HAL
open science

Entre essence et historicité de la danse classique : le "néo-classique" du XXe siècle à nos jours

Laetitia Basselier

▶ To cite this version:

Laetitia Basselier. Entre essence et historicité de la danse classique : le "néo-classique" du XXe siècle à nos jours. Philosophie. Université de Lille, 2021. Français. NNT : 2021LILUH026 . tel-03556929

HAL Id: tel-03556929
https://theses.hal.science/tel-03556929v1

Submitted on 4 Feb 2022

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

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

Université de Lille
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Centre d'Étude des Arts contemporains

Thèse de doctorat de l'Université de Lille
Discipline : Philosophie

Entre essence et historicité de la danse classique : le « néo-classique » du XXe siècle à nos jours.

Laetitia BASSELIER

sous la direction d'Anne BOISSIÈRE et de Roland HUESCA

Soutenue le 23 novembre 2021

Membres du jury :

Inge BAXMANN, Université de Leipzig, Professeure, Rapportrice
Anne BOISSIÈRE, Université de Lille, Professeure, Directrice de la thèse
Philippe GUISGAND, Université de Lille, Professeur, Examinateur
Roland HUESCA, Université de Lorraine, Professeur, co-Directeur de la thèse
Hélène MARQUIÉ, Université Paris 8, Professeure, Rapportrice
Marianne MASSIN, Sorbonne Université, Professeure émérite, Présidente du jury
François RAFFINOT, Danseur, Chorégraphe, Examinateur

RÉSUMÉ
Souvent pensée en creux de la danse moderne ou de la danse contemporaine, la danse classique comporte ses enjeux philosophiques propres, que notre travail a pour objet d'examiner, en se concentrant sur une période allant du début du XXe siècle à nos jours, et sur deux notions qui sont couramment attachées à la danse classique : la catégorie de néo-classique et la notion de grâce.
La catégorie de danse néo-classique tend en effet à se substituer dans les discours à celle de danse classique pour désigner la création chorégraphique du XXe siècle à nos jours. Cependant, si une analyse des usages communs de ce terme permet de dessiner des lignes de partage entre différentes conceptions de la danse classique, seule une précision historique et philosophique plus ferme de la notion lui redonne sens, en explicitant la pensée du classique qui sous-tend une théorie proprement néo-classique du ballet.
Or, cette théorie repose sur une conception essentialiste de la danse classique, qui rejoint l'identification commune de la grâce comme constituant l'essence de cet art. Il s'agit dès lors de déterminer la notion de grâce, afin qu'elle ne constitue pas un obstacle épistémologique mais plutôt un outil heuristique pour appréhender philosophiquement la danse classique, sans la renvoyer à une forme d'art anachronique, ni adhérer pour autant à une pensée néo-classique du ballet. La réflexion sur la grâce rejoint ici celle sur le néo-classique, ces deux perspectives sur la danse classique permettant d'identifier une tension entre essence et historicité constitutive de cet art, et de substituer une approche relationnelle à une conception essentialiste de la danse classique.

Mots-clés : ballet ; classique ; danse ; danse classique ; danse néo-classique ; grâce ; néo-classique.

ABSTRACT
Often viewed in contrast with modern dance or contemporary dance, classical ballet raises specific philosophical questions. The object of my research is to analyse these questions, by exploring a period from the beginning of the 20th century to the contemporary era, and considering two notions commonly attached to classical ballet: the category of neo-classicism and the notion of grace.
Indeed, when refering to choreographical productions of the 20th century and onwards, the category of neo-classical dance is often used rather than that of classical ballet. However, if the analysis of the common uses of the word "neo-classical" helps to discern different conceptions of classical ballet, its full meaning only appears through a firmer historical and philosophical determination of the notion, by making explicit the conception of classicism that is inherent to a truly neo-classical theory of ballet.
Yet, such a theory is based on an essentialist conception of classical ballet, which is connected to the common identification of grace as the essence of this art. It is therefore necessary to define the notion of grace, so that it does not constitute an epistemological obstacle, but rather a heuristic tool to consider classical ballet philosophically – not reducing it to an anachronistic form of art, yet not conforming to the neo-classical view on ballet either. Here, the reflection on grace is inextricably linked with the reflection on neo-classicism, for both these perspectives on classical ballet bring to light a tension, inherent to this art, between essence and historicity, and make it possible to adopt a relational approach instead of an essentialist conception of classical ballet.

Keywords : ballet ; classicism ; classical dance ; dance ; grace ; neo-classical dance ; neoclassicism.

REMERCIEMENTS

Pour m'avoir encadrée durant ces années denses, souvent enthousiasmantes, je remercie Anne Boissière, ma directrice de thèse. Sa direction confiante et exigeante m'a portée tout au long de ce travail ; sa grande disponibilité, la finesse de ses intuitions et ses relectures attentives m'ont été infiniment précieuses pour développer ma pensée, et indispensables pour avancer dans la thèse avec rigueur et joie.

Tous mes remerciements vont également à Roland Huesca, mon directeur de thèse. Son regard si aiguisé et stimulant sur l'histoire de la danse et sur l'imaginaire des corps n'a cessé de nourrir ma réflexion ; la fécondité de ses retours et la justesse de ses conseils m'ont grandement éclairée et soutenue.

Je tiens ensuite à remercier très vivement Madame Inge Baxmann, Professeure en études théâtrales et culturelles à l'Université de Leipzig, Monsieur Philippe Guisgand, Professeur en études en danse à l'Université de Lille, Madame Hélène Marquié, Professeure en arts et études de genre à l'Université Paris 8, Madame Marianne Massin, Professeure d'esthétique et philosophie de l'art à Sorbonne Université, et Monsieur François Raffinot, danseur et chorégraphe, de l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant de lire mon travail et de faire partie de mon jury de thèse.

À Philippe Guisgand, je dois aussi témoigner toute ma gratitude, ainsi qu'à Anne Creissels, pour leur écoute bienveillante, et pour les retours toujours stimulants qu'ils m'ont prodigués au sein de mon comité de suivi de thèse.

Merci à Danièle Cohn pour m'avoir dirigée lors de mes mémoires de Master à Paris 1-Panthéon Sorbonne, pour nos fructueux échanges sur la notion de grâce, et pour m'avoir encouragée à poursuivre mes questionnements en thèse.

Merci également à Brigitte Lecomte, responsable administrative du Centre d'Étude des Arts Contemporains de l'Université de Lille, pour sa disponibilité sans faille.

Cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien de l'École Normale Supérieure de Paris et du Centre d'Étude des Arts Contemporains de l'Université de Lille qui m'ont permis, grâce à une allocation doctorale et à plusieurs financements, de mener à bien mes recherches dans les meilleures conditions possibles.

*

Si ces années de thèse ont été aussi enrichissantes, c'est grâce à toutes les rencontres dont elles furent tissées.

Je remercie ainsi très vivement Anne-Françoise Benhamou, Patrick Bensard, Gabriele Brandstetter, Laura Cappelle, Franz Anton Cramer, Mark Franko, Mildred Galland-

Szymkowiak, Laure Guilbert, Sylvie Jacq-Mioche, Emmanuelle Lyon, Thierry Malandain, Bianca Maurmayr, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Claire Paolacci, Jean-Christophe Paré, Florence Poudru, Frédéric Pouillaude, Charlotte Sieporia, Guillaume Sintès, Annie Suquet, Delphine Vernozy et Patrizia Veroli d'avoir accepté de me rencontrer et d'échanger autour de mon sujet. Leurs conseils, remarques, intuitions ont grandement nourri ce travail.

Merci à toutes celles et tous ceux qui ont très généreusement partagé avec moi leurs souvenirs et leurs expériences de danseuses, de danseurs, de spectatrices et spectateurs ; qui m'ont ouvert leurs archives, se sont prêté.e.s au jeu des entretiens et ont donné voix et corps à ce travail : Adolfo Andrade, Cyrille Atanassoff, Christine Bayle, Muriel Belmondo, Ginette Berthéas, Jacqueline Challet-Haas, Anick Caubert, Alain Davesne, Dominique Delouche, Béatrice Demachy, Claire Feranne van Dyk, Anne Forgeron, Juan Giuliano, Martine Harmel, Martine Kahane, Maryelle Krempff, Brigitte Lefèvre, Véronique Mattéoli de Rode, Gilbert Mayer, Claude Poujol, François Raffinot, Catherine Salviat, Anne-Marie Sandrini, Claudette Scouarnec et René Sirvin.

Un grand merci à mes interlocuteurs et interlocutrices au Centre National de la Danse de Pantin, notamment à Laurent Barré et Marion Bastien, pour l'énergie qu'ils ont mise à organiser une journée d'étude sur le néo-classique, puis à en éditer les actes ; à Claire Delcroix et à Laurence Leibreich pour m'avoir guidée à travers les nombreuses archives du CND.

Pour m'avoir aidée à dépouiller le fonds Janine Charrat conservé aux Archives communales de Rueil-Malmaison, mes remerciements vont également à Claire Maurer-Montauze et à Philippe Tessier.

Ces rencontres furent aussi celles des doctorant.e.s, indispensables compagnes et compagnons de route. Merci à Claire Besuelle, Laura Fanouillet, Marion Fournier, Oriane Maubert et Yoann Zeitoun, pour les nombreuses discussions et les encouragements mutuels. Merci à Katharina van Dyk pour la douceur de nos séjours d'écriture partagés. Merci à Camille Riquier-Wautier, Lucile Goupillon-Villefort et Stéphanie Gonçalves, pour les si précieux échanges sur le « néo-classique », pour les travaux en commun, pour les projets passés et à venir. Un grand merci également à l'Atelier des doctorant.e.s en danse, dont le dynamisme chaleureux a illuminé mes premières années de thèse, et dont les réflexions méthodologiques ont été d'une aide précieuse.

L'enseignement a pleinement participé au plaisir pris à ces cinq années. Merci à l'équipe enseignante du département arts/danse de l'Université de Lille, et à toutes les personnes que j'ai eu la joie d'y rencontrer lors de mes trois années de monitorat : Claire Besuelle, Véronique Brunel, Laetitia Doat, Biliana Fouilhoux, Marie Glon, Philippe Guisgand, Sarah Kruszka, Angela Loureiro, Romain Panassié, Catherine Petit-Wood, Marion Sage et Noëlle Simonet. Ma thèse doit beaucoup à tout ce qu'ils m'ont appris sur les études en danse, ainsi qu'aux ateliers et « journées du danseur » en studio.

Un grand merci également aux enseignantes-chercheuses en esthétique et philosophie de l'art du département de philosophie de Sorbonne Université et du Centre Victor Basch, pour la confiance qu'elles m'ont accordée lors de mes deux années d'ATER. Merci à Marianne Massin, Laure Blanc-Benon, Julie Cheminaud et Gaëlle Périot-Bled. Merci à mes co-ATER Thomas Morisset, Thomas Mercier-Bellevue et Justine Prince, pour m'avoir immédiatement et si gentiment accueillie.

Et merci à mes étudiant.e.s de l'Université de Lille et de Sorbonne Université, dont l'enthousiasme et la curiosité m'ont confortée dans le désir d'enseigner.

*

Enfin, c'est à ma famille, mes professeur.e.s et mes ami.e.s que je veux dire merci.

Merci à mes parents, mes frères, ma grand-mère, et à toutes et tous, d'avoir toujours été présent.e.s pour moi ; de m'avoir aidée à grandir librement et à faire mes choix. Merci à Clémence d'avoir ponctué de joie ces dernières années.

Merci à mes professeur.e.s, pour m'avoir donné le goût de la littérature, de la philosophie et de la danse : Élisabeth de Chabannes, Charles Grisoni, Catherine Hermary, Marie-Élisabeth Pierre et Anne Susini-Barbier. Merci à Aurélie Delarue d'avoir accueilli mes recherches avec enthousiasme et de m'avoir permis de les partager. Mes remerciements vont tout particulièrement à Silvia Manonellas, professeure extraordinaire sans qui je n'aurais jamais imaginé étudier la philosophie, l'enseigner, ni faire une thèse en philosophie de l'art.

Merci à mes ami.e.s, appui indéfectible, source de grand bonheur ; je veux vous dire toute ma tendre affection pour avoir toujours été là, m'avoir épaulée dans les élans et les difficultés de la thèse, et avoir fait de ces années une période de joie.

Un immense merci à celles et ceux qui m'ont relue, mais bien plus : Emeline, Thomas, Katharina, Lana, Hélène, Marion, Camille et Lucile.

Merci à Ken, Manon, Laurine, David, Jérémy, Clémence, Aurélien, Erwan, Antonin, Tancrède, Nicolas, Marie, Léonard, Raphaël, Thomas, Ophélie et Sophie pour leur constance absolue. Merci aux membres du Résome, et à ceux de la Corde sensible, Chloé, Louise, Lana, Helena, Pablo, pour les aventures partagées. Merci à Cécile, Louis, Laurent, Marguerite, pour les vacances, les goûters et les rires. Enfin, le plus grand des mercis à mes colocataires, Hélène, Marion, Paul, Bénédicte, Juliette, Kenza et Odile : cette thèse doit tout au bonheur de nos années communes.

Sommaire

INTRODUCTION.....6
PRÉAMBULE – Créer en danse classique aujourd'hui : entre sens et essence, enjeux d'un *Lac des cygnes*.....19
PREMIÈRE PARTIE – De la « danse néo-classique » à la danse classique, et retour.....55
Chapitre 1 – Le « néo-classique » en danse : usages et histoires d'une catégorie.....57
Chapitre 2 – Comment nommer la création chorégraphique « classique contemporaine » ?…95
Chapitre 3 – Penser la danse classique depuis la création chorégraphique.....136
Chapitre 4 – Le « ballet moderne » en France (1945-1965) : un moment néo-classique ?….164
DEUXIÈME PARTIE – Quelle grâce pour la danse classique ?.....239
Chapitre 5 – La grâce, essence de la danse classique ? Genèse d'un lieu commun.....242
Chapitre 6 – Geste, danse (classique) et phénomène de la grâce.....271
Chapitre 7 – Pensées philosophiques et chorégraphiques de la grâce, entrelacs et écarts.....293
Chapitre 8 – Grâce et danse classique aujourd'hui.....380
CONCLUSION.....415
INDEX DES NOMS PROPRES.....422
BIBLIOGRAPHIE.....428
ANNEXE – Entretiens sur le ballet à Paris dans l'après-deuxième guerre mondiale (1945-1965).....460
TABLE DES MATIÈRES.....543

INTRODUCTION

Une danse mise à nu ne saurait décevoir puisque c'est dans le désir de danser, dans le désir de voir danser, que réside le mystère.

Wilfride Piollet[1]

1. Origine et objet de la recherche.

Cette thèse prend pour point de départ un faisceau d'interrogations issues de mon expérience de la danse classique, d'abord en tant que praticienne amatrice depuis l'enfance, puis en tant que spectatrice de ballets et de pièces dites néo-classiques.

Le cours de danse classique me semblait en effet susciter de nombreuses questions : d'où vient le plaisir particulier éprouvé à apprendre et à s'exercer à cette technique, dont je sentais qu'elle imprégnait mon rapport à d'autres danses, voire ma manière de me mouvoir ? Et pourquoi pratiquer aujourd'hui encore cette forme artistique, qui dans l'imaginaire collectif engendre de la fascination, tout autant qu'elle peut souffrir d'un soupçon d'anachronisme ? Par ailleurs, plusieurs caractéristiques du cours de danse classique m'étonnaient, comme le peu de place accordée en général à l'improvisation et à la composition chorégraphique (par contraste avec des cours de danse contemporaine), ou la rareté des liens établis avec les pièces du répertoire chorégraphique : ces caractéristiques étaient-elles inhérentes à l'enseignement de la danse classique, et si oui pour quelles raisons, ou bien étaient-elles déterminées par certains choix pédagogiques ? En outre, la joie éprouvée à danser pouvait se heurter à des discours autoritaires, voire à des vexations morales et physiques : mais était-il nécessaire de posséder au préalable une certaine morphologie (plus longiligne, plus souple) pour pratiquer la danse classique, ou indispensable d'avoir atteint un certain niveau de technicité pour accéder, même en tant qu'amatrice, à des extraits du répertoire et à des procédés de création chorégraphique ? Il me semblait parfois qu'en danse classique, le sentiment de danser véritablement se trouvait à l'horizon d'un perfectionnement technique infini, celui-ci étant conditionné à des pré-requis anatomiques idéaux incarnés par certains modèles. Le geste pouvait s'en trouver inhibé, et l'image du corps affectée. Pourtant, si la « correction » d'un dos cambré par son alignement au mur (dont je sus plus tard qu'il ne faisait que décentrer l'axe du corps) y prenait parfois plus d'importance qu'un travail sur le rythme, l'apprentissage de la technique classique me paraissait indissociable d'un enrichissement de la sensibilité,

1 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Paris, Sens & Tonka, p. 17.

mais aussi d'une certaine conception de l'art et de la danse. Parfois évincés, le plaisir, voire la joie de danser ne cessaient de revenir, et avec eux le désir de nommer les qualités sensibles travaillées dans le cours de danse classique, et de comprendre quels choix artistiques souvent implicites y étaient à l'œuvre – autrement dit, d'explorer en quoi la danse classique peut structurer la perception aussi bien que l'imaginaire ou la pensée.

À l'âge adulte, la fréquentation de cours déployant des pédagogies diverses m'a confortée dans cette envie d'interroger les modalités d'enseignement de la technique classique, y compris dans les valeurs esthétiques, éthiques et politiques dont elles sont porteuses. Ont également émergé plus nettement des questionnements d'ordre métaphysique, sur le rapport du corps à l'idéal, ou sur le statut des formes incorporées dans l'apprentissage de la danse classique : où réside la dimension d'idéalité si prégnante au sein de la technique classique ? S'agit-il pour le danseur de faire émerger une forme depuis son propre corps, ou de remplir une forme pré-existante ? Et la codification très précise des figures classiques ne risque-t-elle pas d'entrer en conflit avec le flux du mouvement, ou avec une certaine liberté nécessaire au sentiment de danser ? L'entrelacs de discours et de pratiques que constitue l'apprentissage de la danse classique me semblait donc donner beaucoup à penser, c'est-à-dire susciter une réflexivité comportant indéniablement une dimension philosophique.

Ces questionnements se redoublèrent lorsque je commençai à fréquenter des spectacles de danse, et en particulier de danse classique. Je m'interrogeai alors sur le mystère du « désir de voir danser[2] » dont parle la danseuse Wilfride Piollet. Y a-t-il un plaisir spécifique à être spectateur de danse classique, peut-être lié à des qualités esthétiques propres à ce genre artistique ? Et peut-on nommer ces spécificités, sans risquer d'essentialiser la danse classique ou de résorber sa diversité stylistique ?

Des difficultés de plusieurs ordres surgirent alors : d'abord, quels liens unissent la technique classique telle qu'elle est enseignée en cours (parfois détachée de tout rapport au répertoire) et ses usages chorégraphiques ? S'il ne peut s'agir de deux sphères d'expérience totalement distinctes, leur articulation ne va pas de soi, notamment d'un point de vue de praticienne amatrice. Les questionnements esthétiques semblaient ici nécessiter une approche poïétique, soit une approche de la création chorégraphique en tant que pratique, qui permette de relier cette sphère à celle de l'apprentissage de la technique classique. Pourquoi des

2 *Ibid.*

danseurs professionnels et des chorégraphes se saisissent-ils aujourd'hui de la danse classique comme forme d'expression artistique, et comment la font-ils vivre ?

Cependant, il paraît difficile d'identifier clairement, au sein de la création chorégraphique actuelle, un domaine qui serait celui de la danse classique, alors même qu'une notion comme celle de « danse néo-classique », abondamment répandue parmi le public, la critique et les danseurs, vient désigner des hybridations croissantes entre danse classique et danse contemporaine. C'est ici la question de la pertinence et de l'extension des catégories chorégraphiques qui se pose : il apparaît rapidement que la catégorie de danse classique possède des délimitations historiques vagues et une consistance esthétique incertaine. On peut en effet se demander si la « danse classique » prend son origine dans l'académisation d'un vocabulaire de pas au sein du ballet de cour du XVIIe siècle, dans le ballet romantique du XIXe siècle, ou encore dans l'opposition de la « danse classique » à la « danse moderne » au début du XXe siècle, et si la création chorégraphique actuelle est encore « classique » ou plutôt « néo-classique ». Quant à l'extension esthétique de cette catégorie, elle se heurte à une grande variété stylistique et à des hybridations constantes entre les genres chorégraphiques.

Enfin, si une piste pour l'étude esthétique de la danse classique semble se profiler à travers la notion de grâce, associée de manière privilégiée à ce genre artistique, le flou et l'anachronisme dont souffre cette notion peuvent conduire à s'en défier, et à craindre qu'elle ne serve à essentialiser la danse classique plutôt qu'à en explorer de manière féconde les diverses figures esthétiques. Un examen philosophique des éventuelles spécificités esthétiques de la danse classique paraît en tout cas devoir en passer par la clarification d'un certain nombre de notions ; il comporte des enjeux majeurs, tenant tant à l'articulation difficile du classique au moderne ou au contemporain qu'à la redéfinition éventuelle de notions philosophiques aussi fondamentales que celle de grâce.

Or, ce faisceau d'interrogations suscitées par la pratique et par l'expérience esthétique de la danse classique se heurtait à une double insatisfaction du côté des discours. D'une part, au sein du milieu classique, outre les impensés qui peuvent grever l'espace du cours de danse, plusieurs *topoi*[3] répandus dans les discours de certains professeurs, danseurs et critiques, comme ceux d'une pureté et d'une supériorité de la danse classique à l'égard des autres genres chorégraphiques, ou encore d'un rapport nécessairement esthète au ballet classique, me semblaient nécessiter un examen et une remise en cause. D'autre part, alors même que la

3 Sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir au fil de la thèse.

danse classique apparaît comme très riche de questionnements philosophiques, elle a été encore très peu pensée par la philosophie, par contraste avec les danses moderne et contemporaine.

Issue de ces questionnements, ma thèse cherche ainsi à clarifier les problèmes philosophiques propres à la danse classique, sans réduire la diversité, l'historicité et la vitalité de ce genre artistique ; ce faisant, elle vise à comprendre ce qui donne encore sens à ce genre artistique aujourd'hui, par-delà la méfiance dont il peut faire l'objet.

2. État de la recherche et méthode.

> Comme on voit, les simplifications théoriques nuisent tout autant, sinon beaucoup plus, à la compréhension de la danse classique occidentale qu'à celle de la danse contemporaine[4].

Au détour d'une note de *Poétique de la danse contemporaine*, la chercheuse en danse Laurence Louppe dresse le constat d'une méconnaissance générale de la danse classique, aussi bien quant à son histoire que quant à ses problématiques artistiques propres. Objet de fantasme et de rejet, souvent reconduite à des stéréotypes, la danse classique a en effet longtemps souffert, y compris au sein de la recherche universitaire, du présupposé selon lequel elle ne donnerait rien à penser, mais serait réductible à la fascination esthétique qu'elle exerce sur le public d'une part, au modelage acharné de son corps par le danseur d'autre part : à des activités n'impliquant donc aucune réflexivité, et *a fortiori* aucune réflexivité d'ordre philosophique. En tant qu'elle est fondée sur une technique et un code esthétique éminemment normatifs, et parce qu'elle est attachée à des notions comme celles de grâce ou d'idéal, la danse classique peut également se voir soupçonner d'être porteuse de valeurs esthétiques et politiques anachroniques, par contraste avec les courants modernes et contemporains. Elle va ainsi jusqu'à parfois servir de repoussoir pour penser des danses qui, d'une part auraient adopté des directions plus progressistes en s'émancipant du modèle classique, d'autre part semblent à première vue émerger du corps dansant davantage que s'imposer à lui. C'est pourquoi, si la philosophie de la danse s'est considérablement développée dans les deux dernières décennies[5], démontrant la fécondité d'une approche

4 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 315.

5 Citons notamment les ouvrages fondateurs de Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009 ; Anne BOISSIÈRE et Catherine KINZTLER (dir.), *Approche philosophique du geste dansé*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006 ; Julia BEAUQUEL, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, PUR, 2015 ; Elsa BALLANFAT, *La traversée du corps, regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann, 2015. Ces dernières années, les thèses en philosophie de la danse se sont multipliées. Dans la recherche anglo-saxonne, la philosophie de la danse s'est développée dès

philosophique de cet art, elle s'est encore peu tournée vers la danse classique, lui préférant notamment les courants modernes et contemporains. Dans un article paru en 2018, Christine Leroy relève ainsi que les approches philosophiques (et en particulier phénoménologiques) mettent souvent en valeur ce qu'elle nomme la « fabrique de la danse[6] », ou la danse en tant qu'activité poïétique, à même d'être élaborée philosophiquement dans la mesure où elle est riche de toute une réflexivité immanente au corps propre du danseur. Dans cette perspective, la danse classique tend, en négatif, à être reconduite à une technique académique et disciplinaire dont la visée serait uniquement spectaculaire : tout en pouvant faire l'objet de recherches historiques, sociologiques ou anthropologiques, elle n'aurait cependant plus rien à dire de l'expérience de nos corps contemporains, et demeurerait en cela stérile pour la réflexion philosophique. Sans que ces critiques soient toujours à l'œuvre, la danse classique occupe en tout cas une faible place, ou une place en creux, dans les recherches en philosophie de la danse de ces dernières décennies. À l'exception de l'article de Christine Leroy, aucune étude spécifique ne lui a encore été consacrée.

Ce manque de travaux philosophiques n'est cependant pas synonyme d'une absence de recherches portant sur la danse classique. Depuis les années 1980, les approches historiques, sociologiques et esthétiques de la danse classique ont en effet tendu à se multiplier, prenant leurs distances avec des écrits balletomanes longtemps dominants, dont le régime de discursivité, parfois très érudit et dénotant une réelle connaissance du monde du ballet, reste néanmoins marqué par une tendance à l'hagiographie, voire au récit nationaliste[7], et relaye tout un discours esthétique comportant ses propres lieux communs essentialisants. C'est ainsi qu'émerge dans les années 1970-1980 un champ universitaire de recherche historique sur le ballet, en particulier dans la recherche anglo-saxonne, où il s'est développé en intégrant l'apport des *cultural studies* :

> S'appuyant sur ces nouvelles théories transculturelles, – notamment les théories postcoloniales et du genre –, [les *dance studies*] débouchent sur une critique fertile, capable d'interroger les modes de construction des histoires

les années 1980 ; nous renvoyons sur ce sujet à l'anthologie dirigée par Roger COPELAND et Marshall COHEN, *What is Dance ?*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

6 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », *Recherches en danse* [en ligne], mis en ligne le 15.03.2018, https://journals.openedition.org/danse/1775?lang=en (dernière consultation le 16 mai 2021).

7 Sur ce point, nous renvoyons à l'article d'Emmanuelle DELATTRE-DESTEMBERG, Marie GLON et Vannina OLIVESI, « Le Ballet de l'Opéra: trois siècles de suprématie despuis Louis XIV », in *Dance Ressearch Journal*, vol. 46, n°1, 2014, p. 104-113.

> de la danse établies autour de processus de canonisation des artistes et de leurs productions matérielles et immatérielles. Elles mettent tout particulièrement en lumière l'importance des discontinuités et des processus d'hybridation multiculturels de la vie chorégraphique, ainsi que la force des marquages identitaires et discursifs façonnant les corps et les pratiques. […] les premières études permettent d'opérer un tournant dans le regard porté sur l'histoire du ballet de cour, des bals aristocratiques et du ballet académique en Occident[8] […].

Dans la recherche anglo-saxonne, l'histoire du ballet prend donc place au sein des *dance studies*, qui, faisant dialoguer analyses politiques et esthétiques, accordent une attention toute particulière aux rapports de pouvoir, représentations du genre et idéologies du corps à l'œuvre dans les pratiques, les discours et les productions chorégraphiques. Notre thèse pourra ainsi s'appuyer sur les travaux de chercheurs comme Lynn Garafola, Susan Leigh Foster, Andra Harris ou Mark Franko, sur des ouvrages usuels fondamentaux tels que le *Routledge Dance Studies Reader* ou le *Cambridge Companion to Ballet*[9], et sur les articles paraissant régulièrement au sein des revues *Dance Research Journal* et *Dance Chronicle.*

En France, c'est également autour du ballet de tradition occidentale que s'est développée la recherche historique sur la danse depuis les années 1980, avec les thèses de Françoise Dartois-Lapeyre[10], Nathalie Lecomte[11], Élisabeth Hennebert[12] ou encore Claire Paolacci[13]. Dans les années 2000, l'apport des travaux anglo-saxons s'est traduit par la création d'un Séminaire d'histoire culturelle de la danse au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, et par la réalisation de plusieurs thèses sur le ballet adoptant une approche culturaliste. À l'Université Nice Sophia-Antipolis, et en dialogue avec la recherche italienne[14], les travaux de chercheuses comme Marina Nordera et Bianca Maurmayr[15] sur la *belle dance* interrogent à la fois les circulations internationales dans l'histoire du ballet et les

8 Laure GUILBERT, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », in *Recherches en danse* [en ligne], 1|2014, mis en ligne le 01.03.2014, https://journals.openedition.org/danse/625 (dernière consultation le 16 mai 2021).

9 Nous renvoyons à notre bibliographie pour le détail des ouvrages consultés.

10 Françoise DARTOIS-LAPEYRE, *La danse au temps de l'opéra-ballet*, Thèse de doctorat en histoire, Université Paris I, 1983.

11 Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.

12 Élisabeth HENNEBERT, *« Coureurs de cachets ». Histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2002.

13 Claire PAOLACCI, « L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945) », Thèse de doctorat en histoire, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2006.

14 Nous nous intéresserons particulièrement aux travaux des chercheuses Patrizia Veroli et Francesca Falcone.

15 Nous nous appuierons notamment sur l'article de Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », in *Recherches en danse* [en ligne], 5|2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, https://journals.openedition.org/danse/1563 (dernière consultation le 16 mai 2021).

catégories depuis lesquelles l'histoire du ballet est écrite (par exemple celle de « danse baroque »), en revendiquant une inscription de la recherche historienne dans une pratique de la danse. Ces chercheuses s'appuient également sur des sources théoriques, dont l'étude met au jour plusieurs problèmes philosophiques ayant traversé l'histoire du ballet.

Ces sources théoriques, qu'elles aient été produites par des danseurs, des historiens du ballet ou des critiques de danse, sont particulièrement riches pour une approche philosophique de la danse classique. Elles font aussi l'objet de recherches plus interdisciplinaires, entre histoire, philosophie et littérature comparée, au sein du projet « Discours sur la danse[16] » du laboratoire Observatoire de la Vie Littéraire de Sorbonne Université, co-dirigé par Ariana Fabbricatore et Delphine Vernozy, dont l'activité se traduit par de nombreuses publications et organisations de colloques sur l'histoire du ballet.

Si la *Tanzwissenschaft* allemande s'est de son côté plutôt constituée autour des courants modernes et contemporains, elle a aussi produit plusieurs travaux s'appuyant sur les sources théoriques de l'histoire du ballet, parmi lesquels les ouvrages de Christina Thurner[17] et Franz Anton Cramer[18] nous intéresseront particulièrement.

L'ensemble de ces travaux couvre l'histoire du ballet de la Renaissance à nos jours ; cependant, de larges pans de son histoire restent à défricher. Dans le cadre d'une exposition organisée en 2018 au Centre National de la Danse de Pantin[19], à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Marius Petipa, il fut ainsi rappelé qu'aucun ouvrage universitaire n'avait encore été écrit en français sur ce chorégraphe, pourtant considéré comme le père du « ballet classique », avant 2016[20]. Cette journée d'étude coïncidait d'ailleurs avec la publication des *Deux corps de la danse*[21] par la chercheuse en littérature comparée Bénédicte Jarrasse, venant combler des lacunes historiographiques importantes sur le ballet romantique. Concernant cette période également, plusieurs figures importantes ont été exhumées très récemment par la chercheuse en arts et études de genre Hélène Marquié et par le chorégraphe Thierry Malandain[22]. En 2020 (soit près de vingt ans après qu'ait été écrit en France le dernier grand

16 Nous renvoyons à https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/discours-sur-la-danse (dernière consultation le 02 septembre 2021).

17 Christina THURNER, *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld, Transcript, 2009.

18 Franz Anton CRAMER, *In aller Freiheit*, Berlin, Parodos, 2008.

19 Où sont régulièrement organisés ateliers et journées d'étude faisant dialoguer théorie et pratique, notamment sur le ballet.

20 Pascale MELANI (dir.), *Slavica Occitania. 43. De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, Toulouse, Université de Toulouse, 2016.

21 Bénédicte JARRASSE, *Les deux corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

ouvrage généraliste sur la danse[23]), la parution d'une *Nouvelle histoire de la danse en Occident*[24], nourrie par ces travaux récents sur le ballet, témoigne ainsi tout autant de l'effervescence de la recherche historique sur le ballet que de l'étendue des champs qu'il lui reste à explorer.

En particulier, la notion de « danse néo-classique » n'avait jusqu'alors presque pas été travaillée, alors qu'elle est aujourd'hui aussi largement utilisée que ses contours sont mal définis. Dans son dernier ouvrage paru en 2020, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*[25], Mark Franko s'attelle à cette tâche, en cherchant à retracer la genèse de cette catégorie. Les enjeux politico-esthétiques du « néo-classique » y apparaissent d'autant plus clairement qu'ils sont mis en perspective avec une pensée philosophique du classique : cet ouvrage sera ainsi fondamental pour notre thèse.

Ces travaux historiques sur le ballet peuvent nourrir à plusieurs égards une approche philosophique de la danse classique : d'abord, en tant qu'ils s'appuient sur un riche matériau de sources primaires, y compris de sources théoriques produites au fil de l'histoire du ballet ; ensuite, parce qu'ils permettent d'historiciser un art trop souvent essentialisé, en retraçant précisément l'évolution des discours et des pratiques ; enfin, parce qu'ils viennent interroger les catégories avec lesquelles nous pensons l'histoire du ballet, en premier lieu celle de « danse classique ». Allant à l'encontre de la *doxa* téléologique qui eut jusqu'à récemment cours, selon laquelle le ballet se serait développé sur le modèle d'un fleuve ininterrompu depuis le XVIIe siècle, de tels travaux mettent en avant son hétérogénéité esthétique et ses discontinuités historiques, porteuses d'enjeux philosophiques.

Du point de vue des catégories de la danse, notre thèse pourra également s'appuyer sur quelques travaux de sociologie, dont la thèse récente de Laura Cappelle[26], consacrée à la création chorégraphique en danse classique, et qui interroge la pertinence de la notion actuelle de néo-classique. Ces recherches en sociologie constituent également une voie d'accès précieuse à la pratique des danseurs, professionnels ou amateurs, que nous aborderons aussi, dans une perspective plus phénoménologique, *via* les études en danse.

---

22 Thierry MALANDAIN et Hélène MARQUIÉ, « Dans les pas de Mariquita (entretien) », in *Recherches en danse* [en ligne], 3|2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, https://journals.openedition.org/danse/922, dernière consultation le 02 septembre 2021.

23 Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002.

24 Laura CAPPELLE, *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 2020.

25 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford University Press, 2020.

26 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 20 décembre 2018.

Les études en danse nous intéressent en effet en ce qu'elles mobilisent des outils d'analyse du geste dansé afin d'étudier finement l'expérience sensible de la danse, à l'intersection entre sa réception esthétique et les pratiques des danseurs. Certes, la constitution universitaire des études en danse à partir des années 1990, d'abord au sein du département danse de l'Université Paris 8, s'est faite en lien étroit avec les courants modernes et contemporains, notamment avec la « nouvelle danse française » ayant émergé dans les années 1980 – et parfois dans le rejet d'une danse classique longtemps dominante en France. Cependant, l'on trouve plusieurs éléments intéressants d'analyse esthétique de la danse classique au sein de la thèse de Christine Roquet[27], ainsi que dans les ouvrages collectifs *Histoires de gestes*[28] et *Mémoires et histoire en danse*[29], co-dirigés par des enseignantes-chercheuses de Paris 8. Ce dernier ouvrage, en particulier, rassemble les contributions de plusieurs étudiants ayant travaillé sur le ballet classique au XXe siècle, ainsi que des entretiens avec des danseurs classiques ; il constitue une référence importante pour notre thèse. Depuis quelques années, les recherches sur la danse classique ne cessent de se multiplier au sein du département danse de Paris 8[30], ce qui semble témoigner d'un regain d'intérêt pour ce genre artistique, visible plus généralement dans la multiplication de thèses portant sur la danse classique[31]. En 2017, la publication par la chercheuse en danse Isabelle Launay de *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*[32], dont la première moitié est consacrée à la constitution d'une « tradition classique » au sein de l'Opéra de Paris, témoigne de ce regain

27 Christine ROQUET, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 20 décembre 2002.

28 Marie GLON et Isabelle LAUNAY (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2013.

29 Isabelle LAUNAY et Sylviane PAGÈS (dir.), *Mobiles 2. Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

30 Citons par exemple les mémoires de Cécile PYTHON, *La mise en abyme du ballet classique chez John Neumeier : une question contemporaine ? La Dame aux camélias et Illusions – comme le Lac des cygnes*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en juin 2016 et Vincent LENFANT, *Reprendre One Flat Thing, reproduced de William Forsythe par le Ballet de l'Opéra de Lyon. Un processus interactif entre directeur, répétiteurs et danseurs*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction de Mahalia Lassibille, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2016. Les travaux menés sur la danse classique au département d'études en danse de Paris 8 portent tant sur des figures oubliées de l'histoire du ballet que sur la diversité des techniques et des pédagogies en danse classique, ou encore sur le processus de création chorégraphique.

31 Voir par exemple les thèses de Lucile GOUPILLON-VILLEFORT, *William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?*, Thèse de doctorat en langages et sciences de l'art en cours, réalisée à l'EHESS sous la direction d'Esteban Buch et d'Elizabeth Claire, ou de Camille RIQUIER-WAUTIER, *Lire pour la danse. Les ballets littéraires des chorégraphes néo-classiques (1949 à nos jours) : Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*, Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Guy Ducrey, Université de Strasbourg, soutenue le 13 novembre 2020.

32 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

d'intérêt ; cet ouvrage soulève de nombreux problèmes philosophiques sur la question du « classique », que nous aurons à cœur d'étudier au fil de notre thèse.

Enfin, notre thèse pourra s'appuyer sur les recherches menées à la croisée entre théorie et pratique par des danseurs comme Wilfride Piollet[33] et Noé Soulier[34], soucieux de verbaliser les spécificités esthétiques de la danse classique et de repenser ses pratiques.

Une fois réaffirmées la légitimité et la fécondité qu'il y a à construire une approche philosophique de la danse classique, ce que nous tâcherons d'étayer au fil de notre thèse, les voies selon lesquelles l'aborder s'avèrent aussi multiples que la philosophie de la danse s'est diversifiée au cours des dernières années. La perspective phénoménologique[35] ouverte par Christine Leroy, qui adopte le point de vue du danseur plutôt que celui du spectateur, a pour avantage de mettre au cœur de la recherche philosophique une attention fine aux pratiques. Elle fait par ailleurs écho au développement récent de réflexions pédagogiques sur la danse classique, au sein des *dance studies* anglo-saxonnes comme des études en danse[36]. L'on trouverait également des outils pour une approche philosophique de la danse classique dans la philosophie analytique de la danse (dont la principale représentante en France est Julia Beauquel), en ce qu'elle met en œuvre une clarification fine des notions et une analyse des présupposés sous-tendant quelques grands problèmes de philosophie de la danse. Cependant, notre approche philosophique accordera davantage d'importance que la perspective analytique à l'historicité du ballet, tant quant à ses pratiques que quant à ses discours et aux notions qui les traversent – en particulier la notion de « danse classique ». Or, nous le verrons, c'est au XXe siècle que celle-ci apparaît dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, et que s'y adjoint la notion de « danse néo-classique » : c'est pourquoi nous concentrerons nos recherches sur une période allant du début du XXe siècle à nos jours. Ce souci d'historicisation des catégories artistiques, articulé à une attention concrète aux pratiques artistiques et à leur réception esthétique, inscrit notre travail dans la continuité de plusieurs recherches récentes en philosophie de l'art[37], qui, tout en s'appuyant sur les écrits classiques

33 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Paris, Sens & Tonka, 2005.

34 Noé SOULIER, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

35 La phénoménologie de la danse est très représentée en France, même si elle est s'est jusqu'à présent essentiellement intéressée aux courants modernes, post-modernes et contemporains (nous renvoyons par exemple aux travaux d'Elsa Ballanfat, Romain Bigé, Paule Gioffredi ou Katharin van Dyk).

36 Sur lequel nous reviendrons dans notre chapitre 8.

37 Nous renvoyons par exemple à l'ouvrage d'Alexandre CHÈVREMONT, *L'esthétique de la musique classique, de Winckelmann à Hegel*, Rennes, PUR, 2015. Sur une approche philosophique des catégories de l'histoire de l'art, nous renvoyons également au colloque « Moderne/Modernisme. Qu'est-ce que la modernité en art ? », organisé par Pierre-François MOREAU, Audrey RIEBER et Baptiste TOCHON-DANGUY à l'ENS Lyon du 25 au 26 septembre 2019, et à la journée d'étude « Quels arts classiques pour le

de philosophie de l'art, revendiquent un dialogue plus soutenu de la philosophie avec l'histoire, la sociologie et l'esthétique.

Afin de rendre compte de la diversité de ce que nous nommons aujourd'hui danse classique, nous nous appuierons ainsi tant sur la richesse des travaux universitaires produits sur cet art que sur un matériau primaire, constitué par des écrits de danseurs, chorégraphes ou critiques, des spectacles, et par notre expérience propre de la danse classique. Dans le cadre de notre chapitre 4, qui sera consacré à une étude de cas historiquement située, nous avons également procédé à des entretiens de danseurs que nous retranscrivons en annexe. Il nous semble en effet qu'une approche entrelaçant la réflexion philosophique à des recherches historiques, sociologiques et esthétiques est à même d'éclairer les métamorphoses du ballet tout autant que ses enjeux actuels, y compris les notions souvent imprécises et chargées de présupposés (de la « danse classique » à la « danse néo-classique » en passant par la notion de « grâce ») avec lesquelles nous pensons cette forme artistique.

Notre réflexion s'organisera ainsi autour de deux notions, celles de « danse néo-classique » et de « grâce », en tant qu'elles nous semblent non seulement devoir faire l'objet d'un examen conceptuel, mais aussi permettre d'articuler les enjeux principaux d'une approche philosophique de la danse classique du XXe siècle à nos jours. Depuis l'étude de ces notions, nous chercherons à montrer en quoi la danse classique donne à penser philosophiquement, et, en retour, en quoi la philosophie permet d'approfondir notre expérience de la danse classique.

3. Plan de la thèse.

Notre travail se compose d'un préambule suivi de deux grandes parties, correspondant aux deux notions autour desquelles nous avons choisi de construire notre réflexion.

Dans un préambule proposant une analyse du *Lac des cygnes* créé par le chorégraphe Radhouane El Meddeb à l'Opéra de Strasbourg en 2019, nous cherchons d'une part à montrer en quoi nos interrogations sur la danse classique rencontrent l'actualité de réflexions déployées au sein du monde du ballet, d'autre part à faire émerger plusieurs notions et tensions problématiques qui guideront notre thèse, par exemple la notion de classique ou l'opposition entre danse classique et danse contemporaine. À l'issue de ce préambule, la création chorégraphique apparaît comme une perspective intéressante pour approcher

vingtième siècle ? », organisée par Anne BOISSIÈRE et moi-même à l'Université de Lille le 12 avril 2018.

philosophiquement la danse classique, ce que notre première partie vise à approfondir en prenant pour objet la notion de « danse néo-classique ».

C'est que, dans les discours actuels, et notamment en France, cette notion tend à se substituer à celle de danse classique pour désigner la création chorégraphique du début du XXe siècle à nos jours. Or, le flou affectant cette catégorie, dont nous retraçons la genèse (*chapitre 1*), nécessite d'en mener une étude historique et conceptuelle, afin d'en évaluer la pertinence et de chercher à en proposer une définition plus ferme. La tâche est d'autant complexe que la notion de néo-classique résiste à la plupart des tentatives d'élucidation conceptuelles qui en sont faites, alors même que son omniprésence dans les discours, y compris chez les danseurs, doit être prise au sérieux (*chapitre 2*). Certes, une analyse des usages communs du terme possède une portée heuristique, en ce qu'elle permet de dessiner des lignes de partage entre différentes conceptions de la danse classique, et différentes façons de s'identifier comme classique ou de faire vivre ce genre artistique, selon des rapports distincts à la filiation historique et à la codification technico-esthétique des gestes et des corps, en particulier dans le domaine de la création chorégraphique (*chapitre 3*). Cependant, seule une détermination historique et conceptuelle de la notion permet de lui redonner véritablement sens, en explicitant la pensée idéaliste du classique qui sous-tend les théories proprement néo-classiques du ballet ayant émergé dans l'entre-deux-guerres, soit dans le contexte d'un antagonisme discursif ferme entre les tenants de la danse classique et ceux de la danse moderne : c'est ce que nous étudions dans notre *chapitre 4*, en partant d'une étude de cas menée sur le ballet à Paris entre 1945 et 1965, époque où apparaît la notion de néo-classique.

Or, l'élaboration d'une pensée néo-classique du ballet, dans ses prétentions idéalistes, rejoint en plusieurs points l'identification aujourd'hui encore commune de la grâce comme constituant l'essence de cet art. Il s'agit dès lors de déterminer la notion de grâce, afin qu'elle ne constitue pas un obstacle épistémologique mais plutôt un outil heuristique pour appréhender philosophiquement la danse classique, sans la renvoyer à une forme d'art anachronique, mais sans pour autant adhérer nécessairement à une pensée néo-classique du ballet. C'est ce que développe notre seconde partie, en se penchant notamment sur le lien de la grâce à l'idéal en danse classique. Dans un premier temps, il s'agit, comme pour la catégorie de danse néo-classique, de retracer la genèse du lieu commun actuel selon lequel la grâce constituerait l'essence de la danse classique (*chapitre 5*). Nous faisons ensuite l'hypothèse que, par-delà les rigidifications introduites par la constitution de ce lieu commun,

la grâce demande à être redéployée, d'abord comme phénomène esthétique (*chapitre 6*), puis dans ses configurations historiques et conceptuelles, à la croisée entre philosophie de l'art et histoire théorico-pratique du ballet (*chapitre 7*). Il s'agit dès lors de montrer, depuis la notion de grâce, la singularité de l'objet de notre travail, soit la danse classique du début du XXe siècle à nos jours, tout en l'inscrivant dans le cadre d'une pensée plus générale du ballet, dans ses dimensions à la fois esthétiques, éthiques et politiques. Nourrie par un dialogue avec l'histoire et les études en danse, notre approche philosophique de la grâce en danse classique aboutit ainsi à repérer quelques discontinuités majeures dans l'histoire du ballet, mais aussi à comprendre certains enjeux actuels auxquels se trouve confrontée la danse classique, que ce soit dans le domaine pédagogique ou dans celui de la création chorégraphique (*chapitre 8*). La réflexion sur la grâce rejoint ici celle sur le néo-classique, ces deux perspectives sur la danse classique permettant d'identifier une tension entre essence et historicité qui semble constitutive de cette forme artistique depuis le début du XXe siècle, mais aussi de substituer une approche historicisée et relationnelle à une conception idéaliste de la danse classique.

PRÉAMBULE – Créer en danse classique aujourd'hui : entre sens et essence, enjeux d'un *Lac des cygnes*.

Le 12 janvier 2019, le Ballet de l'Opéra national du Rhin donne *Le Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb à Strasbourg[1]. Le projet de ce ballet émane de la rencontre entre deux désirs : d'une part, celui d'un chorégraphe contemporain, formé au théâtre et à la danse contemporaine en Tunisie puis en France, fasciné par *Le Lac des cygnes*, mais à qui la danse classique est une « langue étrangère[2] » ; de l'autre, celui du directeur de la compagnie, Bruno Bouché, danseur et chorégraphe issu de l'Opéra national de Paris, qui souhaite « [réfléchir] sur le devenir d'un ballet européen au XXIe siècle[3] » et « inventer de nouveaux chemins de création avec des artistes formé.e.s au ballet académique[4] ». Cette relecture du *Lac des cygnes*, créée par un chorégraphe contemporain avec une compagnie de danseurs classiques à partir du vocabulaire et d'un imaginaire classiques, met en œuvre un questionnement sur la nature et le devenir de cette danse, en ouvrant tout un champ d'interrogations sur la catégorie « danse classique » elle-même. Elle cristallise ainsi plusieurs enjeux actuels d'une pensée esthétique et philosophique de la danse classique.

Un *Lac* classique ou contemporain ?

Déjà levé lorsque le public entre dans la salle, le rideau dévoile une scénographie sobre. La surface du plateau, recouverte d'un linoleum gris clair et uniformément éclairée par une lumière blanche, peut évoquer un studio de danse. Dans les coulisses à vue, des armatures de tutus dépouillées de toutes leurs parures pendent à des portants. En fond de scène, dissimulés par un voile légèrement scintillant, un large tutu renversé et un lustre posé à terre font eux aussi figure de reliques.

---

1 *Le Lac des cygnes*, chorégraphie de Radhouane El Meddeb, sur la musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski. Pièce pour 32 danseurs en co-production avec la Compagnie de Soi, créée le 10 janvier 2019 à l'Opéra national du Rhin à Strasbourg. Direction musicale : Hossein Pishkar. Décors : Annie Tolleter. Costumes : Celestina Agostino. Lumières : Éric Wurtz. Ballet de l'Opéra national du Rhin. Orchestre philharmonique de Strasbourg.

2 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », *in* Bruno BOUCHÉ (dir.), *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), Strasbourg, Opéra national du Rhin, 2019, p.12.

3 *Ibid.*, p.13.

4 Jean-Frédéric SAUMONT, « Bruno Bouché, nouveau directeur du Ballet du Rhin : « Je veux créer un répertoire du XXIe siècle » », 26.09.2017, https://www.dansesaveclaplume.com/pas-de-deux/449569-bruno-bouche-nouveau-directeur-du-ballet-du-rhin-je-veux-creer-un-repertoire-du-xxie-siecle/, dernière consultation le 23 avril 2019.

Un à un, les trente-deux interprètes de la compagnie entrent en scène en marchant, dans le silence et alors que la salle est encore allumée. Immaculés, leurs justaucorps brodés (tous singuliers) ont la finesse du tulle. Les femmes portent des jupes, les hommes des boxers ; à l'exception d'un couple, dont les costumes sont inversés. Un danseur s'avance alors, seul, regardant frontalement le public. Sous les yeux des autres danseurs immobiles, toujours dans le silence, il esquisse un premier geste, une caresse. Lentement, la caresse devient port de bras et fait surgir une image archétypale du *Lac des cygnes*, celle d'un bras ailé. Est-il Siegfried[5] entouré de sa cour ? Ou bien un cygne ? Le noir salle se fait progressivement, aux premières notes jouées par l'orchestre. Seuls, par groupes ou tous ensemble, les autres interprètes entrent à leur tour dans la danse.

Défaire les codes du ballet classique...

Leurs parcours circulaires ou linéaires (des manèges[6], des diagonales…) et les configurations géométriques des ensembles sont typiques des ballets dits classiques, évoquant parfois plus précisément la scène de bal qui ouvre de nombreuses versions du *Lac des cygnes*. L'écriture chorégraphique déstabilise cependant les repères qui permettraient d'identifier cette pièce comme classique. Certes, le vocabulaire est issu de la technique classique, et il est même « très classique », les pas[7] étant parfaitement identifiables et nommables. Le matériau gestuel se fonde sur des phrases chorégraphiques empruntées au ballet de Rudolf Noureev, chorégraphe classique qui remonta plusieurs ballets d'après Marius Petipa et Lev Ivanov, dont le *Lac des cygnes* en 1984 à l'Opéra de Paris[8]. Avec l'aide de Claude Agrafeil et Adrien Boissonnet, maîtres de ballet et répétiteurs[9] de la compagnie, Radhouane El Meddeb a

5 Dans *Le Lac des cygnes*, le prince Siegfried tombe amoureux de la princesse Odette, transformée en cygne par un sortilège du sorcier Rothbart que seul pourra rompre un amour véritable. Lors d'un bal, Rothbart envoie sa fille Odile, sosie d'Odette, pour tromper le prince et empêcher qu'il ne lève la malédiction. Si cet argument est commun à la plupart des versions du *Lac des cygnes*, son déroulé exact et son dénouement varient d'une version à l'autre.

6 On appelle manège en danse classique un parcours circulaire de la scène.

7 La danse classique est codifiée en un vocabulaire de positions, pas, et figures qui ont un nom et constituent des entités discrètes pouvant être montrées et décrites en cours ou dans des traités pédagogiques. Par « pas », on entend plus particulièrement les mouvements de déplacement au sol (par exemple la glissade ou le pas de bourrée).

8 Rudolf Noureev avait dès 1964 créé une première version du *Lac* d'après Petipa-Ivanov pour l'Opéra de Vienne.

9 Au sein des compagnies de ballet, la fonction des maîtres de ballet et répétiteurs est d'aider à remonter les œuvres du répertoire ou d'assister le chorégraphe lors de la création de nouvelles œuvres. Ils conduisent les répétitions, en studio et sur scène, en faisant travailler séparément solistes et corps de ballet pour des ballets comme *Le Lac des cygne*s. Ils sont également parfois chargés des cours de danse. Leur rôle exact peut différer selon les compagnies et a beaucoup varié au fil de l'histoire. Ainsi, les maîtres de ballet ont longtemps été chargés de composer eux-mêmes des chorégraphies, voire été les chorégraphes principaux des compagnies de ballet. Voir Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les*

demandé aux danseurs de « commencer par apprendre tous la totalité des pas, toutes les variations[10] qu'[il] avait sélectionnées sur les vidéos de la célèbre version de Rudolf Noureev[11]. » Mais de ce fait même, les phrases chorégraphiques sont comme juxtaposées, ne s'enchaînant pas avec la logique « classique » propre au ballet de Noureev. De plus, les rôles ne sont pas clairement répartis et hiérarchisés entre des solistes, qui interpréteraient les personnages principaux, et le corps de ballet. Si l'on croit à certains moments identifier Siegfried, Odette, Odile ou Rothbart, c'est pour qu'aussitôt ils se diffractent[12]. Ainsi, les groupes se font et se défont, éclatant l'espace par leurs reconfigurations permanentes, brouillant les lignes géométriques si caractéristiques de la version de Noureev, et offrant au spectateur le loisir de se perdre. Les frontières s'effacent entre les variations, que démultiplient plusieurs danseurs, et les chorégraphies d'ensemble, qui peuvent être dansées par un seul.

Quant aux pas de deux et aux portés, ils sont indifféremment réalisés par un homme et une femme ou par deux hommes – mais jamais par deux femmes[13]. Lorsque danseurs et danseuses, assis au sol, une jambe repliée derrière eux, ploient le buste tout contre l'autre jambe pointée devant, ce geste dramatique, interprété uniquement par des femmes dans les versions traditionnelles[14] du *Lac* ou dans *La mort du cygne*[15] de Michel Fokine, perd sa

compagnies de répertoire, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 20 décembre 2018 p. 252 sq.

10 Les variations désignent en danse classique des *soli*. La place occupée par les variations dans la structure du ballet, et leurs modes de composition, ont beaucoup varié dans l'histoire du ballet. Dans plusieurs compagnies, certaines variations sont réservées aux danseurs solistes, voire réparties selon une hiérarchie. Certaines variations du répertoire sont utilisées dans le cadre d'examens et de concours. Pour une réflexion sur la variation comme cœur du « dispositif balletique », nous renvoyons à l'ouvrage d'Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la Danse, 2018, p. 80-115.

11 « Collaboration : scénographie, costumes, lumières, répétitions », *Le Lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.27.

12 Si certains danseurs semblent en effet se distinguer, ce qui peut conduire à les identifier aux rôles principaux du ballet, ils changent en fait d'une représentation à l'autre (ce que nous avons pu constater en revoyant cette pièce à La Filature de Mulhouse le 2 février 2019 et au Théâtre National de Chaillot le 29 mars 2019).

13 Alors que plusieurs chorégraphes néo-classiques ont créé des pas de deux entre hommes (par exemple Hans van Manen, John Neumeier ou Roland Petit), les pas de deux entre femmes semblent beaucoup plus rares (on en trouve un exemple, très étonnant, dans *Le Jour et la Nuit* de Janine Charrat, film de 10 min. réalisé en 1952 par Jean Benoît-Lévy, avec Janine Charrat et Claire Sombert ; ou plus récemment dans *Core Meu*, créé en 2019 par Jean-Christophe Maillot aux Ballets de Monte Carlo). Il en va de même pour les portés où une femme porte un homme ou une autre femme.

14 Par versions traditionnelles du *Lac des cygnes*, nous entendons celles qui se prétendent directement inspirées de la chorégraphie de Petipa-Ivanov : leurs chorégraphes parlent parfois de « remonter » ce ballet d'après Petipa-Ivanov, ce qui induit un rapport de transmission direct, ou de filiation à partir d'une origine. Comme l'explique Frédéric Pouillaude, ce sont d'ailleurs à proprement parler des « versions » du *Lac des cygnes*, qu'il faut distinguer des « relectures » : la version « ne se signe pas comme telle. En revanche, elle est toujours « soussignée » du nom du remonteur, du maître de ballet, ou du chorégraphe associé à la compagnie. La « relecture », quant à elle, se signe et institue son œuvre propre. » (Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2009, p.271).

15 Michel Fokine, *La mort du cygne*, solo créé en 1907 (ou 1905) à Saint Pétersbourg pour Anna Pavlova.

dimension genrée. À l'inverse, après qu'ils ont formé tous ensemble des lignes de cygnes mixtes (*cf.* **image 1**), les femmes partent à l'avant-scène : incarnant seuls les ports de tête et de bras[16] qui convoquent tout un imaginaire des danseuses-cygnes du *Lac*, les hommes donnent à en voir l'étrangeté. Plutôt que de se fondre dans une uniformité de corps de ballet[17], chacun colore singulièrement cette position, par une orientation du regard, une cassure ou un effacement des articulations, une ouverture de la main, qui diffèrent d'un interprète à l'autre.

Image 1- Ligne mixte de cygnes dans *Le Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb.

Quand arrive le morceau de bravoure des « quatre petits cygnes », chorégraphie canonique où quatre danseuses, sans se lâcher les mains, enchaînent les pas avec une synchronie parfaite des bas de jambes et des ports de tête, les genres se dédoublent à nouveau. Quatre hommes s'essaient à une chorégraphie qui semble déstabiliser leurs habitudes corporelles et contrarier leur musculature. Bientôt, deux groupes féminins les rejoignent et se glissent avec aisance et fluidité dans les pas. À l'arrêt de la musique, les hommes poursuivent seuls, s'épuisent, s'essoufflent ; alors même qu'ils risquent de sombrer dans une exécution perdant en précision technique, leur interprétation gagne en intensité. Ce sont d'ailleurs eux

16 En danse classique, on parle de « port de bras » ou de « port de tête » pour désigner leur placement et leur déplacement.

17 Toute une étude pourrait être menée sur l'expérience spécifique au corps de ballet, souvent évoquée lors des reportages sur les grandes compagnies de ballet. Voir par exemple Françoise MARIE, « Danser classique », *Graines d'étoiles… Cinq ans après*, épisode 1, 2018. Cet épisode porte précisément sur le travail du corps de ballet dans *Le Lac des cygnes* de Rudolf Noureev à l'Opéra de Paris.

que le public applaudit : par goût pour la prouesse, par plaisir de la parodie[18] ? Ou encore pour se prêter au jeu proposé par Radhouane El Meddeb, celui de déconstruire les codes et les normes du ballet classique ?

Son *Lac* met en effet à nu les conventions de ce genre spectaculaire, non seulement en ce qui concerne la structuration de l'espace et la répartition (genrée) des rôles, mais aussi le rapport à la musique, à la narration et au public lui-même. Alors que l'histoire du *Lac des cygnes* sert de trame à la quasi totalité des versions, Radhouane El Meddeb a choisi de créer une œuvre abstraite[19]. Le décalage fréquent entre les phrases musicales et chorégraphiques, et les nombreux silences qui viennent interrompre la musique de Tchaïkovski, contribuent à défaire le régime d'illusion caractéristique du ballet classique. En creux apparaissent ainsi les conditions de production de cette illusion et une certaine logique compositionnelle propre au ballet classique, qui fait coïncider scansions chorégraphiques, musicales et dramatiques.

… une déconstruction contemporaine ?

Ce jeu avec les codes spectaculaires du ballet n'est certes pas inédit, non plus que la relecture contemporaine d'un ballet du répertoire classique[20], ou le travail d'un chorégraphe contemporain avec une compagnie classique. Parmi les relectures mêmes du *Lac des cygnes*, plusieurs questionnent déjà les normes du ballet, en particulier ses normes genrées[21]. Et qu'on pense à *Bella Figura*[22] de Jiří Kylián, qui débute par un échauffement des danseurs et s'achève dans le silence, à *Impressing the Czar*[23] de William Forsythe, qui se réfère à la

18 Ce pas de quatre masculin peut ainsi évoquer le travail de compagnies masculines comme Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, qui parodient les ballets du répertoire classique, en reprenant les rôles de femmes dans un registre burlesque (souvent sur pointes). Dans son ballet *Rêverie romantique* (créé en 2018 au Théâtre Victoria Eugenia à San Sebastian), Thierry Malandain cherche au contraire à créer une chorégraphie masculine à partir du corps de ballet des *Sylphides* qui ne bascule pas dans le registre burlesque.

19 En danse, on emploie usuellement le terme d'œuvre abstraite pour désigner des œuvres dénuées d'un schéma narratif identifiable.

20 Qu'on pense à *Cendrillon* de Marguy Marin (créé en 1985 pour le Ballet de l'Opéra de Lyon), ou aux *Giselle* et *Lac des cygnes* de Mats Ek (créés respectivement en 1982 et 1987 pour le Ballet Cullberg) – pièces qui défient également leur catégorisation.

21 Comme le rappellent Ariane Dollfus, Hélène Marquié et Gérard Mayen dans le programme du spectacle, de nombreuses versions du *Lac des cygnes* mettent notamment en scène l'homosexualité de Siegfried. En 1995, Matthew Bourne crée un *Swan Lake* au Sadler's Wells Theatre à Londres, où les cygnes sont dansés par des hommes.

22 Jiří Kylián, *Bella figura*, créé en 1995 par le Nederlands Dans Theater.

23 William Forsythe, *Impressing the Czar*, créé en 1988 par le Ballet de Francfort.

pensée post-moderne pour « déconstruire[24] » le ballet, à *Corps de ballet*[25] de Noé Soulier, qui dissèque les principes syntaxiques de la danse classique, ou encore à *Véronique Doisneau*[26] de Jérôme Bel, qui « subvertit de l'intérieur […] l'esthétique et la politique du dispositif balletique[27] », nombreux sont les chorégraphes à avoir travaillé sur la dissociation des composantes du ballet, sur les limites de ce genre et sur les liens unissant ballet et danse classique, ouvrant tout un champ de questionnements. La forme du ballet est-elle indissociable du langage classique ? Et inversement, la technique classique prépare-t-elle de manière privilégiée à l'esthétique du ballet ? On pourrait même soutenir que le jeu (plus ou moins subversif) avec les codes du ballet et avec son lien à la danse classique est consubstantiel à l'histoire de cette forme et constitue l'un des moteurs de son évolution.

Aujourd'hui, ce jeu est cependant souvent pensé dans les termes du partage classique / contemporain, comme relevant d'une attitude « contemporaine » à l'égard de normes et codes « classiques », d'autant plus lorsque le chorégraphe est identifié comme contemporain. Radhouane El Meddeb parle lui-même de « casser les codes[28] » de la danse classique à travers son approche contemporaine du *Lac*. Or, cette conception ne va pas de soi, car elle repose sur des catégories dont la définition pose problème. En effet, doit-on qualifier le *Lac* de Radhouane El Meddeb de classique, parce qu'il s'appuie sur la technique classique, parce que le chorégraphe travaille avec des danseurs classiques au sein d'une compagnie de ballet, parce qu'il reprend une œuvre du répertoire classique ? Ou bien de contemporain, parce qu'il mine les codes et les normes du ballet (et donc l'expérience esthétique du spectateur venu voir un ballet classique), parce que le chorégraphe est contemporain, ou parce que, nous le verrons, les danseurs ont un rapport qu'on peut dire contemporain au langage classique, en rendant par exemple très lisibles les procédés de l'écriture chorégraphique ? Est-ce même un ballet, ou plutôt une pièce – cette notion étant plus volontiers employée pour désigner les créations « contemporaines[29] » ? Ces questions reviennent à se demander s'il faut faire primer des critères techniques, esthétiques, politiques ou institutionnels dans l'appréhension d'une œuvre

24 Sur la notion de déconstruction chez William Forsythe, voir la thèse en cours de finalisation de Lucile Goupillon-Villefort (Lucile GOUPILLON-VILLEFORT, *William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?*, réalisée à l'EHESS sous la direction d'Esteban Buch et d'Elizabeth Claire).

25 Noé Soulier, *Corps de ballet*, créé en 2014 à l'Opéra National de Lorraine.

26 Jérôme Bel, *Véronique Doisneau*, créé en 2004 à l'Opéra National de Paris.

27 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires*, *op. cit.*, p.262.

28 Radhouane El Meddeb dans « Au regard du *Lac des cygnes* », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 04 janvier 2019, https://www.dna.fr/culture/2019/01/04/au-regard-du-lac-des-cygnes, dernière consultation le 23 avril 2019.

29 Même si la notion de ballet est parfois employée aujourd'hui pour désigner des pièces d'esthétiques très variées, allant du contemporain au hip hop.

chorégraphique ; et s'il faut d'abord considérer son processus de création ou ses modalités de réception esthétique.

D'ailleurs, aucun de ces niveaux ne peut être si facilement catégorisé comme classique ou contemporain. Radhouane El Meddeb dit ainsi, au sujet du travail qu'il a mené avec les danseurs :

> Bien que classique, la danse du *Lac des cygnes* est aussi contemporaine car la démarche de l'interprète, son travail d'incarnation sont aujourd'hui des éléments essentiels pour aborder les œuvres[30].

Lors du processus de création de la pièce, il a en effet demandé aux danseurs d'appréhender les phrases chorégraphiques « classiques » de Noureev d'une manière « contemporaine », en mettant en œuvre un « rapport très fin à la technicité et beaucoup plus incarné[31] », alors que « ce qui manque à la danse classique d'après [lui], c'est la personnalité[32] ». Si ce discours nous éclaire sur le projet du chorégraphe, il reflète aussi une certaine conception de la danse classique et de l'opposition danse classique/danse contemporaine, qui se jouerait d'abord dans le rapport du danseur à son geste : rapport d'incorporation du côté du classique, par lequel un geste s'inscrirait depuis l'extérieur dans le corps du danseur *via* l'apprentissage d'une technique codifiée et des œuvres du répertoire ; rapport d'incarnation du côté du contemporain, par lequel le geste émanerait du danseur lui-même. Mais cette opposition n'est-elle pas réductrice ? On peut en effet se demander dans quelle mesure elle fige la danse classique dans des représentations reflétant en effet certaines pratiques d'enseignement, de transmission[33] et de création (peut-être majoritaires ?), mais en excluant d'autres[34] . Ce discours fait plus largement écho à des lieux communs, certes non

30 Irène FILIBERTI, « L'importance du regard » (entretien avec Radhouane El Meddeb), 26 novembre 2018, https://www.operanationaldurhin.eu/fr/le-magazine/limportance-du-regard, dernière consultation le 23 avril 2019.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 La transmission en danse désigne l'ensemble des pratiques à l'aide desquelles une pièce déjà créée est enseignée à des interprètes qui ne l'ont pas dansée. Cette notion peut parfois être employée en un sens plus large, pour inclure tout processus d'enseignement ou de passation d'une danse. Elle déborde ainsi largement le cadre du répertoire classique ou des compagnies de ballet, et peut être problématisée en lien avec les notions de tradition, de filiation ou d'héritage, qui posent des problèmes spécifiques à la danse (en particulier quant à la partition entre transmission orale et transmission écrite).

34 Bertrand d'At, directeur artistique du Ballet du Rhin de 1997 à 2012, où il a enseigné la danse classique et chorégraphié plusieurs ballets, décrit ainsi sa manière de travailler à partir du vocabulaire classique : « Dans quelque situation que ce soit, j'appréhenderai mon travail d'une façon qui consistera à toujours dire aux danseurs : c'est la dynamique (incluant motivation, sens de l'espace et poids) qui crée la forme et si la dynamique est exacte, la forme viendra naturellement trouver sa place dans le corps parfaitement travaillé que vous avez. Après, bien sûr, on peut améliorer cette forme, mais ne jamais oublier d'où cela provient. » (Bertrand D'AT DE SAINT FOULC, *Mémoire de Validation des acquis de l'expérience pour l'obtention du*

sans fondement, sur les arts classiques (par exemple sur la musique classique), selon lesquels leur apprentissage se ferait d'abord de manière impersonnelle et « purement technique », au sein de dispositifs académiques, avant de permettre l'accès au jeu proprement dit et éventuellement l'expression de la personnalité de l'interprète. Enfin, il s'appuie sur une pensée de l'art comme expression de l'individu, dont il n'est pas certain qu'elle constitue, du point de vue de l'histoire de la danse, un critère pertinent pour distinguer la danse classique de la danse contemporaine. Les propos de Radhouane El Meddeb invitent ainsi à interroger les représentations, conceptions et valeurs qui leur sont sous-jacentes, et à étudier de près les liens entre technique et interprétation dans la pratique classique : peut-être l'articulation entre personnalité et impersonnalité s'y joue-t-elle plus finement qu'il ne le laisse entendre. En tous les cas, il n'est pas si aisé de penser la nature « classique » ou « contemporaine » d'un processus de création fondé sur une « collaboration très complice[35] » entre les maîtres de ballet, le chorégraphe et les interprètes, et composé de diverses strates[36], de l'apprentissage des variations de Noureev à l'écriture chorégraphique de la pièce.

Du point de vue esthétique également, la réception de la pièce remet en cause le clivage classique/contemporain, sans pour autant dissoudre cette polarité. Plutôt que de chercher à la catégoriser comme classique ou contemporaine, la plupart des critiques lui reconnaissent d'ailleurs un caractère hybride, en faisant par exemple appel à la notion de déconstruction *:* Agnès Izrine parle de ce *Lac* comme d'un « palimpseste[37] », déployant un « étonnant travail d'analyse des strates qui composent ce chef-d'œuvre [*Le Lac des cygnes*] ».

Master Musique et Danse, Université SHS Lille 3, 2013-2014, p.30). Vincent Lenfant constate de son côté que le danseur classique est aujourd'hui souvent pris dans des injonctions contradictoires : « Il serait […] intéressant que les marges de libertés et de contraintes du danseur classique pris au sein d'une formation ou d'une compagnie fassent l'objet d'une étude approfondie. Effectivement, suite à mon passage au conservatoire supérieur de Lyon, j'ai remarqué que le danseur classique, à l'exception (peut-être ?) des danseurs de l'Opéra de Paris, évolue aujourd'hui dans une tension entre d'un côté une demande d'émancipation des codes (faire surgir sa personnalité) et de l'autre une prescription à bien faire. » (Vincent LENFANT, *Reprendre* One Flat Thing, reproduced *de William Forsythe par le Ballet de l'Opéra de Lyon. Un processus interactif entre directeur, répétiteurs et danseurs*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Mahalia Lassibile, Université Paris 8, soutenu le 19.09.2016, p.119). Ces deux témoignages montrent à quel point les pratiques peuvent varier en danse classique, selon les écoles et les compagnies.

35 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.

36 À cet égard, il serait intéressant d'étudier de manière plus approfondie le processus de création de la pièce et de s'entretenir avec les danseurs, dont la parole n'est pas présente dans le programme : quelle part ont-ils prise à la création de la pièce, et quelle fut leur autonomie réelle ? Poursuivant son projet d'encourager une création chorégraphique s'appuyant sur le langage classique, c'est d'ailleurs à six danseurs et une danseuse du Ballet du Rhin (Pierre Doncq, Eureka Fukuoka, Rubén Julliard, Mikhael Kinley-Safronoff, Pierre-Emile Lemieux-Venne, Jesse Lyon et Marwik Schmitt) que Bruno Bouché confie en 2019 la création d'une pièce sur *La Gran Partita* de Mozart, captée et mise en ligne sur YouTube le 9 mars 2021 (https://www.youtube.com/watch?v=gO5wO752sfo&t=263s.)

37 Agnès IZRINE, « Radhouane El Meddeb : « Le Lac des cygnes » », *dansercanalhistorique*, janvier 2019, https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/radhouane-el-meddeb-le-lac-des-cygnes, dernière consultation le 23 avril 2019.

Ce travail de déconstruction est valorisé, en ce qu'il porterait un regard contemporain sur la danse classique permettant d' « interroger certains [de ses] fondamentaux que l'on pense immuables[38] » (notamment la hiérarchie des danseurs ou la répartition genrée des pas) et de mettre à nu les « invariants[39] » qui constitueraient l'essence du *Lac*. Plusieurs critiques semblent cependant déstabilisés par l'absence de schéma narratif clair et par les nombreuses discontinuités sur lesquelles repose la composition. Il est en effet rare qu'un chorégraphe propose une relecture abstraite d'un ballet du grand répertoire classique[40]. Un reproche revient de manière récurrente : plus qu'à un ballet, ce *Lac* ressemblerait à une « séance de travail[41] » ou à un cours de danse, manquant d'un fil directeur d'ordre narratif, émotionnel ou simplement chorégraphique pour dépasser la démonstration technique. En outre les costumes, en particulier l'absence de collants, mettraient trop à nu le corps des danseurs[42]. En se présentant comme une relecture du *Lac des cygnes*, et bien que sa démarche soit identifiée comme contemporaine, la création de Radhouane El Meddeb se trouve ainsi partiellement jugée à l'aune des critères d'appréciation esthétique d'un ballet classique, notamment par les critiques balletomanes[43]. Plusieurs articles cherchent à distinguer des solistes et voient dans ce ballet l'occasion pour la compagnie « d'éprouver sa technique plus classique[44] », ou *a contrario* une démonstration de ce que les danseurs « n'ont pas les moyens d'assumer ces pas de haute école[45] » du fait d'une technique classique insuffisante. Leurs auteurs ne semblent pas gênés par le fait qu'un chorégraphe contemporain se saisisse du répertoire classique, mais par les modalités de son travail sur le langage classique : Radhouane El Meddeb se contenterait de juxtaposer des pas d'école, de surcroît pas toujours maîtrisés par les danseurs, sans le souffle musical, narratif ou la logique chorégraphique qui leur donneraient sens.

38 Amélie BERTRAND, « *Le Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb – Ballet du Rhin », *Danses avec la plume*, 20 janvier 2019, https://www.dansesaveclaplume.com/en-scene/1045371-le-lac-des-cygnes-de-radhouane-el-meddeb-ballet-du-rhin/, dernière consultation le 23 avril 2019.

39 Agnès IZRINE Agnès, « Radhouane El Meddeb : « Le Lac des cygnes » », art. cit.

40 En danse classique, la notion de grand répertoire classique désigne plusieurs œuvres du XIXe siècle considérées comme fondatrices, et particulièrement emblématiques de la technique et de l'esthétique classiques (par exemple *Giselle* d'Adolphe Adam, *Coppélia* d'Arthur Saint-Léon ou les grands ballets en plusieurs actes de Marius Petipa, comme *Le Lac des cygnes* ou *La Belle au bois dormant*).

41 Par exemple Stéphanie NÈGRE, « Un nouveau *Lac des cygnes* pour le Ballet du Rhin », *artistikrezo*, 24 janvier 2019, https://www.artistikrezo.com/spectacle/un-nouveau-lac-des-cygnes-pour-le-ballet-du-rhin.html, dernière consultation le 23 avril 2019.

42 Jacqueline THUILLEUX, « *Le Lac des cygnes* selon Radhouane El Meddeb par le Ballet National du Rhin – À la dérive », *Concert Classic*, janvier 2019, http://www.concertclassic.com/article/le-lac-des-cygnes-selon-radhouane-el-meddeb-par-le-ballet-national-du-rhin-la-derive-compte, dernière consultation le 23 avril 2019.

43 En se désignant comme balletomane, un certain public (notamment de critiques) affirme son attachement au ballet classique, parfois considéré comme un genre chorégraphique supérieur aux autres.

44 Amélie BERTRAND, « *Le Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb – Ballet du Rhin », art. cit.

45 Jacqueline THUILLEUX, « *Le Lac des cygnes* selon Radhouane El Meddeb par le Ballet National du Rhin – À la dérive », art. cit.

Ces critiques nous renseignent-elles sur la force des représentations engagées par *Le Lac des cygnes*, ballet devenu archétypal de la danse classique ? Renvoient-elles la danse classique à un canon d'œuvres classiques dont les codes sont reconnus et maîtrisés par un certain public, mais aussi normatifs ? Ou bien encore, reposent-elles sur des critères techniques et esthétiques attachés à la danse classique indépendamment de tout répertoire, comme la propreté[46] du geste, une sublimation des corps (notamment par les costumes), une certaine musicalité de la chorégraphie ou des modalités d'interprétation spécifiques ? En tout cas, la polarité danse classique/danse contemporaine demeure structurante dans ces discours, non pour condamner leur porosité au sein de la pièce, mais pour exprimer des réserves face aux parti-pris de ce chorégraphe contemporain à l'égard de la danse classique, entendue à la fois comme répertoire et comme langage chorégraphique.

Le Lac de Radhouane El Meddeb ne constitue en fait que l'un des très nombreux cas limites qui rejouent le statut et les frontières du clivage classique/contemporain. Comme l'ont déjà montré plusieurs chercheurs, la complexité des pratiques, des œuvres et de leurs modalités de réception conduit bien souvent à remettre en cause la légitimité d'une catégorisation binaire, qui opposerait comme deux blocs étanches aux caractéristiques et valeurs strictement adverses la « danse classique » à la « danse contemporaine ». À l'horizon de son travail de thèse comparant les *Roméo et Juliette* « classique » de Kenneth MacMillan et « contemporain » d'Angelin Preljocaj, Christine Roquet voit ainsi, « en deçà de la catégorisation instituée, danse dite « classique » *versus* danse dite « contemporaine » », la possibilité de « contourner la démarcation instituée entre les deux catégories qui vient baliser le regard du spectateur et freiner tout discours sur la danse[47] ». Elle propose d'autres prismes de lecture de l'œuvre, par exemple *via* l'analyse du geste, qui lui permet de catégoriser la danse de Kenneth MacMillan et celle d'Angelin Preljocaj comme des « danses de la figure[48] » :

46 En danse classique, la propreté désigne le fait d'exécuter les pas et figures avec une grande netteté, sans approximations, pertes d'équilibre ou gestes qui parasiteraient la clarté géométrique des figures et la précision des positions. Cette notion joue le rôle d'un critère à la fois technique et esthétique, aussi bien utilisé pour corriger les positions en classe que pour qualifier, voire évaluer un interprète (on dira par exemple d'un danseur que sa danse est « très propre »).

47 Christine ROQUET, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2002, p.10.

48 *Ibid.*, p.148.

> Cette relation complexe entre la toile de fond expressive de l'interprète et la clarté, la lisibilité de la figure, ne saurait-elle constituer un point de rencontre entre le ballet classique et certaines esthétiques de la danse contemporaine ? […] Le problème des critères de catégorisation des danses est un problème complexe. Soulever celui-ci à partir de l'analyse du geste dansé c'est laisser entrevoir qu'il pourrait exister une saisie esthétique des danses qui permette de contourner la classification institutionnelle qui a l'immense désavantage de venir marquer, circonscrire, délimiter, tant les œuvres que la perception qu'en a le spectateur[49].

Cette remise en cause des catégories n'est cependant pas évidente, puisque, « s'il existe une zone obscure commune aux discours [sur la danse], c'est bien celle de la catégorisation des techniques, des pratiques et des esthétiques[50] », qui révèle toujours un « système de valeurs sous-jacent[51] », d'autant plus fort qu'il est rarement explicité ou nuancé.

Comme le montrent les discours autour de la pièce de Radhouane El Meddeb, la polarisation entre danse classique et danse contemporaine, ou entre classique et contemporain, ordonne aujourd'hui encore les représentations, en tout cas en France. Elle semble sédimenter des enjeux relevant plus largement de l'opposition du classique au contemporain dans les arts. En effet, si « la danse classique » et « le classique » d'une part, « la danse contemporaine » et « le contemporain » d'autre part, sont synonymes entre eux quand on parle d'une œuvre chorégraphique, le passage aux adjectifs « classique » et « contemporain » opère parfois un glissement vers des significations qui dépassent le seul domaine de la danse.

On peut dès lors se demander dans quelle mesure il est possible d'extraire ces catégories de leur rapport oppositionnel. Peut-on leur donner une consistance qui ne soit pas qu'idéologique, et qui en particulier ne fige pas la danse classique dans des représentations monolithiques ? Relèvent-elles uniquement du domaine des discours et des représentations, ou bien désignent-elles une partition réelle des pratiques et des productions chorégraphiques ? Enfin, ces difficultés catégorielles possèdent-elles des enjeux spécifiques à la danse ?

La « tradition classique » en question.

Dans le cas de ce *Lac*, le sens donné au partage danse classique/danse contemporaine va avec une remise en question de la notion de ballet, placée au cœur de la démarche chorégraphique. Bruno Bouché dit en effet avoir invité Radhouane El Meddeb afin qu'il contribue, avec ses propres outils, à la « réflexion sur le devenir d'un ballet européen au XXIe

49 *Ibid.*, p.61.
50 *Ibid.*, p.40.
51 *Ibid.*, p.41.

siècle[52] » qu'il souhaite mener en tant que directeur du ballet de l'Opéra national du Rhin. Les termes de ce questionnement sont exposés dans un programme de spectacle d'une grande densité théorique, qui rassemble aussi bien des entretiens avec Radhouane El Meddeb, Bruno Bouché et leurs collaborateurs artistiques, que des articles de fond sur *Le Lac des cygnes*, écrits par les critiques de danse Gérard Mayen et Ariane Dollfus, et par les universitaires Hélène Marquié et Mathieu Schneider.

Du « ballet » à la « tradition classique ».

Pour Bruno Bouché, l'enjeu de cette création est double. D'une part, il s'agit « d'utiliser pleinement le langage académique ; mais de le faire pour s'adresser pleinement au monde contemporain[53] ». Il a donc demandé à Radhouane El Meddeb de créer un ballet d'aujourd'hui, qui s'adresse à la société contemporaine et « soul[ève] l'homme contemporain[54] ». D'autre part, à l'échelle de la compagnie, l'enjeu est d'expérimenter des modes de travail « contemporains », moins hiérarchisés et qui sollicitent davantage d'autonomie de la part des danseurs[55]. Lui-même dit avoir été profondément marqué par sa rencontre avec des chorégraphes comme Pina Bausch. Bruno Bouché souhaite ainsi questionner non seulement les pratiques de travail opérantes dans les compagnies de ballet, mais aussi le « roc psychique[56] » qui les institue en « dogmes[57] » et leur permet de perdurer en les légitimant. Ces pratiques, et les représentations qu'en ont les acteurs du monde du ballet, ne sont selon lui « pas intangibles, ni immuables[58] », car elles ne sont pas intrinsèquement liées aux contraintes de fonctionnement d'une compagnie de ballet. La force du projet formulé par Bruno Bouché tient dans sa capacité à articuler des enjeux artistiques, institutionnels et politiques. « Forger une nouvelle dramaturgie[59] » du *Lac* devient ainsi solidaire d'une refonte des « contenus et méthodes de formation en danse classique[60] », ce qui doit permettre une « évolution du ballet vers l'univers contemporain[61] » et un véritable

52 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.13. Le discours selon lequel le ballet devrait entrer dans l'époque présente constitue un véritable lieu commun dans l'histoire du ballet : les Ballets Russes de Serge Diaghilev ou George Balanchine ont par exemple pu acquérir la réputation d'avoir fait « entrer le ballet dans le XXe siècle ».
53 *Ibid.*, p.10.
54 Radhouane EL MEDDEB, « Le garçon et le lac », *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.9.
55 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.
56 *Ibid.*, p.13.
57 *Ibid.*
58 *Ibid.*
59 *Ibid.*, p.11.
60 *Ibid.*, p.13.
61 *Ibid.*

« renouvellement [de son] lien au monde[62] ». Bruno Bouché fait donc des deux acceptions de la notion de ballet (comme genre spectaculaire et comme forme institutionnelle) les deux faces d'une même médaille, le « ballet du XXIe siècle » auquel il aspire nécessitant de remettre en cause aussi bien les normes du genre spectaculaire que les modalités de fonctionnement des compagnies de ballet.

Nous l'avons vu, le travail de Radhouane El Meddeb entend par exemple renverser la hiérarchisation des rôles et le rapport entre technique et interprétation qui président aujourd'hui aux processus de transmission et de création dans plusieurs compagnies de ballet, notamment à l'Opéra de Paris[63]. C'est ce rapport qu'exprime la maîtresse de ballet Clotilde Vayer, lorsqu'elle décrit sa transmission du rôle des cygnes au corps de ballet féminin dans la reprise du *Lac des cygnes* de Noureev au sein de cette même institution en 2018 : « Dans un premier temps, je travaille sur les pas, les lignes géométriques et les symétries qui constituent le squelette de la chorégraphie. Il est indispensable de connaître les pas pour ensuite pouvoir y ajouter la « chair[64] ». » Clotilde Vayer distingue ainsi l'apprentissage de la mécanique des pas et de la géométrie des déplacements, qui viserait la perfection « purement technique », de l'interprétation à proprement parler, par laquelle le danseur donnerait sens à son mouvement – mais qui ne viendrait que dans un second temps. Bruno Bouché décrit ce même processus en d'autres termes, comme un rapport entre « forme » et « énergie » :

> Radhouane El Meddeb travaille avec le Ballet sur l'énergie brute, et il sculpte à partir de cela, alors même que la forme n'est pas encore définie. Notre tradition procède tout à l'inverse : une partition de gestes, une liste de pas à exécuter est donnée aux danseurs – c'est la forme souhaitée, prédéfinie – et l'énergie en découle seulement dans un second temps[65].

Sous-tendant la notion de « ballet » telle qu'il l'emploie, c'est au fond la « tradition », et plus précisément la tradition classique (ou du moins une certaine tradition classique), qui

62 *Ibid.* Cette formule conduit à penser la notion de style autrement que d'un point de vue formaliste, mais plutôt comme un rapport au monde, qui engage des dimensions aussi bien esthétiques qu'éthiques ou politiques. En cela, Bruno Bouché se rapproche de la définition du style donnée par Laurence Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine* (cf. Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 127-138).

63 Rappelons que Bruno Bouché a dansé et chorégraphié à l'Opéra de Paris, après s'être formé à l'École de danse de l'Opéra de Paris : cette institution constitue donc sans doute son point de référence majeur. D'autre part, elle occupe une place très importante dans le paysage chorégraphique français, à la fois d'un point de vue historique et économique. Il s'agit de la principale compagnie classique en France.

64 Clotilde VAYER, « Les cygnes du « Lac » », *Octave Magazine*, 2018, https://www.operadeparis.fr/magazine/les-cygnes-du-lac, dernière consultation le 23 avril 2019.

65 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.

fait l'objet du questionnement de Bruno Bouché. Il entend par là un ensemble de pratiques, de discours et de représentations en vigueur au sein de compagnies de ballet comme l'Opéra de Paris, mais aussi au sein de certaines écoles de danse classique comme les conservatoires. Cette tradition est par excellence active lorsqu'il s'agit de remonter les ballets du grand répertoire classique. Elle repose sur une certaine conception de la technique classique, qui constitue l'entraînement quotidien des danseurs et dont la maîtrise est éprouvée par la difficulté de ballets classiques comme *Le Lac des cygnes*. Le discours de Clotilde Vayer, à travers sa métaphore du « squelette » et de la « chair » de la chorégraphie, s'applique ainsi particulièrement bien à la technique classique, qui travaille sur la mobilité articulaire et dont la recherche de perfection formelle requiert rigueur et précision dans l'exécution des pas ; mais il dessine un cadre d'apprentissage qui peut être transposé à des chorégraphies non classiques. Les savoir-faire de cette tradition classique vont donc au-delà de la technique classique. Et inversement, Bruno Bouché dissocie les recherches formelles de la technique classique des savoir-faire, conceptions et rapports de pouvoir œuvrant à leur réalisation dans la tradition, ou le monde classique. Les formes classiques pourraient émaner du danseur lui-même, plutôt que lui être imposées de l'extérieur par des maîtres de ballet ou des chorégraphes, comme des idéalités transcendantes, voire inaccessibles, auxquelles le danseur devrait par la suite seulement donner sens.

Cette idée soulève des enjeux philosophiques sur le statut de la forme et sur ce qu'il faut entendre par « sens » du geste en danse classique, autant qu'elle questionne la pérennité et l'interdépendance des valeurs esthétiques, éthiques et politiques dans la pratique (professionnelle) de cette danse. La danse classique est-elle intrinsèquement hiérarchique, élitiste et autoritaire dans ses modes de fonctionnement et dans sa représentation de l'homme et de la société ? Le statut du corps lui-même est en question : le « corps dansant » classique est-il « le réceptacle d'une intention préalablement formulée en-dehors de lui-même[66] », une sorte de cire vierge ou d'instrument plastique que viendraient informer les chorégraphes et maîtres de ballet ? À travers les notions de ballet et de tradition classique, ce sont donc les fondamentaux philosophiques de la danse classique (et tout particulièrement leurs implications éthiques et politiques) qui se trouvent interrogés par Bruno Bouché.

Or, dans les discours réunis par le programme, qui reflètent les usages communs de cette notion, la « danse classique » recouvre une large palette de sens. Elle peut désigner un « répertoire[67] » d'œuvres, dont certaines, comme *Le Lac des cygnes*, ont avec le temps atteint

66 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.11.
67 Radhouane EL MEDDEB, « Le garçon et le lac », art. cit., p.8.

le rang de « chefs-d'œuvre[68] » canoniques. Mais ce terme dénote aussi une technique, un « langage académique[69] », un « vocabulaire[70] » transmis au sein d'une « tradition[71] ». La danse classique constitue ainsi un « monde[72] », dont les acteurs partagent un ensemble de « pratiques[73] » et de représentations. Enfin, elle prend parfois le statut de « mythe[74] », au risque de se trouver réduite à un ensemble de stéréotypes. Cette polysémie joue à plein dans la formulation du projet par Bruno Bouché et Radhouane El Meddeb – d'où certaines ambiguïtés.

Le Lac des cygnes*, un classique de la danse classique ?*

En ayant choisi de chorégraphier *Le Lac des cygnes*, Radhouane El Meddeb s'est emparé du ballet aujourd'hui le plus archétypal du répertoire classique, c'est-à-dire du « ballet classique » par excellence. Or, pour Bruno Bouché, « toute la problématique de la danse classique » consiste à « éviter la sclérose de la muséification[75] » qui menace les œuvres du grand répertoire classique, dès lors qu'elles sont figées dans une essence supposée authentique et remontées pour démontrer l' « excellence technique[76] » des compagnies de ballet. Il refuse également de voir la technique classique des danseurs de ballet comme une « compétence » virtuose que pourraient venir « exploiter[77] » les chorégraphes. Par-delà les remises en question, ou plutôt à travers elles, son discours manifeste un attachement à la tradition classique, comprise à la fois comme répertoire et comme technique, dont nous verrons qu'il est caractéristique des chorégraphes (néo-)classiques. Bruno Bouché ne considère cependant pas la tradition classique comme la transmission d'un patrimoine sacré et intouchable, mais comme un ensemble de pratiques, de représentations et d'œuvres pouvant, et devant, évoluer pour garder un sens dans le monde contemporain. Cette dialectique entre passé et présent apparaît comme un défi sans cesse renouvelé : comment conserver aux ballets de la tradition et au langage classique leur actualité ? Les réactions de certains critiques au projet exposé par Bruno Bouché montrent que cette conception de la tradition classique, et en particulier ce

68 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.
69 *Ibid.*, p.10.
70 *Ibid.*, p.12.
71 *Ibid.*
72 Gérard MAYEN, « Radhouane El Meddeb, sur les rivages du *Lac* », *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.22.
73 *Ibid.*, p.21.
74 *Ibid.*
75 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.11.
76 *Ibid.* Les grands ballets classiques sont parfois aussi remontés à des fins commerciales, afin de s'assurer la fréquentation d'un large public (par exemple à l'occasion des fêtes de fin d'année).
77 *Ibid.*, p.13.

rapport inquiet au répertoire, sont aujourd'hui loin d'être unanimement partagés par les acteurs du monde du ballet : « C'est une question qui ne devrait pas se poser. Personne ne se demande s'il faut continuer à jouer Molière ou Mozart[78]. »

En s'appuyant sur l'état actuel de la recherche universitaire, qui pose avec acuité la question de la tradition et du répertoire en danse classique, le programme du spectacle vient étayer les propos de Bruno Bouché. Gérard Mayen[79] se réfère ainsi aux ouvrages tout juste parus des chercheuses Isabelle Launay[80] et Bénédicte Jarrasse[81], pour démontrer l'extrême variabilité de ce que l'on nomme répertoire classique, et défaire le mythe d'une version originale du *Lac des cygnes* à laquelle viendraient se référer les chorégraphes comme à un modèle canonique. Pour exemple de cette « mouvance[82] » du répertoire, Gérard Mayen note que *Le Lac des cygnes*, devenu emblématique de la tradition classique, ne fut représenté dans son intégralité en France qu'à partir de 1960, dans une version de Vladimir Bourmeister[83] elle-même largement reléguée à l'oubli par la version aujourd'hui canonique de Rudolf Noureev. De plus, toute velléité de reprise « à l'identique » du ballet chorégraphié par Marius Petipa et Lev Ivanov en 1895 apparaît comme un leurre, du fait de l'évolution des corps, de la technique classique, des critères esthétiques, et des transformations[84] de la chorégraphie au fil des reprises (par ajout, oubli, choix d'un interprète...). Si le ballet de Petipa-Ivanov demeure, c'est à l'état de traces multiples et hétérogènes, et non pas comme une œuvre stable pouvant

78 Ainsi s'exprime Alfio Agostini, directeur du magazine *Ballet 2000* dans Jean-Pierre PASTORI, « Les grands ballets classiques font toujours le plein », *24 heures*, 19 janvier 2019, https://www.24heures.ch/culture/Les-grands-ballets-classiques-font-toujours-le-plein/story/18739066, dernière consultation le 23 avril 2019. Cet article, rédigé sur un ton polémique, s'appuie sur d'autres citations mobilisant la notion de modèle, par exemple sur les propos du chorégraphe Maurice Béjart : « Se priver d'une formation classique, c'est comme si un architecte n'avait jamais mis les pieds dans une abbaye romane ou une cathédrale gothique » ou de la professeure de danse classique Marjolaine Piguet : « Les jeunes ont besoin de modèles auxquels s'identifier. La danse contemporaine ne leur en offre pas. Lorsqu'elles débutent, les filles ne rêvent que de tutus, de pointes et de diadèmes. » Ces discours, énoncés également depuis le milieu classique, témoignent de valeurs inverses à celles revendiquées par Bruno Bouché.

79 Gérard MAYEN, « *Le Lac*, ses remous, ses climats », *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.14-18.

80 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op.cit.*

81 Bénédicte JARRASSE, *Les Deux Corps de la danse – Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la Danse, 2018.

82 Ce concept d'Isabelle Launay est cité par Gérard Mayen dans « *Le Lac*, ses remous, ses climats », art. cit., p.17.

83 Vladimir Bourmeister, *Le Lac des cygnes*, créé en 1960 à l'Opéra national de Paris.

84 À cet égard, nous renvoyons par exemple aux textes des chorégraphes Iouri Grigorovitch et George Balanchine qui sont reportés en annexe de Marius PETIPA, *Mémoires*, trad. Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Arles, Actes Sud, 2015, p.112-122. Balanchine écrit ainsi : « il serait infructueux de reconstituer, avec une précision d'archéologue, l'« original » oublié que Petipa lui-même changeait d'une saison à l'autre » (p.114) et Grigorovitch : « On met sur l'affiche le nom de Petipa mais il n'y a pas la moindre ressemblance entre ce qui est donné sur scène et la chorégraphie originale. » (p.119-120).

servir de modèle à travers le temps. Cette remise en cause historique et ontologique[85] d'une supposée fixité du répertoire (et même du canon) classique permet de soutenir que la tradition a un sens seulement dans la mesure où le passé est choisi, réactivé, voire inventé à la lumière du présent. Gérard Mayen va plus loin en affirmant[86] que le genre spectaculaire du ballet lui-même, dans sa dimension d'artificialité, donne à voir la « toute-puissance de la convention[87] », c'est-à-dire la relativité historique de ses codes. La tradition classique n'apparaît ainsi pas comme ce qui oblige, mais plutôt comme ce qui « nous autorise[88] » à la relire, voire à la subvertir.

On peut cependant se demander dans quelle mesure le rapport à la tradition exprimé par Gérard Mayen peut encore être dit classique, dès lors qu'il ne se réfère pas seulement aux œuvres du passé comme à des modèles féconds, mais qu'il assume une discontinuité entre passé et présent, et une profonde instabilité des œuvres. Gérard Mayen explicite-t-il une attitude classique, ou bien porte-t-il un regard autre (moderne ? post-moderne ? contemporain ?) sur la tradition classique ? De son côté, le projet de Bruno Bouché est-il classique, ou bien aspire-t-il à un devenir-contemporain de la tradition classique, voire à une dissolution de la danse classique dans la danse contemporaine ? En l'état actuel des pratiques classiques, ce dernier reconnaît la nature contemporaine du projet : « Nous sommes dans cette configuration typique de la création contemporaine, où nous travaillons, en quelque sorte, directement sur la traduction[89]. » Pourtant, le résultat n'en est selon lui « pas un *Lac des cygnes* contemporain[90] », car le travail est véritablement mené à partir de la tradition classique. Plutôt que de penser danse classique et danse contemporaine comme des entités fixes et opposées, Bruno Bouché souhaite se placer à un endroit où leur rencontre rend

85 Au sujet du statut ontologique de l'œuvre en danse, nous renvoyons à l'ouvrage fondamental de Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.* Les pages 267-273 portent notamment sur « la perpétuation des œuvres au sein du dispositif classique » (p. 269) et sur la « structure de l'œuvre à version » (p. 270), en prenant pour exemple *Le Lac des cygnes*. Cette analyse conduit Frédéric Pouillaude à conclure que « L'identité de l'œuvre chorégraphique classique est […] structurellement transcendante. […] il n'y a pas d'immanence de l'œuvre chorégraphique classique. » Comme Isabelle Launay dans *Poétiques et politiques des répertoires, op. cit.*, il identifie une spécificité du répertoire et des modalités de transmission en danse classique, qui repose sur des croyances et des pratiques bien déterminées, et qui se distingue de la constitution et de la transmission du répertoire en danse moderne et contemporaine.

86 Gérard Mayen appuie ses propos sur quelques uns des nombreux travaux de recherche anglo-saxons qui ont pensé la question des reprises, relectures ou recréations de ballets ; par exemple sur Vida MIGDELOW, *Reworking the Ballet – Counter-Narratives and Alternative Bodies*, Londres, New York, Routledge, 2007.

87 Gérard MAYEN, « *Le Lac*, ses remous, ses climats », art. cit., p.18.

88 *Ibid.*

89 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.

90 Jean-Frédéric SAUMONT (entretien avec Bruno Bouché), « Ballet de l'Opéra du Rhin – Bruno Bouché : « J'ai envie de tirer un fil plus politique », *Danses avec la plume*, 08 octobre 2018, https://www.dansesaveclaplume.com/pas-de-deux/981290-ballet-de-lopera-de-rhin-bruno-bouche-jai-envie-de-tirer-un-fil-plus-politique/, dernière consultation le 23 avril 2019.

possible la transformation de l'une par l'autre. Il espère de ce projet, non pas une fusion de la danse classique et de la danse contemporaine, mais une évolution de la tradition classique, sans qu'il soit possible d'en prévoir la mesure :

> Il y a quelque chose de la formation dans les transformations que nous apporte – après et avant d'autres – un Radhouane El Meddeb. […] Les transformations sont lentes, elles doivent opérer en profondeur[91] .

Selon le point de vue partagé par les acteurs de ce projet, danse classique et danse contemporaine constituent donc « deux mondes d'abord nettement distincts[92] » mais ni totalement disjoints ni figés, le premier pouvant se renouveler au contact du second. Dans cette perspective, le processus de création mis en place par Radhouane El Meddeb apparaît comme un « nouveau paradigme[93] », voire comme une « révolution copernicienne dans le monde du ballet[94] ».

Ce refus de figer la tradition et le répertoire classiques interroge néanmoins sur la pertinence que conserve la notion de « classique » pour désigner des ballets comme *Le Lac des cygnes*. En quoi ce ballet est-il un classique, s'il n'est pas plus stable que n'importe quelle autre œuvre du répertoire, et s'il n'a été instauré en chef-d'œuvre de la tradition qu'assez récemment ? Est-ce parce que la version chorégraphiée par Marius Petipa et Lev Ivanov en 1895 constituerait un point d'aboutissement, voire de perfection, dans l'esthétique du ballet et la technique classique, justifiant de l'instituer en modèle de référence (même à l'état de traces) auquel venir régénérer la danse classique ? Plutôt que d'adopter ce point de vue, et ses implications téléologiques, voire anhistoriques, la chercheuse Hélène Marquié resitue le *Lac* de Petipa-Ivanov dans son contexte culturel. Cette spécialiste du ballet romantique, qui travaille à la croisée des études de genre et des études en danse, montre en quoi les normes et les thématiques du *Lac* de 1895 s'inscrivent dans les codes d'un genre spécifique et circonscrit dans le temps, celui du « ballet-pantomime romantique[95] ». Si l'on a fait de la

91 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.13. En employant le « nous », Bruno Bouché s'intègre pleinement à la tradition classique, ou du moins au monde du ballet.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, p.11.

94 « Collaboration : scénographie, costumes, lumières, répétitions », art. cit., p.27. Le terme de « révolution copernicienne » est employé pour désigner le fait que les rôles ne soient pas clairement répartis entre solistes et corps de ballet. Cependant, toutes les compagnies de ballet ne fonctionnent pas sur cette bipartition (qu'on pense par exemple au Nederlands Dans Theater, où il n'y a pas de solistes). On peut ainsi se demander s'il existe « un » monde du ballet uni dans ses pratiques et ses valeurs. Dans quel référentiel le travail de Radhouane El Meddeb fait-il figure de « révolution copernicienne » ?

95 Hélène MARQUIÉ, « *Le Lac des cygnes*, modèle du genre ? », *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.34.

dualité (notamment dans la représentation des identités genrées), du symbolisme, et de la quête d'idéal, des éléments caractéristiques de l'esthétique du ballet classique, Hélène Marquié montre qu'ils relèvent en fait d'une poétique tout à fait singulière, répondant aux préoccupations politiques, sociales, artistiques et philosophiques d'une époque donnée. C'est cette compréhension du caractère conventionnel des codes qui permet de jouer avec, que ce soit en les réaffirmant ou en les subvertissant, dans le cadre des reprises et des relectures. Plutôt que « classique » ou « académique », tel qu'il est habituellement nommé, il faudrait donc dire du ballet de Petipa-Ivanov, d'un point de vue esthétique, qu'il est « romantique ». Cette historicisation vient ébranler toute définition du ballet classique reposant sur l'idée d'une permanence de ses caractéristiques, telle que celle énoncée par Isabelle Ginot :

> La poursuite d'un corps idéal – même si ses canons ont pu varier –, le respect du rapport traditionnel frontal entre scène et salle, la prise de contrôle, par l'organisation de la scène, de la perception du spectateur, l'ordonnancement de hiérarchie des valeurs (dans l'espace, dans le temps, entre les danseurs…), l'invariabilité de certaines représentations (notamment les rapports masculin/féminin) sont les clés de voûte du ballet classique non comme genre, répertoire ou troupe mais comme institution idéologique ; moins comme lieu de représentation d'un certain type de rapports de pouvoir, que comme lieu de leur production[96].

Dans une certaine mesure, ces propos permettent d'appuyer la correspondance entre les dimensions esthétiques et poïétiques du ballet postulée par Bruno Bouché. « L'invariabilité » des valeurs que relève Isabelle Ginot doit cependant être interrogée à la lumière d'une historicisation fine du ballet : y a-t-il vraiment, comme elle l'affirme, des invariants dans l'histoire du ballet, qui changeraient de forme d'une époque à l'autre, mais qui perpétueraient un même paradigme idéologique ? En voyant dans le ballet classique une « institution idéologique » plutôt qu'un genre, Isabelle Ginot donne à cette notion une extension historique très large, qui englobe par exemple le ballet-pantomime romantique. Mais dans quelle mesure les métamorphoses esthétiques d'un genre peuvent-elles ne pas avoir de réel effet sur ses valeurs ? Est-on justifié à construire une notion aussi transhistorique que celle de « ballet classique » sur des critères idéologiques ?

Tant du point de vue de son extension historique que de sa consistance esthétique, la notion de ballet classique apparaît dès lors comme très problématique. Désigne-t-elle des ballets devenus classiques, pour des raisons qui restent à déterminer ? Un genre pouvant être

96 Isabelle GINOT, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Centre national de la Danse, Pantin, 1999, p.13.

dit « classique » parce qu'il s'élabore à l'époque classique (donc bien avant les ballets de Petipa-Ivanov), parce qu'il met en œuvre des critères stylistiques classiques (de mesure, d'harmonie, d'ordre…), ou encore parce qu'il est intrinsèquement lié à la danse classique comme technique et vocabulaire gestuel ? Or, la pantomime a longtemps constitué, par exemple dans les ballets de Petipa-Ivanov, un registre de mouvements tout aussi constitutif de l'esthétique des ballets que la danse classique.

De plus, en décrivant certaines relectures marquantes du *Lac des cygnes*, dont toutes n'ont pas été faites par des chorégraphes reconnus comme (néo-)classiques, Ariane Dollfus[97] rappelle l'importance des circulations et des métissages, aussi bien chorégraphiques que culturels[98], dans l'histoire de la danse. Si *Le Lac* de Petipa-Ivanov est bien un ballet, ses relectures débordent largement les contours de ce genre, jusqu'à en interroger les frontières. Du point de vue de la technique elle-même, elles vont aussi bien puiser dans la danse contemporaine que dans le hip hop ou la danse africaine. Faut-il pour autant exclure d'emblée les œuvres hybrides quant à leur technique, à leur genre ou à leur style (parmi elles, le *Lac* de Radhouane El Meddeb) de la tradition et du répertoire classiques ? Cette exclusion *a priori* se ferait au risque d'oublier les évolutions de la forme ballet, sa porosité, et le fait que la danse classique a toujours dialogué avec d'autres danses. Elle nierait aussi la réalité des pratiques au sein des compagnies de ballet, dont le répertoire est très hétérogène, et où les danseurs sont confrontés à des œuvres d'esthétiques diverses – toutes les compagnies de ballet n'ayant d'ailleurs pas à leur répertoire de ballets du grand répertoire classique[99]. À l'inverse, faut-il considérer que toute pièce chorégraphique qui intègre le répertoire d'une compagnie de ballet devient « classique », parce qu'elle y serait dansée selon les savoir-faire de la « tradition classique », ou devient « un classique » parce qu'elle s'inscrit à un répertoire ? Mais n'est-ce pas uniformiser les processus de création et de transmission mis en œuvre dans ces compagnies, oublier la « mouvance » des répertoires analysée par Isabelle Launay dans *Poétiques et politiques des répertoires*, et dissoudre la notion d'œuvre classique ? De plus, étant données la charge et l'ambiguïté de l'adjectif « classique », à la fois historique et esthétique, descriptif et axiologique, parler d' « œuvres classiques » à propos des œuvres « de

97 Ariane DOLLFUS, « Comment a-t-on relu *Le Lac des cygnes* ? », *Le lac des cygnes. Radhouane El Meddeb* (programme du spectacle), *op. cit.*, p.30-33.

98 La chorégraphe sud-africaine Dada Masilo a ainsi créé sa version du *Lac des cygnes*, opérant ce qu'Ariane Dollfus appelle un « métissage chorégraphique » (*ibid.*, p.32) de la danse classique avec la danse contemporaine et la danse zouloue.

99 Certains ballets du grand répertoire classique (par exemple les ballets en plusieurs actes d'après Petipa-Ivanov) requièrent en effet un grand nombre de danseurs et des moyens économiques et techniques importants, également pour financer la scénographie et les costumes.

la danse classique » risque d'opérer une confusion lexicale. Identifier et nommer des œuvres qui seraient intrinsèquement liées à la danse classique, que ce soit sous la forme d'un certain répertoire ou d'un genre (le ballet classique), n'a ainsi rien d'évident.

Fortement polysémiques, définies à la fois par des critères historiques, esthétiques et institutionnels, les notions de ballet, de répertoire et de tradition classiques ont donc des contours difficiles à cerner. Bien que souvent employées comme ses synonymes, aucune ne semble coïncider tout à fait avec la « danse classique ». De plus, le statut ontologique du « répertoire classique » apparaît comme très incertain : dans quelle mesure n'existe-t-il pas essentiellement dans un imaginaire dont il faudrait retracer l'histoire[100] ? Si l'assimilation des notions de danse classique et de ballet ne va donc pas de soi, au moins leur mise en tension rend-elle tangible l'ambivalence de la notion de « classique » en danse, terme à la fois historique et technico-esthétique.

Comme le montrent les interrogations de Bruno Bouché, cette difficulté à déterminer la notion de danse classique et son champ notionnel, loin d'être un simple problème conceptuel ou terminologique, recouvre des enjeux très concrets, tant du point de vue de l'expérience esthétique du spectateur qu'en ce qui concerne l'exercice du métier de danseur, les modalités d'institutionnalisation de la danse ou la constitution des répertoires.

La « danse classique » au travail : en quête de sens ou d'essence ?

Malgré le caractère problématique de la notion de danse classique, c'est bien sur elle que s'appuie Radhouane El Meddeb, en ayant pour désir[101] de créer à partir du « ballet classique » par excellence que représente pour lui *Le Lac des cygnes*. Comment sa pièce met-elle au travail ces notions ? Et sous quelle forme se manifeste le désir de danse classique qui motive son travail ?

100 Bénédicte Jarrasse écrit ainsi : « Art de l'impalpable et de la fugacité, condamné à un effacement rapide, la danse n'existe que dans un temps limité et dans un espace borné, ceux-là mêmes dans lesquels se déploient le mouvement et le geste de l'interprète. […] Privé de la présence réelle, celle du corps muet de la danse, porteur d'une éloquence irréductible, le spectateur se retrouve livré, pour le meilleur et pour le pire, au pouvoir, résolument incertain, de la réminiscence, matrice d'un possible imaginaire. […] À ce titre, à d'autres encore, l'imaginaire apparaît bel et bien comme l'horizon obligé de la danse. » (Bénédicte JARRASSE, *Les Deux Corps de la danse – Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 9-10). Un des enjeux de la recherche devient ainsi de retracer la constitution des imaginaires de la danse : par exemple, à quel moment *Le Lac des cygnes* s'est-il imposé en ballet emblématique de la danse classique ?

101 Dans Jean-Frédéric SAUMONT (entretien avec Bruno Bouché), « Ballet de l'Opéra du Rhin – Bruno Bouché : « J'ai envie de tirer un fil plus politique », art. cit., Bruno Bouché explique en effet que le désir de travailler sur *Le Lac des cygnes* émanait de Radhouane El Meddeb.

Le Lac des cygnes*, essence de la danse classique ?*

Contrairement à Bruno Bouché, Radhouane El Meddeb décrit sa relation au monde du ballet et au langage classique comme un rapport d'extériorité totale. Là réside peut-être la plus grande originalité de sa démarche : il est rare qu'un chorégraphe s'appuie sur le vocabulaire classique sans avoir aucune formation classique. C'est cette extériorité même, mêlée à l'envie de chorégraphier à partir de la danse classique, qui, d'après ce qui est énoncé dans le programme, l'oblige à une étroite collaboration avec les maîtres de ballet et les danseurs de la compagnie. Exprimés depuis un lieu différent, et assumant une part de fantasme, les questionnements de Radhouane El Meddeb sur la danse classique ne recoupent pas tout à fait ceux de Bruno Bouché. Le chorégraphe se demande en effet « comment aujourd'hui cette danse [peut] continuer à exister avec l'évolution du spectacle vivant, du corps humain, des techniques[102]. » La danse classique est ainsi d'emblée conçue comme une survivance étrange du passé dans le présent, à laquelle le monde contemporain doit pourtant donner sens pour qu'elle subsiste encore. Ce point de vue sur la danse classique réactive l'ambivalence de l'opposition entre classique et contemporain dans le champ chorégraphique, « classique » devenant alors synonyme de « passé », voire « désuet », « contemporain » de « présent » ou d' « actuel ».

Cette ambiguïté se reflète dans le rapport du chorégraphe à la tradition classique. En effet, Radhouane El Meddeb dit avoir voulu rendre hommage au *Lac des cygnes* en reprenant la chorégraphie de Rudolf Noureev, mais en supprimant le troisième acte, qui lui semblait trop folklorique : « Tout en restant fidèle à cette écriture, je me suis d'abord demandé comment la décaper de son histoire, de cette poussière qui selon moi l'empêche d'être de notre siècle[103]. » Or, ce troisième acte, composé de danses nationales incorporées par Marius Petipa et Lev Ivanov à l'esthétique du ballet, est constitutif de toutes les versions « traditionnelles » du *Lac*, c'est-à-dire de celles qui cherchent à s'inscrire dans la continuité du ballet de Petipa-Ivanov. L'objet de la fidélité revendiquée par Radhouane El Meddeb est alors incertain : s'agit-il du *Lac* « d'origine », de la version de Noureev, certes canonisée mais bien postérieure, ou encore d'une supposée essence de ce ballet ? Son discours sur le répertoire classique oscille en effet entre relégation à un passé ancien, qu'il faudrait dépoussiérer et réactiver, et élévation au rang d'essence anhistorique et universelle. D'un côté,

102 Irène FILIBERTI, « L'importance du regard » (entretien avec Radhouane El Meddeb), art. cit.

103 *Ibid.* Ce discours sur les classiques en danse pourrait être rapproché de la question des « classiques » en théâtre. Voir par exemple André PETITJEAN et Charles TORDJMAN, « Lecture des classiques. Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », in *Pratiques* n°15/16, 1977, p. 34-61, https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1014, dernière consultation le 23 avril 2019.

il s'agirait de miner *Le Lac des cygnes* de l'intérieur « en allant à l'essentiel, jusqu'à l'usure, l'épuisement » pour en faire une « pièce de traces, de mémoire[104] » ; de l'autre, de montrer sa dimension atemporelle. À plusieurs reprises dans son discours revient l'idée que pour créer un *Lac* aujourd'hui, il faut revenir à son essence, ou à ses supposés invariants, afin de comprendre comment ils peuvent encore toucher l'homme contemporain. Derrière l'abstraction apparente de sa pièce, Radhouane El Meddeb dit ainsi avoir cherché à conférer un sens contemporain, historiquement situé, aux thématiques universelles portées par le *Lac*, telles que la solitude tragique de l'homme ou la soif d'idéal. Or, cette essence serait certes inscrite dans la musique de Tchaïkovski et dans le livret, mais surtout dans le langage classique[105] et sa quête d'absolu, qui justifierait en dernière instance d'arracher le *Lac* au temps pour en faire un classique. En s'interrogeant sur le sens de la danse classique aujourd'hui, le chorégraphe en vient ainsi à postuler une essence de cet art et à en faire le point nodal des différents sens de la notion. C'est cette essence qui sous-tendrait la danse classique comme répertoire, comme langage, comme technique et comme monde. Cette idée permet à Radhouane El Meddeb d'assimiler toute la danse classique à un *Lac des cygnes* dont le statut ontologique semble idéel, relevant plutôt de l'imaginaire que de l'histoire de la danse.

Son discours est marqué par une fascination pour la « discipline[106] » et le sens du sacré, voire pour la dimension sacrificielle de ces « corps qui travaillent […] et incarnent tous les jours les rôles du répertoire[107] » dans le « temple[108] » que constitue pour lui une compagnie de ballet. Gérard Mayen voit lui aussi dans la portée métaphysique de ce ballet ce qui ultimement donne sens à l'exigence de la technique classique, par-delà son aspect disciplinaire et normatif :

> Une image du ballet s'est répandue dans le monde, qui en retient surtout la gangue académique, l'astreinte extrême pesant sur des contingents d'exécutants disciplinés. Mais alors, on risquerait de ne plus voir en quoi l'envol obsédé du ballet, s'arrachant du quotidien prosaïque, peut amener l'être dansant au bord de métamorphoses absolues, dans les portées de l'extase[109].

104 *Ibid.*
105 Radhouane El Meddeb ne prend donc en compte ni la pantomime ni les danses de caractère, qui constituent pourtant une part importante de l'esthétique du ballet de Petipa-Ivanov.
106 Radhouane EL MEDDEB, « Le garçon et le lac », art. cit., p.8.
107 *Ibid.*
108 *Ibid.*
109 Gérard MAYEN, « Radhouane El Meddeb, sur les rivages du *Lac* », p.21.

On peut néanmoins se demander si cette conception de la danse classique ne repose précisément pas sur des stéréotypes, en l'assimilant, d'un côté à une fabrique de « corps dociles[110] », de l'autre à une sublimation d'ordre quasi religieux. En tout cas, elle s'appuie sur l'idée que la danse classique possède une essence qui lui donne sens : sens et essence seraient ainsi les deux faces d'une même médaille. Or, l'essence de cette danse serait elle-même rapport à une essence transcendante d'ordre à la fois esthétique et spirituel, ce dont témoignerait par exemple la notion d'élévation[111], cardinale en danse classique. Sous forme d'*ex*tase ou de *méta*morphose, le danseur se dessaisirait de soi dans un dépassement vers cette essence – qu'on pourrait nommer Beauté, ou Idéal ? À plusieurs reprises dans le programme et les articles de presse revient ainsi l'idée selon laquelle la pièce de Radhouane El Meddeb met à nu l'essence de la danse classique en revenant à la « quintessence[112] » de ce chef-d'œuvre que serait *Le Lac des cygnes*.

Cependant, la danse classique possède-t-elle une essence, c'est-à-dire des invariants ou des valeurs essentielles ? Si oui, en quoi un ballet du XIXe siècle, inscrit dans un moment bien déterminé de l'histoire de la danse, en serait-il dépositaire – *a fortiori* s'il n'a pas la stabilité d'une œuvre traversant le temps ? Le risque serait de figer la danse classique dans l'une de ses figures historiques, et donc dans certaines valeurs esthétiques, éthiques et politiques, voire dans toute une conception philosophique (du corps, de l'homme, de l'art…) historiquement situées. Du point de vue d'une approche philosophique de la danse classique, on peut se demander s'il existe des qualités esthétiques propres à cet art à travers le temps, et si des notions comme celles de « beauté », de « grâce » ou d' « extase » invitent à s'appuyer plus particulièrement sur certaines catégories et théories de la philosophie de l'art. Par exemple, la danse classique invite-t-elle à mobiliser certains éléments d'une approche (néo-)platonicienne de l'art ? Ou bien, pour penser l' « extase[113] » et les « métamorphoses » du danseur classique, peut-on faire appel à l'articulation nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque ? Si danse classique et beauté paraissent intrinsèquement liées, encore faut-il préciser de quelle beauté il s'agit, et si celle-ci se trouve à son état le plus pur dans *Le Lac des cygnes*, ballet qui, ne serait-ce que dans l'alternance d'actes aux registres variés, ou même de

110 Nous empruntons cette expression à Michel Foucault (Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2013, chapitre « Les corps dociles », p. 159-199).

111 La notion d'élévation désigne le fait de s'allonger, ou d'aller vers le haut. Elle constitue un principe technique et esthétique cardinal en danse classique.

112 Gérard MAYEN, « *Le Lac*, ses remous, ses climats », p.14.

113 Pour un travail philosophique sur la notion d'extase en danse, nous renvoyons à la thèse en cours de Katharina Van Dyk, *Philosophies de la danse, métamorphoses de l'extase. Poïétiques de l'extase au cœur de la modernité chorégraphique*, sous la direction d'Isabelle Launay et de Renaud Barbaras, Université Paris 8.

danse et de pantomime, n'est uniforme ni dans son esthétique, ni dans les émotions esthétiques qu'il peut susciter. Il semble en tout cas problématique, d'une part de reconduire une interrogation sur le sens de la danse classique à sa supposée essence transhistorique, d'autre part d'assigner celle-ci à une essence du *Lac des cygnes* qui transcenderait l'histoire de ce ballet, ou du moins à des invariants qui seraient contenus dans le ballet de Petipa-Ivanov et réactualisés de version en version. De plus, ce discours postule une universalité de la danse classique (dans sa portée métaphysique) qui est loin d'aller de soi.

Le sens du geste classique au cœur de la dramaturgie.

Or, comme l'exprime Bruno Bouché, il semble que dans ce *Lac*, « ce [soit] le langage du corps qui porte toute la dramaturgie, en prise direct sur son ressenti[114] ». Toute l'interrogation sur le sens de la danse classique, et sur son essence, se cristallise ainsi dans un travail sur le langage classique des danseurs.

Dès la caresse inaugurale, un léger écart est donné à voir entre le danseur et sa danse. À plusieurs reprises, les interprètes s'avancent au bord du plateau et regardent frontalement le public. Leur visage est neutre, leur regard plus ou moins adressé. Ces moments d'immobilité pleine face au public rendent perceptible ce qu'énonce la danseuse étoile Agnès Letestu : la « ballerine » n'est pas tout à fait « une femme qui danse[115] ». Déjà dans leur manière de « se tenir debout sur scène[116] », ainsi que l'analyse Christine Roquet dans *Histoires de gestes*, les danseurs classiques familiers du répertoire académique adoptent en effet une posture singulière, qui leur donne un certain état de présence. « Suspendus vers l'avant, le regard projeté, tendus par l'inspiration[117] », ils construisent un rapport de projection à l'espace scénique et au public. Mais cette présence « classique » se trouve ici déstabilisée, à la fois par la posture des danseurs, pieds parallèles, visage neutre et bras relâchés, et par l'adresse de leur regard, directe chez certains interprètes, inexpressive chez d'autres. Exposant la morphologie des danseurs, les tuniques contribuent aussi, par leurs singularités subtiles, à en souligner la diversité et à interroger notre conception de ce que serait un corps classique : est-ce à leur posture, à leur morphologie ou à leur expressivité que l'on perçoit certains corps comme plus « classiques » et d'autres comme plus « contemporains » ? Les interprètes apparaissent ainsi

114 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.11.

115 Agnès IZRINE, *Entretien avec Agnès Letestu*, *dansercanalhistorique*, 2018, https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/entretien-avec-agnes-letestu, dernière consultation le 23 avril 2019.

116 Christine ROQUET, « Être debout », Marie GLON et Isabelle LAUNAY (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 28.

117 *Ibid.*, p.29.

autant comme des danseurs que comme des individus au travail, que l'on voit respirer, transpirer, s'épuiser.

Élément central du travail de Radhouane El Meddeb[118], le regard est au cœur de la pièce et permet de relier les interprètes aussi bien au public qu'entre eux. Sur scène, ils passent en effet constamment de la position de danseur à celle d'observateur, marchant tranquillement ou se tenant à l'écart, parfois dans les coulisses à vue où ils sont allés boire. La chorégraphie est rythmée par ces moments de pause et ces jeux de regards, à la croisée desquels se déploie l'émergence du geste, et plus précisément du geste classique. Durant toute la première moitié du spectacle, plusieurs mouvements d'ensemble évoquent en effet des enchaînements de sauts et de tours que l'on pourrait faire en classe. Cependant, certaines phrases chorégraphiques s'achèvent abruptement, comme lorsqu'en cours un danseur termine sa diagonale de grands jetés, un peu chancelant, pour partir en marchant se replacer à son point de départ. Dans un article où elle trace les linéaments d'une phénoménologie de la danse classique depuis le vécu du danseur, Christine Leroy écrit :

> Qu'il suffise […] de quitter des yeux la scène, et d'explorer la réalité du studio. Ici, on ne fait pas que transpirer : on *rate*. On *échoue*. On retravaille le geste. La perfection technique qui se donne à voir en spectacle n'est que pour le regard : en réalité, elle est toujours à l'horizon du corps du danseur ou de la danseuse, sans qu'il ou elle puisse assurer absolument de « l'avoir dans les jambes »[119].

La « tension » entre « spectacularité esthétique et vécu kinesthésique[120] », ou entre la perfection du geste sur scène et sa « fabrique[121] » en studio par le danseur (en particulier lors de la classe, quotidienne chez les danseurs professionnels), tension qui selon Christine Leroy innerve la danse classique, est ainsi donnée à voir dans ce *Lac* de Radhouane El Meddeb. Si la danse classique consiste à incorporer des formes codifiées, leur « fabrique » à même le corps du danseur devient ici tangible. Se résume-t-elle pour autant à une quête de perfection technique, qui reviendrait à maîtriser les difficultés (d'équilibre, d'amplitude, de vitesse…) sédimentées par le vocabulaire classique ? Par les écarts qu'elle ménage (entre la musique et

118 Nous retrouvons par exemple ce jeu de regards dans *Face à la mer*, créé par Radhouane El Meddeb en 2017 au Festival d'Avignon. Dans cette pièce, le quatrième mur symbolise la Méditerranée. Les danseurs se placent souvent en bord de scène, comme sur la rive, pour regarder intensément le public.

119 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », in *Recherches en danse* (en ligne), mis en ligne le 15.03.2018, https://journals.openedition.org/danse/1775?lang=en, dernière consultation le 23 avril 2019.

120 *Ibid.*

121 *Ibid.*

la chorégraphie, entre le danseur et sa danse), la chorégraphie montre plutôt comment le danseur classique donne sens à son geste. Pendant l'équivalent du premier acte, les danseurs conservent un visage neutre et ne font presque aucun port de bras, gardant les bras le long du corps, très légèrement soutenus. Mais déjà, dans leurs élans, leurs épaulements[122] et les spirales du buste, ils rendent visibles les dynamiques qui sous-tendent les formes classiques, ainsi que le jeu (ou la tension ?) entre perfection formelle et mouvement inhérent à cette danse. Les décalages fréquents entre la chorégraphie et la musique de Tchaïkovski montrent en creux la profondeur de leur lien. Quand les phrases chorégraphiques démarrent sur la musique, celle-ci insuffle un élan lyrique au mouvement, invitant les danseurs à s'élever, à prendre l'espace et à gagner en amplitude ; elle produit ainsi, pour les danseurs comme pour les spectateurs, un certain rapport à l'autre, à la temporalité et à l'espace.

La composition chorégraphique permet ainsi de faire apparaître les interprètes derrière le vocabulaire classique. Comment ce langage les nourrit-il ? Comment lui donnent-ils sens, et se rapportent-ils à eux-mêmes à travers une technique fortement codifiée ? Mais aussi, quel répertoire, quels gestes meuvent leur imaginaire ? La référence au *Lac des cygnes* prend alors une double signification : celle d'un ballet où d'une part se déploierait la « pure technique classique », et qui d'autre part féconderait l'imaginaire des danseurs classiques à travers certains gestes devenus archétypaux. Lorsque la harpe égrène ses notes mélancoliques, une danseuse s'avance (*cf.* **image 2**).

Image 2 – Sous le regard des autres interprètes, une danseuse (Céline Nunigé) incarne un cygne.

122 En danse classique, l'épaulement consiste à avancer légèrement une épaule et à orienter la tête dans cette direction, tout en conservant le reste du corps face au public, ce qui crée une position légèrement spiralée.

Sous le regard des autres interprètes, elle donne forme à un port de bras qui, à la manière d'une métonymie[123], fait surgir tout l'imaginaire du *Lac des cygnes*. Tandis que la pointe dégagée derrière et le regard dirigé au loin prolongent les lignes de la pose, elle caresse sa nuque et appuie une main sur son pubis, se rapportant à la fois à son propre corps et à un au-delà de la forme. Avec sensualité, ses doigts courent le long de son bras, évoquant des plumes. La transformation en cygne s'accomplit lorsque sa tête vient frotter tout contre son bras, d'un frémissement animal. Repris par les autres danseurs, ce port de bras anime en retour les cous et les visages dans des expressions douloureuses, fait onduler le buste et les jambes, jusqu'à la pointe des pieds : contrairement à la dissociation que l'on attribue souvent au vocabulaire classique, l'expressivité n'est alors pas seulement portée par les bras et le visage, mais par le corps entier. Les ports de bras caractéristiques du *Lac des cygnes*, qui détournent la rondeur des positions classiques pour évoquer le prolongement du bras en aile, apparaissent ici comme pris dans un processus d'incarnation, ou de transformation à la fois physique, psychique et émotionnelle de l'interprète. Les critiques retiennent d'ailleurs « le désir d'envol et l'animalité que porte chaque danseur, sa passion d'être un autre, qui passe par un travail acharné de transformation physique et de dissolution de l'ego… et bien sûr, la sexualité dont cet oiseau s'est fait le mythologique champion, mâle et femelle confondus[124]. »

Un rapport ambivalent au langage classique.

Cependant, un trouble surgit quant à la nature classique de ces pas et enchaînements : ils apparaissent à la fois comme complètement classiques, et pas tout à fait. Le désir de Bruno Bouché était de permettre à sa compagnie de travailler, même avec un chorégraphe contemporain, à partir du « langage académique[125] » : « il y a quelque chose de très rassurant dans le fait que [Radhouane El Meddeb] travaille dans un total respect du vocabulaire classique des danseurs[126]. » Or, la nature de ce vocabulaire classique est ambivalente. Bien que Radhouane El Meddeb ait repris des variations du ballet de Noureev, chorégraphiées par ce-dernier ou supposément héritées de la chorégraphie de Petipa-Ivanov[127] , les phrases

123 Pour une étude de la figure de style littéraire comme outil d'analyse du style chorégraphique, nous renvoyons à la thèse de Camille Riquier-Wautier, qui s'appuie notamment sur les concepts de Gérard Genette (Camille RIQUIER-WAUTIER, *Lire pour la danse. Les ballets littéraires des chorégraphes néo-classiques (1949 à nos jours) : Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*, Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Guy Ducrey, Université de Strasbourg, soutenue le 13 novembre 2020).

124 Agnès IZRINE, « Radhouane El Meddeb : « Le Lac des cygnes » », art. cit.

125 Irène FILIBERTI, « L'importance du regard » (entretien avec Radhouane El Meddeb), art. cit.

126 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.12.

127 Agnès Izrine distingue ainsi « les invariants que l'on peut attribuer sans coup férir à Petipa-Ivanov (les quatre petits cygnes, les trois grands cygnes, la variation d'Odette, et celle de Siegfried…), et les ajouts

chorégraphiques rappellent plutôt des enchaînements typiques de la classe de danse[128]. On peut dès lors s'interroger sur l'existence d'un lien intrinsèque entre celle-ci et le répertoire dit classique, à la fois quant au vocabulaire et quant à la syntaxe classiques. C'est ce qui expliquerait que ce répertoire, également appelé « académique », serve souvent de réservoir aux variations imposées lors des examens et concours en danse classique. Or, il est précisément réputé pour sa grande difficulté technique, d'où une critique adressée à la compagnie par plusieurs journalistes, selon laquelle les danseurs de l'Opéra national du Rhin ne maîtriseraient pas la technique classique à un assez haut niveau pour danser ces « pas de haute école[129] », et sublimer la technique. Est-ce parce que les variations utilisées comme matériau chorégraphique par Radhouane El Meddeb ne sont pas exécutées avec une parfaite technicité que la danse n'apparaît pas comme tout à fait classique ? De plus, ces variations doivent être interprétées selon un certain style, qui les distingue précisément des enchaînements faits en cours. Lors de la transmission d'un ballet, ce style est pris en charge par le chorégraphe lui-même, par les maîtres de ballet ou les répétiteurs : c'est entre autres ce que Clotilde Vayer entend par « chair » de la chorégraphie. Mais dans le travail de Radhouane El Meddeb à partir de la chorégraphie de Noureev, le style de ce-dernier n'est plus reconnaissable : est-ce ce qui fait passer les *variations* qui lui sont empruntées à l'état d'*enchaînements* ?

Plusieurs éléments peuvent donc expliquer le trouble éprouvé par certains spectateurs. D'abord, nous l'avons vu, le mode d'adresse des danseurs, et la non coïncidence entre la musique et la danse, déstabilisent plusieurs attendus liés à la danse classique. Le chorégraphe dissocie également la chorégraphie de Noureev de la haute exigence technique et du style que l'on retrouve par exemple dans l'interprétation de son *Lac* par le Ballet de l'Opéra de Paris. Mais surtout, il défait la syntaxe et le vocabulaire classiques. D'une part, en interrompant soudainement certaines phrases de mouvement, en les découpant et les remontant, il perturbe la syntaxe classique. D'autre part, en détournant ou disloquant certains pas, il se saisit du vocabulaire classique comme d'un matériau étranger, et étrange. À plusieurs reprises, des danseuses se hissent sur pointes et labourent le sol d'une grêle taquetée[130]. Leurs bras pendent,

glanés ici et là (le Pas de trois de Noureev, la marche de la version Bourmeister, etc.) » (Agnès IZRINE, « Radhouane El Meddeb : « Le Lac des cygnes » », art. cit.).

128 Parmi ces enchaînements typiques de la classe de danse, nous pouvons par exemple citer les nombreuses déclinaisons de la forme « posé, pas de liaison, saut ou tour ».

129 Jacqueline THUILLEUX, « *Le Lac des cygnes* selon Radhouane El Meddeb par le Ballet National du Rhin – À la dérive », art. cit.

130 En danse classique, la notion de « taqueté » désigne le fait de faire de tout petits pas sur pointes, en piquant le sol sur un rythme *staccato*.

surlignant la dissociation entre haut et bas du corps caractéristique de la technique classique : leur petite menée[131], qui d'habitude permet une course aérienne sur scène, revêt une dimension presque militaire. Elle est ensuite reprise par un homme seul, dont les muscles peinent à exécuter un pas pensé pour des déplacements sur pointes. Il agite les bras du bas vers le haut, dans un mouvement d'accélération qui, au rythme effréné de ses pieds martelant le sol, semble le faire presque entrer en transe – comme s'il s'agissait de montrer tout l'enivrement, mais également la violence contenus dans le vocabulaire classique. L'ivresse est aussi donnée à voir dans le tournoiement hypnotisant de manèges imbriqués les uns dans les autres, la démesure, dans une série d'entrechats[132] qui semble infinie. Bien plus longue qu'elle ne le serait dans un morceau de bravoure[133], ou dans un exercice de batterie[134], même le plus exténuant, cette série montre l'effort (d'ordinaire dissimulé) et l'endurance requis par la technique classique, mais contribue à lui associer une dimension martiale. Selon Bruno Bouché :

> Radhouane El Meddeb ouvre des espaces poétiques sur le plateau, il renouvelle les signes, il ouvre les imaginaires. Pour cela, il fait confiance aux puissances de la danse, ses énergies, leur saisie par les danseurs. La danse classique n'a pas qu'une seule énergie[135].

Dans une attitude qu'on pourrait dire classique, Bruno Bouché réaffirme ici la richesse de la technique classique, la variété de ses dynamiques et les « puissances » imaginaires dont elle est porteuse, d'où son désir d'inviter un chorégraphe à venir créer à partir de ce langage. Cependant, plusieurs critiques reprochent à Radhouane El Meddeb de ne pas avoir réellement fait œuvre de chorégraphe. Certes, la composition de l'espace et le découpage des phrases de Noureev apparaissent comme autant de procédés chorégraphiques, mais Radhouane El Meddeb ne joue pas avec le vocabulaire et la syntaxe classiques pour créer son propre style de mouvement, c'est-à-dire pour produire, soit des phrases de pas inédites, soit de nouveaux gestes et mouvements. Son style n'apparaît pas dans la manière dont il s'approprierait de manière personnelle la logique et les potentialités propres à la technique classique – mais est-

131 Dans une menée, la danseuse avance selon un enchaînement de petits pas très rapides sur pointes.

132 Un entrechat est un saut sur place où les jambes se croisent, selon un nombre déterminé de fois selon le numéro donné à l'entrechat (par exemple deux fois dans un entrechat quatre).

133 Les ballets du « grand répertoire classique » (notamment ceux d'après Petipa-Ivanov) comprennent plusieurs morceaux de bravoure attendus par les spectateurs, comme le pas des quatre petits cygnes cité plus haut, l'adage à la rose d'Aurore dans *La Belle au bois dormant* ou encore les trente-deux fouettés d'Odile dans *Le Lac des cygnes*. Ces morceaux de bravoure sont des occasions de démonstration technique qui suscitent souvent des applaudissements.

134 Une batterie est un saut où les jambes se croisent plusieurs fois, à un rythme rapide. Les entrechats sont un type de batterie.

135 Bruno BOUCHÉ (Entretien avec), « Il y a beaucoup de dogmes à démolir », art. cit., p.11.

ce seulement possible sans connaître cette technique de l'intérieur ? Ainsi, plus que la dimension « abstraite » de son *Lac des cygnes*, c'est peut-être ce regard sur la danse classique qui peut troubler : Radhouane El Meddeb s'y intéresse comme à une langue étrangère et étrange, à laquelle il ne nourrit pas véritablement son inspiration chorégraphique, voire qu'il met à distance.

La fin du ballet a une densité sémantique particulière. Les femmes viennent déposer leurs pointes à l'avant-scène, et les hommes leurs demi-pointes, pour terminer pieds nus. Cette action renvoie au statut particulier (parfois fétichisé[136]) du pied en danse classique, notamment chez les femmes où il est à la fois sublimé et déformé par les pointes[137]. Quand ils ne sont plus portés, quel est le statut de ces chaussons emblématiques de la danse classique ? Deviennent-ils semblables aux reliques du décor ? Prennent-ils une dimension d'offrande au public, reflétant « l'engagement physique et moral sans limite », « le sens du sacré » voire du « sacrifice[138] » qui fascine Radhouane El Meddeb chez les danseurs classiques ? Seul ou par deux, les danseurs viennent saluer puis quitter la scène, en jouant avec la révérence, figure éminemment codifiée qui sédimente des valeurs aussi bien esthétiques qu'éthiques et politiques. Ils la distordent, s'en amusent, la métissent d'autres danses, sans pour autant improviser. Le dernier couple revient à une révérence académique, glorieuse, dans laquelle l'homme s'efface pour mettre en avant sa partenaire[139].

Les saluts ne marquent pas la fin, mais plutôt une nouvelle rupture, inattendue à ce stade du spectacle : celle d'un passage de l' « abstrait » au narratif, qui colore rétrospectivement le reste de la pièce. Sous le regard d'une danseuse restée à l'écart, un homme et une femme s'enlacent dans la pénombre, lorsque surgit un danseur tout en noir ; Siegfried, Odette et Rothbart sont désormais bien présents. Portés par le souffle tragique de la symphonie, les amants s'étreignent à mort, tandis que le mal, défait une première fois, finit

136 Sur le statut fétichisé du pied et de la pointe en danse classique, nous renvoyons à Susan Leigh FOSTER, « *The Ballerina's Phallic Pointe* », conférence dansée dont un compte-rendu est disponible en ligne (http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/the-ballerinas-phallic-pointe.html, compte-rendu de la conférence du 21 mars 2011, dernière consultation le 23 avril 2019) ou à Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires*, *op. cit.*, « Fiction prophétique : du « lieu de mémoire » à la puissance de *l'ex-voto* ? », p. 199-205.

137 Même si cela reste encore rare, nous avons pu relever plusieurs occurrences où les pointes étaient portées par des hommes sur scène, non pas seulement dans une visée parodique ou de travestissement (par exemple dans la pièce *She was Black* de Mats Ek, créée au Cullberg Ballet en 1994 ou dans *Amelia* d'Edouard Lock, créé à l'Opéra national de Prague en 2002). Par ailleurs, la pointe est à de rares occasions portée par des hommes en contexte pédagogique (par exemple dans les cours que donnait Wilfride Piollet).

138 Radhouane EL MEDDEB, « Le garçon et le lac », art. cit., p. 9.

139 Cette révérence académique est par exemple celle des solistes à la fin des ballets remontés d'après Petipa-Ivanov (au cours même du ballet, elle peut être exécutée après certains morceaux de bravoure comme les codas des grands pas de deux).

par triompher. Pour ces quelques minutes finales, toute la distance prise jusqu'alors avec le vocabulaire classique s'efface. Les sauts sont comme hoquetés, les membres désarticulés. De grandes voltes de bras initient une dynamique circulaire du buste, qui s'accélère jusqu'à emporter les danseurs dans des diagonales de roulades et des chutes prises presque à même le sol, pourtant vertigineuses. La chorégraphie est-elle néo-classique ? Est-elle contemporaine ? L'usage que Radhouane El Meddeb fait de la danse classique dans cette toute dernière partie, très brève, est difficile à déterminer, ce qui rend sa qualification stylistique incertaine, et peut-être peu pertinente. À la fin du spectacle, toute la scène s'éteint, sauf le lustre et le tutu qui continuent à scintiller de leur lueur spectrale. Demeurent ces symboles nus de la danse classique, sans les corps qui leur donnaient sens : comme si quelque chose de cette danse demeurait irrémédiablement passé, voire perdu ?

Central dans cette pièce, le langage classique y occupe en effet une place ambivalente, qui reflète l'ambiguïté évoquée plus haut dans le rapport de Radhouane El Meddeb au répertoire classique. Il semble que le chorégraphe cherche à atteindre, à travers la version Noureev du *Lac des cygnes*, une essence du vocabulaire classique, pour comprendre les enjeux (esthétiques, éthiques, politiques et métaphysiques) de cette danse. Mais le vocabulaire classique existe-t-il « à l'état pur » dans des ballets comme *Le Lac des cygnes* ? Si oui, serait-ce parce que ce ballet (ou du moins ses versions traditionnelles) est intrinsèquement lié à la technique apprise en classe ? C'est tout le lien, mais aussi l'écart, entre la classe et la scène qui se trouve ici interrogé, et plus largement la nature du langage classique. La danse *class*ique est-elle d'abord la danse apprise en *classe* ? Le rôle de la classe de danse est-il d'apprendre un vocabulaire et une syntaxe « à l'état pur », dans une forme de neutralité précédant toute information (ou déformation) de ce vocabulaire par un chorégraphe, ou bien prépare-t-elle déjà à un certain répertoire *classique* ? Or, *Le Lac des cygnes* n'avait plus été dansé à l'Opéra national du Rhin depuis 2011, et la version de Noureev n'y a jamais été donnée : on peut donc douter du lien intrinsèque existant entre ce ballet du répertoire et le cours quotidien de classique dans cette compagnie. De plus, peut-on réellement penser le style du chorégraphe comme un ajout, ou une subtile déformation s'exerçant sur une base neutre, partagée par tous les danseurs classiques à travers les compagnies et les époques ? C'est ainsi toute la question de l'articulation entre les dimensions techniques et artistiques en danse classique qui se pose, à même le cours de danse ou dans le passage de la classe à la scène.

Encore plus fondamentalement, le champ lexical mobilisé par Bruno Bouché et Radhouane El Meddeb invite, par ses glissements mêmes, à penser ce qu'il faut entendre par

technique classique. Pourquoi ce terme est-il employé comme quasi synonyme des notions de « langage », « vocabulaire » et « syntaxe » classiques, et que signifie ce recours à une métaphore linguistique ? Nous l'avons vu, Radhouane El Meddeb ne semble pas agir en chorégraphe classique, en ce qu'il n'exploite pas les potentialités propres à la technique ou au « langage » classique pour créer de nouveaux mouvements respectant la logique classique : mais peut-on expliciter cette logique ? Le trouble esthétique suscité par ce *Lac* de Radhouane El Meddeb, quant à sa nature classique, conduit à interroger les fondamentaux esthétiques qui permettent d'identifier une danse comme classique. Quand et où voit-on de la danse classique ? Est-ce dans le corps du danseur, dans le respect d'un certain vocabulaire ou d'une certaine logique du geste ? Peut-on nommer les spécificités du « geste classique » en danse, ou d'un « danser classique » ?

Le Lac de Radhouane El Meddeb fait ainsi surgir, à même la chorégraphie, tout un faisceau de questions sur la danse classique comme technique et comme matériau chorégraphique. Cependant, en cherchant à atteindre une supposée essence du vocabulaire classique, Radhouane El Meddeb en vient à certains moments à le figer. La chorégraphie du *Lac des cygnes* est tellement disséquée que seules quelques variations canoniques ou les ports de bras des cygnes sont vraiment reconnaissables. Ces morceaux ou ces gestes devenus presque clichés reconduisent une vision assez stéréotypée du ballet. Plusieurs passages, comme celui où les danseuses retirent leurs pointes, ont une dimension presque trop littérale : la technique classique est-elle si contraignante qu'il faille s'en émanciper pour s'exprimer ? Nous pouvons aussi nous demander dans quelle mesure les interprètes sont nourris dans leur rapport technique et artistique à la danse classique lorsqu'ils reprennent des pas ou des enchaînements très proches de ceux exécutés en classe, voire si certains passages contrevenant à la logique organique sur laquelle repose le vocabulaire classique (comme l'interminable série d'entrechats) ne risquent pas d'engendrer des blessures.

Selon nous, c'est quand elle fait émerger les préoccupations propres au chorégraphe que la pièce prend toute son ampleur. Il en va ainsi du travail sur le regard, que l'on retrouve dans d'autres de ses pièces, et de ce qu'il exprime des rapports de l'individu au collectif – mais ce travail n'est pas relié à la technique classique elle-même, où le regard joue pourtant un rôle fondamental[140]. Mû par la question de la danse comme abstraction et comme

140 Déjà dans le cours de danse classique, le regard occupe une place centrale : les danseurs regardent le professeur, se regardent eux-mêmes dans le miroir, se regardent les uns les autres. Le regard sert aussi d'appui, par exemple pour tenir les équilibres ou pour tourner ; il souligne le parcours du geste ou invite à le prolonger selon une ligne infinie.

transformation de soi, Radhouane El Meddeb trouve dans la danse classique un écho à ses propres désirs de chorégraphe, sans peut-être créer véritablement à partir de cette danse. C'est plutôt dans certains mouvements émaillant la chorégraphie, comme autant d'incursions d'un autre langage dans le vocabulaire classique (étreintes éperdues, énigmatiques cercles tracés de la main, chutes brutales), ou dans l'incarnation sensuelle des cygnes, que le geste prend véritablement sens.

Cette pièce nous semble ainsi traversée par une tension, entre d'une part une interrogation sur le sens que prend aujourd'hui la danse classique, notamment du point de vue des danseurs, et d'autre part une essentialisation parfois réductrice, qui témoignerait d'une vision ambivalente de cette danse, tantôt élevée au rang de fantasme, tantôt reléguée au passé.

Penser (avec) la danse classique.

> Le questionnement que nous poursuivons trouve son ancrage dans la danse, dans ses formes propres, dans son évolution. Ce n'est pas à partir d'une philosophie de la danse déjà constituée que nous envisageons les modalités de la réflexion, mais en accueillant, pour les élaborer de façon conceptuelle, les questions qui se posent à la danse et qu'elle adresse en retour à la pensée[141].

Ces propos d'Anne Boissière, dans son introduction à l'ouvrage *Approche philosophique du geste dansé*, nous paraissent indiquer une direction pertinente pour penser la tâche et la méthode d'une réflexion philosophique sur la danse. En travaillant à partir d'outils philosophiques (comme la clarification et la distinction conceptuelles), il s'agirait d' « accueill[ir] » ce que donne à penser l'évolution de la danse classique, et en retour de voir comment la philosophie peut se laisser infléchir par autre chose qu'elle-même : de penser (avec) la danse classique.

Or, la création du *Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb témoigne de la vivacité actuelle des réflexions sur la danse classique. Comme le montre l'entrelacement des paroles dans le programme du spectacle, ces réflexions sont portées à la fois par des artistes, des journalistes et des universitaires. Si les travaux universitaires sur la danse classique se sont multipliés ces dernières années, ils s'inscriraient ainsi dans un moment de pensée débordant largement le monde de la recherche, et feraient peut-être écho à des problématiques impulsées

141 Anne BOISSIÈRE et Catherine KINTZLER (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.8.

par les danseurs eux-mêmes. Cette pièce pose par exemple le problème de la nature des rapports entre danse classique et danse contemporaine aujourd'hui, notamment en France : faut-il y voir un signe de l'apaisement des tensions et du décloisonnement des styles constatés par Geisha Fontaine dans son récent ouvrage *Les 100 mots de la danse*[142] ?

Le Lac de Radhouane El Meddeb met aussi au travail toute une réflexion sur la notion de tradition et sur la possibilité d'une création en danse classique, questions qui peuvent être articulées autour de la notion de sens : quel sens prend la danse classique aujourd'hui ? Pourquoi et comment continuer à pratiquer et à regarder cette danse ? Peut-elle porter des valeurs politiques différentes de celles qui lui sont habituellement assignées, et en particulier des valeurs démocratiques ? Ces questions soulèvent des enjeux très concrets, par exemple quant à la formation des danseurs, qui se déploient à l'intersection des discours (et de ce qu'ils charrient de représentations) et des pratiques. Sans être nouvelles, ces questions se formulent aujourd'hui selon des modalités particulières, qu'il s'agira de déterminer, y compris dans leur cadre spatio-temporel : lesquelles seraient plus spécifiques à la France ?

Cependant, les discours autour du *Lac* de Radhouane El Meddeb, et dans une certaine mesure la pièce elle-même, nous semblent pris dans une tension entre désir de sens et essentialisation de la danse classique. À travers ses ambiguïtés, cette création fait ainsi émerger tout un champ de questionnements, qui engage plus largement une réflexion sur la danse classique, et sur la notion elle-même. L'analyse croisée de cette pièce et des discours qui ont environné sa création montre en effet combien une étude de la danse classique est indissociable d'une détermination à la fois historique et conceptuelle de la notion. Quelle consistance et quel statut lui accorder ? Constitue-t-elle une catégorie pertinente pour délimiter un champ de la production chorégraphique (et distinguer par exemple la création « classique » de la création « contemporaine ») ? Au fil de cette analyse, de nombreuses polarités conceptuelles sont apparues, notamment entre classique et contemporain, danse classique et ballet, tradition et création, essence et historicité, forme et expression, technique et esthétique, qui incitent à mener une analyse philosophique de la danse classique, à la fois comme notion et comme ensemble de pratiques chorégraphiques. Ces polarités, voire tensions, conceptuelles ont fait affleurer plusieurs problèmes philosophiques, dont certains sont spécifiques à la danse classique, et d'autres ouvrent sur des enjeux plus larges, par exemple quant à la question des arts « classiques » ou du « classique » en art. Comme l'écrit Anne Boissière :

142 Geisha FONTAINE, *Les 100 mots de la danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 69-70.

> Une attention à la danse conduit non seulement à renouveler de l'intérieur des catégories et des problèmes esthétiques qui se sont constitués en dehors d'elle, mais à remettre en chantier des problèmes d'ordre philosophique plus général[143].

En nous plaçant à l'intersection des discours, des pratiques et des œuvres, notre thèse visera à déployer ces interrogations, c'est-à-dire à montrer en quoi la danse classique donne à penser à la philosophie, et en retour, à éprouver la fécondité d'une approche philosophique de cette danse. Une perspective a commencé à se dessiner, qui guidera notre travail, autour du lien si souvent réaffirmé de la danse classique à sa supposée essence.

143 Anne BOISSIÈRE et Catherine KINTZLER (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, *op. cit.*, p.8.

PREMIÈRE PARTIE – De la « danse néo-classique » à la danse classique, et retour[1].

Comme le montrent les problèmes soulevés par *Le Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb, la création chorégraphique semble constituer un point d'entrée pertinent pour un questionnement philosophique sur la danse classique. Pourtant, quant à la création chorégraphique, une notion occulte aujourd'hui celle de danse classique (notamment en France) : la notion de « danse néo-classique ». Employée pour désigner une grande partie de la création chorégraphique actuelle, et plus largement aux XXe et XXIe siècles, cette notion a de prime abord une extension historique et une consistance esthétique très vagues, qui rendent sa définition difficile et qui semblent faire du « néo-classique » en danse un hapax au sein de la pensée de l'art. Alors que ce terme a pour l'histoire et la philosophie de l'art une définition relativement précise, celle d'un retour à une époque classique de l'histoire de l'art, il semble prendre pour la danse la signification floue de « nouvelle danse classique » ou de « danse classique contemporaine ». Mais qu'entendre par là ? Si l'on peut être tenté d'écarter ce terme imprécis, son usage est si fréquent, que ce soit chez le public, les critiques, les institutions ou les danseurs, qu'il paraît indispensable de clarifier ce qu'il signifie et de penser son lien à la danse classique. La « danse néo-classique » est-elle la danse classique d'aujourd'hui, du moins en ce qui concerne la création chorégraphique ? L'existence d'une danse néo-classique (qui viendrait après la danse classique) relègue-t-elle la danse classique au passé ? Et peut-on mieux déterminer la notion de danse classique en identifiant des spécificités esthétiques, ou un champ chorégraphique « néo-classiques » ?

L'objet de notre première partie sera donc d'interroger le statut et la pertinence de cette notion, ainsi que la nature de son rapport à la danse classique. Un premier chapitre étudiera son histoire, et cherchera à établir s'il existe des liens historiques et philosophiques entre la notion telle qu'elle est employée en danse et dans les autres arts. Dans le chapitre 2, nous montrerons que les usages courants de cette catégorie, malgré leur imprécision conceptuelle, ont une valeur heuristique, en ce qu'ils peuvent enrichir notre compréhension de la création chorégraphique en danse classique. Nous approfondirons cette perspective dans le chapitre 3, en nous intéressant à la manière dont la création chorégraphique est à même de

1 Ce titre fait référence à un article de Bianca Maurmayr, sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce chapitre (Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », *Recherches en danse* 5/2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, https://journals.openedition.org/danse/1563, dernière consultation le 03 mai 2019).

nourrir notre interrogation philosophique sur la danse classique[2]. Pour autant, il nous apparaîtra dans le quatrième et dernier chapitre que seule une contextualisation historique et philosophique plus fine permet de redonner une consistance à la notion de néo-classique en danse, pour faire émerger une pensée proprement néo-classique du ballet.

2 Tout au long de cette partie, nous nous appuierons sur le travail mené avec les chercheuses Stéphanie Gonçalves, Lucile Goupillon-Villefort et Camille Riquier-Wautier. Ces recherches et réflexions collectives donnèrent notamment lieu en janvier 2019 à une journée d'études qui visait à poser quelques jalons pour l'étude de cette notion très problématique, mais aujourd'hui indissociable de la notion de danse classique (*Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*, Journée d'études organisée par Laetitia Basselier, Stéphanie Gonçalves, Lucile Goupillon et Camille Riquier-Wautier au Centre National de la Danse, à Pantin, le 22.01.2019). Cette journée fut l'occasion de croiser plusieurs points de vue (d'historiennes de la danse, de danseurs, de chorégraphes…) autour de cette notion. Dans leurs thèses (précédemment citées), Lucile Goupillon-Villefort et Camille Riquier-Wautier interrogent également le « néo-classique ». Les actes de cette journée sont consultables à l'adresse : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=du-tutu-a-l-academique-de-la-posture-classique-la-revendication.

Chapitre 1 – Le « néo-classique » en danse : usages et histoires d'une catégorie.

Lors d'une journée d'étude intitulée « Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ? », organisée au Centre National de la Danse de Pantin le 22 janvier 2019, le chorégraphe « néo-classique » Thierry Malandain, directeur du Centre Chorégraphique National de Biarritz, engagea avec humour la discussion en énonçant d'emblée que, selon lui, « le néo-classique n'exist[ait] pas[1] .» Dans son ouvrage *Cendrillon, carnet de création*, il consacre d'ailleurs plusieurs pages à questionner ce qualificatif qui lui fut accolé dès ses premières créations dans les années 1980. Reprenant (en la détournant) l'expression de Jean-Paul Sartre selon laquelle « nommer, c'est faire exister[2] », il soutient que la danse néo-classique n'existe pas en soi. Elle n'aurait d'autre consistance que celle d'une étiquette forgée par la presse et les institutions, sans réelle pertinence esthétique :

> le mouvement artistique auquel j'appartiens porte le nom de « néoclassique ». Au vrai, pour ne pas explicitement transplanter l'Antiquité dans les temps modernes ni revendiquer une restauration des valeurs incarnées par la « belle danse » du XVIIe siècle, il me semble que cet attribut national et aujourd'hui daté ne signifie pas grand-chose[3].

Pour formuler cette critique, Thierry Malandain s'appuie sur le sens que prend la notion de néo-classique dans l'histoire et la pensée des arts, où elle désigne des courants, des styles ou des œuvres qui entendent renouveler la création artistique en s'inspirant d'une époque classique (parfois plus précisément de l'Antiquité classique), séparée de leur présent par une période intermédiaire. Or, l'adjectif néo-classique prendrait une tout autre signification lorsqu'il s'applique à la danse, rendant selon le chorégraphe son emploi peu légitime. De plus, Thierry Malandain suggère que ce terme est plus spécifique à un pays (la France) et à un moment donné de l'histoire de la danse (les années 1980). Les propos du chorégraphe engagent ainsi à examiner plus avant la notion de danse néo-classique, quant à son histoire, sa consistance conceptuelle et ses usages. Où et quand ce terme est-il apparu ? Qui l'emploie, dans quels sens et à quelles fins ? Pourquoi serait-il « aujourd'hui daté » ?

1 « Rencontre avec Thierry Malandain », lors de la journée *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*

2 Jean-Paul Sartre dans *La Responsabilité de l'écrivain* (1946), cité par Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, Pantin, Centre National de la danse, 2014, p.124.

3 *Ibid.*, p.123.

I. Une catégorie mal pensée.

1. Un préfixe qui ne dit rien.

Tout au long de son histoire, la « danse classique » a reçu de nombreux synonymes, par exemple les termes de ballet, de danse d'école ou de danse académique. Au sein de cette constellation, la « danse néo-classique » occupe cependant une place particulière : en effet, le préfixe « néo » indique un écart avec la danse classique. D'après le *Dictionnaire de la Danse*, le néo-classique serait une « conception de la danse classique qui se développe au XXe siècle[4] » :

> Actualisation régulière de la tradition académique héritée des siècles précédents, la danse néoclassique s'affirme comme un langage vivant du XXe s., tentant de rendre compte de la complexité des mutations et de la profondeur des fractures qui le traversent[5].

Cet article définit la danse néo-classique selon des critères à la fois historiques et esthétiques, qui justifient à plusieurs titres de la distinguer de la danse classique. Elle naîtrait au début du XXe siècle, avec les Ballets Russes de Serge Diaghilev[6], et se déploierait dans les décennies suivantes, portée par des chorégraphes issus des Ballets Russes, comme Michel Fokine, Bronislava Nijinska, George Balanchine ou Serge Lifar. Selon les autrices :

> elle débouche dans la seconde moitié du XXe s. sur la naissance d'une « danse classique contemporaine » qui se caractérise par des métissages variés faisant appel à des formes empruntées aussi bien à la danse jazz, aux techniques modernes qu'au folklore mondial ou à l'acrobatie[7] .

---

4 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », Philippe LE MOAL (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 767-768.

5 *Ibid.*

6 Les Ballets Russes sont une compagnie de ballet formée par Serge Diaghilev, dont les tournées internationales (de 1909 à 1929) influèrent grandement le paysage chorégraphique. Les chorégraphes successifs des Ballets Russes furent Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine, Bronislava Nijinska, George Balanchine et Serge Lifar.

7 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », art. cit. On retrouve de telles définitions du néo-classique dans les vidéos réalisées par Fabien Plasson et mises en ligne sur le site Numeridanse : « Le ballet poussé à bout », 2018, https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/le-ballet-pousse-bout?t ; « 1930-1960 : Entre Europe et Etats-Unis, un néoclassicisme à l'écoute de son temps », 2019, https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/1930-1960-entre-europe-et-etats-unis-un-neoclassicisme-lecoute-de-son-temps ; « 1970-2018 : Développements néoclassiques : diffusion mondiale, répertoires multiples et dialogues avec la danse contemporaine », 2019, https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/1970-2018-developpements-neoclassiques-diffusion-mondiale-repertoires-multiples-et?t (consultées le 23 août 2021).

Les chorégraphes des générations suivantes, comme Jerome Robbins, Maurice Béjart, Mats Ek ou Thierry Malandain, ne seraient ainsi pas à proprement parler néo-classiques, mais plutôt « classiques contemporains ». D'après cet article, la danse néo-classique constitue donc un moment historique circonscrit (allant des Ballets Russes jusqu'à la seconde guerre mondiale), que particularisent plusieurs traits esthétiques. Les chorégraphes néo-classiques des Ballets Russes seraient d'abord identifiables à leur volonté de rupture avec la danse classique de la fin du XIXe siècle (en particulier avec les ballets de Marius Petipa), qui aurait donné « à la danse classique son aspect quasi définitif[8] », tout en glissant au début du XXe siècle vers une « image stéréotypée ». En cela, le *néo*-classique viendrait *après* le classique, mais aussi *contre* une certaine danse classique. Ces « préoccupations esthétiques qui diffèrent de celles des chorégraphes du XIXe siècle » se traduiraient par plusieurs traits formels singularisant le néo-classique : la création de « formes angulaires[9] » rompant avec l'esthétique de la ligne courbe ou allongée que privilégiait jusqu'alors le ballet ; un déplacement du « référentiel d'espace » orthogonal par un travail sur la sortie du corps hors de l'axe vertical, sur l'horizontalité et sur les déséquilibres ; l'intégration de positions en-dedans[10] et une « mis[e] à contribution » expressive du corps entier, y compris du visage. Toutes ces innovations apparaîtraient notamment dans le pas de deux, figure d'expérimentation privilégiée du néo-classique, et seraient mises en valeur par « l'usage régulier du justaucorps » ou de l'académique, qui se substitue sur scène au tutu. Enfin, du point de vue de la structure du ballet, « l'apparition du ballet à thèse ou d'atmosphère » romprait avec le modèle du ballet narratif. C'est donc toute une « mutation du référentiel technique et esthétique[11] » classique qu'opérerait la danse néo-classique.

Cependant, cette définition pose plusieurs problèmes, aussi bien conceptuels qu'historiques et esthétiques. Tout d'abord, elle laisse demeurer une incertitude quant à la nature exacte du rapport entre danses classique et néo-classique, et donc quant au statut du néo-classique : rompt-il avec le classique, ou bien le fait-il évoluer ? Dans la seconde hypothèse, est-il un « nouveau classique », s'inscrivant dans la continuité du classique mais

8 Nathalie LECOMTE et Eugénia ROUCHER, « Classique (danse) », LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p. 710-711.

9 Ces cassures de la ligne droite ou courbe peuvent être produites par une flexion des articulations (par exemple du poignet, du coude ou de la cheville).

10 En danse classique, l'en-dehors est un principe technique et esthétique fondamental : les mouvements doivent être exécutés avec les jambes en rotation externe (à partir de la hanche). Au contraire, des positions sont dites en-dedans quand les jambes sont en rotation interne. Les positions en-dedans ne sont pas ou peu usitées en classe (sinon pour faire sentir la rotation dans la hanche), mais elles peuvent l'être sur scène. L'une des figures les plus emblématiques de leur usage chorégraphique est le personnage éponyme de *Petrouchka* (ballet chorégraphié par Michel Fokine en 1911 pour les Ballets Russes).

11 *Ibid.*

ayant la consistance d'une danse à part entière, ou bien n'est-il qu'une des formes historiques de la danse classique ? À l'article « danse classique » du même dictionnaire, on peut en effet lire que « les chorégraphes des Ballets Russes de Diaghilev et ceux de style néoclassique […] créent un langage classique qui perpétue le classique tout en l'élargissant[12] », ou encore :

> Art vivant, la danse classique ne cesse de s'enrichir, assimilant au fil des siècles de nouveaux apports (notamment, au XIXe s., la technique des pointes), et évoluant vers de nouveaux concepts : ainsi, les notions de néoclassique et de classique du XXe s. en font désormais partie intégrante[13].

Le préfixe « néo- » garde donc toute son ambiguïté, pouvant aussi bien désigner une danse venant après et en opposition avec la danse classique, qu'un renouvellement de cette dernière. En tous les cas, ainsi que le souligne Thierry Malandain, une différence majeure apparaît avec les autres arts : l'hésitation entre le « néo- » comme « nouveau » et comme « retour à » existe certes ailleurs qu'en danse, mais, selon la définition du *Dictionnaire de la danse*, qui reflète les usages courants du terme, la danse néo-classique ne fait pas retour à un classique révolu, et encore moins à l'Antiquité gréco-romaine[14]. De plus, l'absence de séparation temporelle entre la danse néo-classique et la danse classique, voire l'idée d'une rupture avec la danse classique (ou à l'inverse d'une danse classique qui deviendrait néo-classique), paraissent tout à fait spécifiques à la danse.

Par ailleurs, la circonscription historique et esthétique faite par les autrices du néo-classique est grevée de plusieurs ambiguïtés. Selon Marie-Françoise Bouchon et Sylvie Jacq-Mioche, le néo-classique serait un moment de l'histoire de la danse, auquel succéderait après la deuxième guerre mondiale le « classique contemporain[15] ». Cependant, la notion de néo-classique telle qu'elle est employée aujourd'hui englobe certains des chorégraphes « classiques contemporains » cités par les autrices, tout en étant mise en crise par d'autres : Thierry Malandain est ainsi considéré comme un chorégraphe néo-classique, tandis que Mats Ek est plutôt catégorisé comme contemporain. Si le néo-classique constitue un moment de l'histoire de la danse, quelle en est l'extension historique ?

D'un point de vue esthétique, si les autrices font du néo-classique un style, caractérisé par certaines particularités formelles, la définition qu'elles en élaborent n'est pas tout à fait

12 Nathalie LECOMTE et Eugénia ROUCHER, « Classique (danse) », art. cit.
13 *Ibid.*
14 Notons que les références à l'Antiquité, nombreuses dans les créations chorégraphiques de l'entre-deux-guerres, sont loin d'être spécifiques au ballet classique, que l'on pense par exemple à l'engouement d'Isadora Duncan pour la Grèce antique.
15 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », art. cit.

convaincante. Ainsi que le rappelle Thierry Malandain dans *Cendrillon, Carnet de création*, « l'en-dedans […] a toujours été en usage, non pas dans le quotidien de la classe évidemment, mais comme moyen d'expression dans les ballets[16] », donc bien avant son emploi par les chorégraphes « néo-classiques ». De plus, on pourrait soutenir que les « métissages variés[17] » attribués au classique contemporain se font tout au long de l'histoire du ballet, Marius Petipa et Lev Ivanov intégrant par exemple de nombreuses danses sociales au ballet. Il n'est pas non plus évident de considérer la rupture avec le modèle narratif comme une caractéristique de la danse néo-classique, quand plusieurs chorégraphes dits néo-classiques, tels que Roland Petit, Kenneth MacMillan ou Jean-Christophe Maillot, s'illustrent dans le ballet narratif. Si ces critères formels ne sont pas suffisants, dans quelle mesure est-on justifié à faire de la danse néo-classique un style ? Les autrices évoquent brièvement la question des valeurs qui seraient celles du néo-classique, mais sans approfondir cet aspect. Y a-t-il également « mutation[18] » des valeurs éthiques et politiques de la danse classique au sein de la danse néo-classique, et si oui, est-ce sous la forme d'une évolution ou d'une révolution ? Cette question semble pourtant cruciale, car c'est sur elle que se conclut l'article « danse classique » :

> La danse classique du XXe s., qui a su conjuguer tradition et modernité, a permis à ses interprètes de s'exprimer pleinement et d'exprimer leur temps. Reste que lorsqu'il est confronté aux grands ballets du répertoire, le danseur classique d'aujourd'hui doit, s'il veut retrouver la force mesurée du mouvement, accomplir un double cheminement : retourner à la source pour chercher la vérité du geste fondateur et y puiser sa force pour créer le sien selon ses propres valeurs[19].

Du point de vue de ses « valeurs », le néo-classique serait-il ainsi la danse classique du XXe et du XXIe siècles ? Loin d'éclairer la spécificité de la danse néo-classique[20], le préfixe « néo- » introduit donc plusieurs confusions quant à cette notion, notamment quant à ses rapports avec la danse classique.

16 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 127.
17 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », art. cit.
18 *Ibid.*
19 Nathalie LECOMTE et Eugénia ROUCHER, « Classique (danse) », art. cit.
20 Le terme est parfois orthographié sans tiret, mais nous privilégions cette orthographe, qui nous semble rendre davantage compte de la centralité du rapport à la danse classique dans la notion de danse néo-classique.

2. Un référentiel « classique » ambivalent.

Quel est d'ailleurs ce référentiel classique dont le néo-classique constituerait une « mutation […] technique et esthétique[21] » ? Dans le *Dictionnaire de la danse*, il est tantôt identifié au ballet de la fin du XIXe siècle (voire plus précisément à celui de Marius Petipa), tantôt à une danse classique pluriséculaire, dont les principes esthétiques remonteraient au XVIIe siècle. Or, « la tradition académique héritée des siècles précédents[22] » n'a elle-même cessé d'évoluer, y compris dans ses dénominations, la catégorie « danse classique » apparaissant au cours du XIXe siècle seulement.

Comme le reflètent ces ambiguïtés définitionnelles dans le *Dictionnaire de la danse*, la notion de danse ou de ballet classique prend aujourd'hui un sens ambivalent. Elle peut désigner aussi bien toute l'histoire du ballet occidental que le ballet romantique et post-romantique du XIXe siècle, simplement le ballet de Marius Petipa, ou bien le ballet depuis le XIXe siècle. Parfois encore, la « danse classique » désigne en un sens plus restreint la technique classique. Malgré l'ambiguïté des définitions et des usages, une caractéristique demeure cependant rattachée à la danse classique : si cette danse est dite classique, c'est qu'elle traverse le temps ; c'est qu'elle demeure (ou que quelque chose d'elle demeure) en dépit des vicissitudes historiques. À l'article « Danse classique » du *Dictionnaire de la danse*, Eugénia Roucher écrit ainsi que la danse classique acquiert « son aspect quasi définitif » avec le ballet romantique du XIXe siècle, époque où apparaît le syntagme « danse classique ». Néanmoins, celle-ci plongerait ses racines jusqu'au XVIIe siècle (voire jusqu'à la Renaissance) et n'aurait cessé d'évoluer tout au long du XXe siècle, jusqu'à devenir « néo-classique ». Par-delà ces évolutions historiques du ballet, il serait donc possible d'identifier un « concept de danse classique » transhistorique, voire anhistorique, « dont les principes fondateurs techniques et esthétiques sont l'en dehors et l'aplomb, l'esprit de rigueur et de netteté, le souci d'élégance et de clarté[23] », principes aujourd'hui transmis par un enseignement académique et qui relayeraient des valeurs esthétiques et éthiques issues du XVIIe siècle classique français. De plus, le ballet du XIXe siècle (en particulier les œuvres de Marius Petipa) se serait élevé à une forme d'aboutissement esthétique qui pourrait expliquer la constitution d'une partie de son répertoire en canon classique au XXe siècle. Cette définition juxtapose donc deux raisons d'extraire partiellement la danse classique au devenir historique, tout en rendant compte de ses évolutions : d'une part, l'existence d'un moteur

21 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », art. cit.
22 *Ibid.*
23 Nathalie LECOMTE et Eugénia ROUCHER, « Classique (danse) », art. cit.

atemporel (les « principes fondateurs techniques et esthétiques »), d'autre part l'élévation d'une partie de l'histoire du ballet à la perfection esthétique. Sont ainsi distingués le caractère classique de la technique classique (qui remonterait au XVIIe siècle) et celui du répertoire classique, plus récent.

Cette définition de la danse classique, reflétant ses usages courants, pose cependant deux problèmes :

- premièrement, peut-on réellement identifier une essence de la danse classique, ou ce qu'Eugénia Roucher nomme un « concept de danse classique », qui demeurerait intact (peut-être à l'état de projet, d'idée régulatrice, ou d'idéal) à travers les évolutions historiques du ballet ? Si oui, est-ce parce que les principes énoncés par Eugénia Roucher s'appuient sur un idéal classique (d'harmonie, de grâce) atemporel, formulé de manière adéquate et indépassable au XVIIe siècle ? Comme le rappelle Alexandre Chèvremont dans son ouvrage *L'esthétique de la musique classique*, où il explique comment la musique fut au XIXe siècle promue au rang d'art digne de posséder une période classique, la notion de classique implique toujours l'érection d'une norme supra-historique :

> Le classique signifie toujours aussi un rapport à celui qui en parle. Pour nous, qui parlons du classique, nous avons tendance à n'y voir qu'un style parmi d'autres […]. Il reste que la définition du classique recèle des enjeux essentiels : il implique de définir l'art, et ce qu'il doit être. En ce sens, il met en jeu une valeur, ou une norme, supra-historique. Il a en tout cas également une valeur historique particulière, en ce qu'il résiste à l'oubli ou à la pure et simple relégation dans le passé[24].

Cependant, dans le cas de la danse classique, l'identification précise de cette norme supra-historique est loin d'aller de soi, d'autant plus que la danse ne produit pas d'œuvres pérennes et se fait à même les corps, ceux-ci étant soumis à des canons de beauté artistiques et à des normes sociales ne cessent d'évoluer.

- deuxièmement, comment penser l'historicité de la danse « classique », si par ce terme on la promeut au moins partiellement à l'état de norme atemporelle ? En faisant de l'art classique un art définitivement passé dans ses cours d'*Esthétique*, Hegel, s'inscrivant dans la continuité de Winckelmann, tire peut-être toutes les conséquences du concept de

24 CHÈVREMONT Alexandre, *L'esthétique de la musique classique, de Winckelmann à Hegel*, Rennes, PUR, 2015, p. 271. Dans cet ouvrage, Alexandre Chèvremont démontre en quoi l'apparition de la notion de « musique classique » est tributaire d'un passage du sens winckelmannien du classique, comme classicisme intrinsèquement lié à l'imitation du modèle grec, au sens kantien du classique, développé dans le §32 de la *Critique de la faculté de juger*, qui subjective la notion de classique en en faisant un idéal pour le jugement de goût.

« classique » : qualifier un art de classique présuppose en effet d'identifier une essence de l'art, qui ne pourrait être pensée qu'une fois entièrement réalisée, et donc dépassée. Or, l'on nomme « classique » une danse qui n'appartient pas au passé, et qui ne cesse d'évoluer.

Parmi les arts « classiques », le problème de la danse classique est d'autant plus aigu que l'histoire du ballet est constituée des courants dits baroque, romantique, néo-classique, voire moderne ou contemporain : contrairement à la musique, la notion de danse classique ne désigne donc pas (ou pas seulement) un style. Toutes ces périodes de l'histoire du ballet comportent-elles un élément classique qui permette de les extraire partiellement au temps, ou bien la danse classique ne désigne-t-elle à proprement parler qu'un point d'aboutissement (nécessairement révolu) de l'histoire du ballet, par exemple le ballet du XIXe siècle ? Mais alors, pourquoi continue-t-on à parler de danse classique aujourd'hui, et pourquoi le ballet évoluerait-il encore, s'il a déjà réalisé l'essence de l'art ?

Or, il nous semble que les ambivalences attachées à la notion de danse néo-classique telle qu'elle est aujourd'hui couramment employée (et en particulier au préfixe « néo ») expriment cette tension entre essence et historicité inhérente à la notion de danse classique, c'est-à-dire la difficulté à penser que la danse classique continue à évoluer, et qu'en même temps quelque chose d'elle demeure, en ce qu'elle est un art « classique ». Pourrait-on cependant préciser cette notion de néo-classique en danse *via* une comparaison avec le sens qu'elle prend pour les autres arts, ou bien l'usage du terme néo-classique en danse constitue-t-il une exception absolue au sein de l'histoire et de la théorie des arts ?

3. Une exception dans l'histoire et la théorie des arts ?

Dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, l'article consacré au néo-classique est divisé en trois sections, la première s'intitulant « Sens général (sauf la danse) » et la dernière « Sens spécial à la danse[25] ». Rédigé par Germaine Prudhommeau[26], le paragraphe sur la danse élabore une définition assez semblable à celle du *Dictionnaire de la*

25 Germaine PRUDHOMMEAU et Hugues THOUAND, « Néo-classique », Étienne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2015, p. 1122-1123.

26 Avec Marie-Françoise Christout, Germaine Prudhommeau appartient à la génération d'historiennes de la danse qui précède et a influencé la génération de Marie-Françoise Bouchon et de Sylvie Jacq-Mioche. Les définitions du *Dictionnaire de la danse* sont ainsi très proches de celles du *Vocabulaire d'esthétique*, le paragraphe dédié à la danse de l'article « Classique » distinguant par exemple le « classique contemporain » du néo-classique. Nous pouvons cependant noter quelques différences : Germaine Prudhommeau précise par exemple que le néo-classique correspond à la seconde période des Ballets Russes, soit les années 1920, qui se caractériserait par une esthétique rétrospectiviste et marquerait un retour au classique.

danse (y compris dans ses ambiguïtés), mais qui en diffère sur certains points, en soutenant par exemple que le néo-classique n'est pas un style, mais une forme de danse à part entière :

> Le terme de néo-classique a pour la danse un sens très particulier, car on appelle *classique* la danse qui s'est constituée à l'époque romantique. Le néo-classicisme est une nouvelle forme de la danse classique, qui s'est formée durant la seconde période des Ballets russes de Diaghilev, et s'est répandue dans le monde entier de 1930 à 1950. Elle ajoute au classique, dont elle conserve tous les éléments, un certain nombre de nouveautés. […] Il s'agit d'une nouvelle forme de danse et non pas seulement d'un nouveau style, car elle remet en question des principes de base, comme le dehors[27].

Les mêmes incertitudes grèvent cependant l'extension historique et la consistance esthétique de cette notion :

> À partir de 1950 se dégage une autre forme qu'on peut appeler classique contemporain, à défaut d'un autre nom : cette forme ne renie rien du passé et adopte tout ce qui vient du classique pur et du néo-classique, mais y ajoute des nouveautés techniques comme les positions en dedans, les mouvements au sol […]. Il est parfois très difficile de faire la différence entre certains ballets dits « modernes » et ceux du « classique contemporain[28] ».

Malgré son caractère très vague, cette définition réaffirme la singularité du néo-classique en danse, en la fondant sur un décalage historique entre le « classique » en danse et dans les autres arts. En effet, si l'on peut faire remonter au XVIIe siècle ses principes techniques et esthétiques (comme l'en-dehors), la « danse classique pure[29] » ou « danse classique à proprement parler[30] » désigne, pour Germaine Prudhommeau comme pour les autrices du *Dictionnaire de la danse*, le ballet du XIXe siècle, empreint de l'esthétique du ballet romantique. À cet égard, la danse *classique* ne ferait donc référence ni à l'Antiquité, ni au XVIIe siècle français.

Cependant, plusieurs éléments historiques et esthétiques incitent à questionner la thèse d'une exception absolue du classique et du néo-classique en danse. D'une part, même si l'on situe la naissance de la danse classique proprement dite au XIXe siècle[31], elle hérite de principes qui ont été codifiés au XVIIe siècle en France, et qui expriment des préoccupations

27 Germaine PRUDHOMMEAU, « Néo-classique », art. cit.
28 Collectif, « Classique », Étienne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 424.
29 *Ibid*.
30 *Ibid.*, p. 423.
31 Avec le ballet romantique et la codification de la technique dont témoignent les ouvrages de Carlo Blasis (nous renvoyons ici à notre Chapitre 7, II, 4).

typiquement classiques, comme la clarté formelle, l'harmonie, le naturel ou la symétrie. D'autre part, si la danse néo-classique émerge, comme le suggère Germaine Prudhommeau, au sein de la seconde période des Ballets Russes (soit dans les années 1920), peut-on vraiment la considérer séparément des courants néo-classiques en musique et en littérature, qui se développent également pendant l'entre-deux-guerres ? Ce serait notamment minorer le modèle diaghilevien du ballet comme collaboration des arts, et oublier que des œuvres « néo-classiques » comme *Pulcinella* d'Igor Stravinsky furent composées pour des ballets[32]. En se penchant sur l'apparition de la notion de danse néo-classique, certains chercheurs[33] (encore rares) ont d'ailleurs mis en évidence des points de convergence ou de tension productive, qu'ils soient conceptuels, formels ou idéologiques, entre le néo-classique en danse et dans les autres arts. L'histoire de la notion reste cependant largement à écrire en danse, ce qui explique en partie le flou sémantique qui règne encore à son égard.

Lors de son intervention à la journée *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*, le musicologue Gianfranco Vinay[34] rappelle ainsi l'importance d'une contextualisation rigoureuse des catégories, qui prenne en compte la circulation des idées et des recherches formelles entre les arts. Sans minorer les spécificités du néo-classique en danse, il invite à un dialogue, ne serait-ce que méthodologique, entre musicologues et « choréologues[35] » autour de la question néo-classique. En musique, le néoclassicisme se constitue selon lui comme « mouvement polémiquement alternatif au romantisme et au postromantisme[36] ». Néanmoins, la référence au classique n'a pas tout à fait le même sens selon les contextes culturels. Diaghilev et Stravinsky classicisent par exemple le compositeur Tchaïkovski, perçu comme romantique dans d'autres pays. Il faut également

32 *Pulcinella* a ainsi été chorégraphié en 1920 par Léonide Massine, au sein des Ballets Russes.

33 Nous pensons notamment aux recherches actuelles de Mark FRANKO, dont le livre *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford University Press, 2020, porte sur l'émergence du néo-classicisme chorégraphique dans l'entre-deux-guerres, ou aux travaux d'Andrea Harris (notamment à son article Andrea HARRIS, « *Gendered Discourses in American Ballet at Mid-Century : Ruth Page on the Periphery* », in *Dance Chronicle* 35/1, 2012, p. 30-53).

34 Gianfranco VINAY, « Néoclassicisme et styles musicaux », intervention à la journée *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?* Dans les actes de la journée d'étude, nous renvoyons à son article « Le néo-classicisme musical ou bien « la nuit où tous les chats sont gris » », http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=du-tutu-a-l-academique-de-la-posture-classique-article&id_article=1307 (dernière consultation le 23 août 2021).

35 Gianfranco Vinay fait de la choréologie un pendant à la musicologie, c'est-à-dire une étude historique et esthétique de la danse. Ses travaux récents invitent à prendre en compte l'étroitesse des rapports entre musique et danse (voir par exemple Patrizia VEROLI Patrizia et Gianfranco VINAY (dir.), *Music-dance, sound and motion in contemporary dance*, Londres, Routledge, 2018).

36 Gianfranco VINAY, « Néoclassicisme et styles musicaux », intervention à la journée *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*

prendre en compte les mutations de la notion en fonction des lieux, des langues[37], mais aussi des époques, puisque l'interprétation de ce que recouvre le néoclassicisme en termes de tendances esthétiques et de compositeurs a beaucoup varié au cours du XXe siècle. En musique, l'historiographie du terme entre donc à part entière dans l'étude du néoclassicisme, d'autant plus que celui-ci n'est pas l'expression d'une école ou d'un groupe, mais fut construit comme notion rétrospective par la critique et la théorie[38]. Pour l'historien de la musique ou le musicologue, un enjeu est ainsi de retracer la « longue chaîne de malentendus engendrés par l'indétermination sémantique du terme néoclassique, parfois imputables à des raisons idéologiques plus ou moins avouées. » Avant de chercher à définir des traits stylistiques propres au néoclassicisme, il s'agirait de faire « l'histoire d'une idée, d'un principe esthétique et [de ses] différentes interprétations », qui impliquent des conceptions singulières du classique. En étudiant les néoclassicismes de la fin des années 1910, Gianfranco Vinay décèle ainsi cinq tendances musicales, qui singularisent des projets artistiques divers et établissent à chaque fois une relation spécifique entre le style et son modèle passé : l' « évocation d'un âge mythique classique, comme époque de pureté linguistique », qui « absorbe le passé dans le présent » ; la « définition ironico-grotesque de la tradition », qui met son modèle « entre guillemets » ; la « restauration d'une œuvre ancienne réadaptée au goût moderne », qui résorbe la fracture entre passé et présent ; enfin, la « parodie » et le « pastiche-collage », qui mettent en œuvre une « confrontation dialectique entre les époques et les styles[39] ».

Sans qu'il faille les transposer telles quelles à la danse, la contextualisation et la typologie effectuées par Gianfranco Vinay sont à bien des égards éclairantes. D'une part, elles invitent à historiciser finement l'apparition et les métamorphoses de la notion de danse néo-classique, ainsi qu'à pluraliser les « néo-classiques ». Plutôt que de chercher d'emblée à éprouver sa cohérence stylistique, il s'agirait de déterminer comment cette catégorie a émergé, s'est redéfinie, mais a pu aussi se brouiller ou se déliter, à la croisée des discours et des œuvres. Cela nécessite de prendre en compte le fait que cette notion croise des aspects esthétiques et idéologiques, et donc de la replacer en contexte (artistique, philosophique, institutionnel…). Pour ce faire, il est fécond d'adopter plusieurs angles d'approche, de l'histoire culturelle à l'analyse d'œuvre, afin de penser notamment les intrications de

37 Quant au classique et au classicisme, l'allemand distingue ainsi entre *Klassik* et *Klassizismus* (voir CHÈVREMONT Alexandre, *L'esthétique de la musique classique, de Winckelmann à Hegel*, *op. cit.*).

38 Selon Gianfranco Vinay, Stravinsky ne l'utilise ainsi que deux fois dans ses écrits, en des sens distincts (pour désigner une première fois le « royaume de la clarté, et de la forme », et une seconde fois le rapport au passé), et en récusant toujours le sens stylistique que lui donnent les critiques.

39 Gianfranco VINAY, « Néoclassicisme et styles musicaux », intervention à la journée *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*

l'esthétique et du politique[40]. D'autre part, l'intervention de Gianfranco Vinay ouvre des perspectives sur l'utilité d'une approche comparative du néo-classique en danse et dans les autres arts[41], qui permettrait de réinscrire la « danse néo-classique » dans l'histoire et la pensée des arts[42], tout en interrogeant ce qui lui est propre. Enfin, cette historicisation de la catégorie permettrait de lui redonner sens en identifiant, par-delà la signification très englobante que cette notion en est venue à prendre aujourd'hui, des projets véritablement néo-classiques en danse, c'est-à-dire qui entendent faire retour à une époque, ou à une essence classique de la danse classique.

Dans son article « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme « constructiviste »[43] », Gianfranco Vinay met en œuvre l'approche comparative qu'il prône à travers une étude de cas, celle de la collaboration entre Stravinsky et Balanchine, tous deux associés au néoclassicisme. Son analyse précise des correspondances entre la structure musicale et la structure chorégraphique des ballets *Apollon musagète*[44] et *Agôn*[45] montre comment la catégorie « néoclassicisme » est mise au travail par les œuvres elles-mêmes. Selon lui, « le

40 Pour une problématisation des liens entre esthétique et politique, nous renvoyons par exemple à l'article de Mark FRANKO, « La danse et le politique. Des états d'exception », trad. Agnès Benoît-Nader, in *Recherches en danse* (en ligne), mis en ligne le 16.06.2017, https://journals.openedition.org/danse/1647?lang=en, dernière consultation le 03 juillet 2019.

41 Dans son ouvrage *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Londres, Routledge, 2006, Lucia Ruprecht établit ainsi une continuité entre la conception winckelmanienne d'un « corps néoclassique » et les traités de Carlo Blasis, que l'on considère habituellement comme marquant l'émergence de la danse classique dans les années 1830.

42 Depuis la littérature comparée, plusieurs chercheurs et chercheuses ont mis en évidence les liens entre le ballet et les autres arts, en particulier la littérature (nous renvoyons par exemple à la thèse de Camille RIQUIER-WAUTIER précédemment citée, *Lire pour la danse. Les ballets littéraires des chorégraphes néo-classiques (1949 à nos jours) : Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*).

43 Gianfranco VINAY, « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme « constructiviste » », in *Repères, Cahier de danse*, 2007/2 (n°20), p. 7-10.

44 George Balanchine créa *Apollon musagète* en 1928 pour les Ballets Russes ; néanmoins, il ne cessa de reprendre et modifier le ballet dans les décennies suivantes, dans le sens d'une épure de la chorégraphie, de la scénographie et de la narration. Pour une autre lecture d'*Apollon musagète*, qui fait davantage référence au néoclassicisme comme mise en valeur de l'historicité du classicisme, et donc comme déconstruction de l'idée d'un canon classique immuable, nous renvoyons à Juliet BELLOW, « *Balanchine and the Deconstruction of Classicism* » (*in* Marion KANT (dir.), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007) : « le ballet peut également être lu comme une profusion de classicismes et de néoclassicismes distincts qui refusent de s'harmoniser. En juxtaposant les dieux de l'Antiquité, le ballet d'action du XVIIe siècle et la tradition de Petipa du XIXe siècle – autant de formes que l'on a qualifiées de « classiques » - *Apollon musagète* exposait les tensions sous-tendant le concept de classicisme. Le ballet démontre subtilement que le sens de ce terme fuyant a changé au fil du temps et porte des connotations différentes lorsqu'il est appliqué aux arts visuels, à la musique et à la danse » (« *the ballet can also be read as a profusion of distinct classicisms and neoclassicisms that refuse to cohere. Juxtaposing the gods of antiquity, the seventeenth-century* ballet d'action*, and the nineteenth-century Petipa tradition – all forms that have been described as « classical »* - Apollon musagète *exposed the tensions underlying the concept of classicism. The ballet subtly demonstrates that the meaning of this slippery term has changed over time, and carries different connotations when applied to visual art, music and dance.* »). Cette interprétation, distincte de celle de Gianfranco Vinay, témoigne de la vivacité des réflexions actuelles sur le néo-classique. [Dans la suite de la thèse, lorsque nous ne précisons pas, c'est nous qui traduisons].

45 George Balanchine, *Agôn*, créé en 1957 par le New York City Ballet.

partage des valeurs et des principes constructifs sous-jacents », dans une orientation formaliste, a « permi[s] aux deux créateurs de prolonger leur dialogue artistique au-delà de la période néoclassique du compositeur[46] », période pendant laquelle Balanchine et Stravinsky ont débuté leur collaboration artistique. Dans les versions successives de la chorégraphie d'*Apollon musagète*, que Balanchine a beaucoup remaniée, s'entrelacent avec complexité néoclassicisme et modernité, en réponse aux tensions de la partition :

> Balanchine, fin musicien, analysant la partition, comprit d'emblée que les allusions néoclassiques (à la Grèce antique, au ballet de cour, à Lully et au Roi Soleil, au ballet blanc) n'étaient que l'écorce de l'œuvre, sa substance musicale et poétique profonde résidant en fait dans un élément métrique-rythmique fondamental – le rythme pointé […]. Synchronisant l'articulation de ses phrases chorégraphiques sur les courtes séquences musicales de Stravinsky, Balanchine non seulement crée un lien très strict entre musique et danse, mais abolit la continuité et la fluidité des mouvements, ponctués d'arrêts soudains brisant la phrase chorégraphique[47].

Cette analyse du lien entre la chorégraphie et la partition rend également plus attentif aux particularités stylistiques des différentes interprétations :

> Tandis que certains interprètes, brisant le phrasé, atteignent cette qualité de vivacité permettant de saisir la modernité du projet de Balanchine (Michael Barychnikov est un exemple admirable et célèbre de cette interprétation « moderniste »), d'autres interprètes (par exemple Paolo Bortoluzzi) et d'autres compagnies fréquentant surtout le répertoire traditionnel (par exemple les danseurs de l'Opéra de Paris), arrondissant et liant les mouvements, mettent plutôt en évidence la composante néoclassique[48].

La notion de danse néo-classique gagnerait ainsi à une mise en perspective avec les autres arts, afin de déterminer la manière dont s'y jouent spécifiquement des enjeux philosophiques propres au néo-classique – soit l'articulation entre classique et modernité, la référence à une norme ou un canon classique comme à un idéal de beauté, ou encore la tension entre essence et historicité de l'art.

Cependant, dans la notion de néo-classique, il n'est pas uniquement question de classique, mais également de moderne. Les articles de dictionnaire que nous avons étudiés (écrits par des historiennes du ballet) laissent ainsi de côté une dimension majeure de la notion

46 Gianfranco VINAY, « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme « constructiviste » », art. cit., p. 9.
47 *Ibid.,* p. 8.
48 *Ibid.*, p. 9.

de néo-classique, qui est son rapport au moderne, et dans le cas de la danse, à la danse moderne. En effet, le néo-classique en danse est à réinscrire dans la triade classique/néo-classique/moderne : si cette notion a une valeur relationnelle, voire oppositionnelle, c'est à la fois vis-à-vis d'une certaine danse classique et vis-à-vis de la danse moderne, puis de la danse contemporaine. Tout au long du XXe siècle se trouve ainsi reconduite une « Querelle des Anciens et des Modernes[49] » en danse, au nom d'enjeux esthétiques mais aussi éthiques et politiques : la danse néo-classique se trouve à la fois définie comme une danse classique moderne et comme l'autre de la danse moderne, selon des conceptions divergentes de la modernité. Dans cette querelle, le statut de ce qu'il faut entendre par « classique » et par « moderne » varie, pouvant désigner une époque historique, des caractéristiques formelles, voire toute une conception de l'art. Aujourd'hui encore, cette opposition entre le « classique » et le « néo-classique » d'une part, le « moderne » et le « contemporain » d'autre part, structure l'historiographie de la danse au XXe siècle, mais aussi la perception du champ chorégraphique contemporain.

Si le néo-classique en danse constitue une exception au sein des arts, c'est en vertu de cet usage particulièrement transhistorique, et encore polémique de la notion. L'important flou sémantique que nous avons observé est en grande partie dû au fait qu'elle reste mal pensée[50], c'est-à-dire peu historicisée et conceptualisée, et pourtant largement usitée, notamment en France. Le « néo-classique » y prend en effet une portée toute particulière : c'est pourquoi Thierry Malandain en parle comme d'un « attribut national[51] », ce qu'il nous faut désormais expliciter.

II. La spécificité du cas français.

En 2006, l'historienne de la danse Florence Poudru cherche pour la première fois à clarifier l'usage français de cette notion, dans un article de presse au titre évocateur. « Le style néoclassique, une maladie honteuse[52] ? » s'ouvre sur le constat selon lequel « détesté ou adoré

49 Dans *Cendrillon, Carnet de création* (*op. cit.*, p. 35), Thierry Malandain fait du conflit entre danse classique et danse contemporaine en France une nouvelle figure de la Querelle des Anciens et des Modernes de la fin du XVIIe siècle.

50 Les articles du *Dictionnaire de la danse* et du *Vocabulaire d'esthétique*, premières pierres dans l'histoire de cette notion en France, se font ainsi le reflet des usages courants de la notion au moment de leur rédaction (d'où l'emploi du terme « classique contemporain », peu usité aujourd'hui).

51 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 124.

52 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », in *Journal de l'Association pour la danse contemporaine* n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 4-7.

a priori, le néoclassicisme en danse est surtout mal, voire pas connu du tout[53] », bien que l'usage de la notion soit très répandu, en particulier chez les critiques et les programmateurs :

> S'il est un mot qui suscite la répulsion et les passions dans la danse, c'est bien celui de « néoclassique » : devenu une sorte de paria, l'adjectif fait peur aux chorégraphes alors qu'il est souvent une promesse de plaisir pour le grand public. Nombre de programmateurs le savent et jouent de cette ambivalence[54].

Or, Florence Poudru rappelle que cet emploi du terme est spécifique à la France – ce qui vient étayer la méfiance exprimée par Thierry Malandain à l'égard de sa pertinence esthétique. La catégorie « danse néo-classique » existe certes dans d'autres pays : on parle par exemple de *neoclassical ballet* aux États-Unis, ou de *Neoklassizismus im Ballett* en Allemagne. Cependant, ce n'est ni avec une telle ambivalence axiologique, ni avec une extension historique aussi large qu'en France, où la notion peut être employée pour désigner l'ensemble de la création chorégraphique « d'inspiration » ou « de filiation classique » depuis les Ballets Russes.

1. Par contraste avec le cas américain : le « néo-classique » balanchinien.

Aux États-Unis au contraire, « *modern* » vaut « néo[55] » » : pour nommer la création chorégraphique « classique » aux XXe et XXIe siècles, les historiens de la danse, les critiques, et les danseurs eux-mêmes, parlent, non pas de *neoclassical*, mais de *modern ballet* des Ballets Russes aux années 1980, et de *contemporary ballet* des années 1980 à nos jours[56]. « *Ballet* » vaut en effet pour synonyme de « danse classique », ces deux notions ayant une extension aussi variable et fluctuante selon les contextes[57]. Au contraire de la notion de néo-classique, celles de *modern* et de *contemporary ballet* ont pour avantage de mettre en valeur la possibilité d'une modernité de la danse classique, mais aussi les hybridations du *ballet* comme technique classique avec d'autres techniques et d'autres styles, au sein d'une forme *ballet* elle-même mouvante – par exemple avec la *modern dance* au sein du *modern ballet*, puis avec la *contemporary dance* au sein du *contemporary ballet*, mais aussi avec le jazz ou la *postmodern dance*. Néanmoins, le *modern* et le *contemporary ballet* ont pour point commun

53 *Ibid.*, p. 4.
54 *Ibid.*
55 *Ibid.*, p. 6.
56 Le *modern ballet* englobe par exemple des chorégraphes comme Anthony Tudor, Frederick Asthon ou Agnes de Mille, et le *contemporary ballet* Jiří Kylián ou Mats Ek.
57 « Ballet » est parfois utilisé en français comme synonyme de « danse classique », donc avec la même acception qu'en anglais.

avec la notion de danse néo-classique de prendre sens par contraste avec un *classical ballet*, parfois qualifié de « *normal* », « *usual* », « *pure* » ou « *typical*[58] ». Ce *classical ballet* fait-il référence à la danse classique pratiquée en classe, à un certain répertoire, ou encore à une période de l'histoire du ballet ? Si ces catégories demandent à être précisées, il est notable qu'elles n'ont pas la dimension polémique que peut prendre le « néo-classique » en France.

Aux États-Unis, et plus largement dans le monde anglo-saxon, la notion usuelle de *neoclassical ballet* a quant à elle un sens plus déterminé qu'en France. Elle désigne couramment un style apparu avec les Ballets Russes dans les années 1920, dont le chorégraphe George Balanchine serait le principal représentant depuis la première version de son ballet *Apollon Musagète*, créée en 1928. Selon le *Oxford Dictionary of Dance*, le néo-classique est[59] :

> Un style du ballet classique au XXe siècle qu'exemplifient les œuvres de Balanchine. Il s'appuie sur les avancées techniques du ballet sous la Russie impériale du XIXe siècle, mais le dépouille de sa narration détaillée et de sa scénographie imposante. Ce qui reste est la danse elle-même, raffinée mais d'une élégance moderne […].

Aujourd'hui, cette définition s'applique en particulier aux « *black and white ballets* » que Balanchine a créés après la deuxième guerre mondiale, c'est-à-dire à ses ballets sans intrigue[60] ni décor, dansés par des interprètes en tenues de classe – les femmes portant des justaucorps (parfois noirs), les hommes des tee-shirts blancs et collants noirs. *Agôn*, créé en 1957 par le New York City Ballet, serait ainsi emblématique du *neoclassical ballet*. Dans le passage central de ce ballet en un acte, les interprètes Diana Adams et Arthur Mitchell

58 Dans les vidéos mises sur YouTube par le New York City Ballet pour présenter les ballets de son répertoire, les danseurs cherchent ainsi souvent à particulariser le style d'un chorégraphe en le distinguant de ce qui est « *normal* », « *usual* » ou encore « *typical* » dans le *ballet* (voir par exemple https://www.youtube.com/watch?v=VVwUZPqPv5Y, dernière consultation le 23 août 2021).

59 Debra CRAINE et Judith MACKRELL, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2000, « *Neo-classical* », p. 341 : « un style de ballet classique du XXe siècle illustré par les œuvres de Balanchine. Il s'appuie sur la technique avancée du ballet russe impérial du XIXe siècle mais la dépouille de sa narration détaillée et de sa scénographie chargée. Ce qui reste est la danse elle-même, raffinée mais élégamment moderne […]. » (« *A style of 20th-century classical ballet exemplified by the works of Balanchine. It draws on the advanced technique of 19th-century Russian Imperial dance but strips it of its detailed narrative and heavy theatrical setting. What is left is the dance itself, sophisticated but sleekly modern […].* »).

60 Bien que George Balanchine ait toujours réfuté la notion d'abstraction, celle-ci reste fréquemment employée pour désigner ses ballets qui ne comportent pas de narration évidente.

exécutent un pas de deux[61], figure centrale du ballet classique, qui fut notamment codifiée[62] par Marius Petipa. Mais Balanchine semble en défaire les règles, tant au niveau des poses que de la syntaxe chorégraphique. La technique classique elle-même est comme distordue, par exemple dans une attitude sur pointe de Diana Adams (*cf.* **image 3**) faite avec la cheville fléchie et la jambe de terre pliée, quand la technique classique exige que cette jambe soit parfaitement tendue et que la pointe en prolonge la ligne. Dans un geste qui évoque des étirements gymniques, la danseuse monte son attitude en saisissant sa cheville, et l'élève au-delà de 1980-dix degrés, ce qui la conduit à ouvrir la hanche et à décaler son bassin par rapport à l'horizontale : autant d'interdits de la danse classique académique, c'est-à-dire qui contreviennent aux normes de la technique telle qu'elle est enseignée en cours, du moins à cette période. La suite imprévisible de poses et mouvements peu académiques qu'est ce pas de deux culmine dans une séquence où Arthur Mitchell donne sa main à Diana Adams pour la soutenir dans un équilibre en arabesque (réminiscence du très classique adage à la rose de la *Belle au bois dormant*[63] ?), et pivote soudainement autour de leurs mains jointes pour tomber sur le dos – contrepoint presque grotesque aux acmés glorieuses du pas de deux classique.

Tout au long de ce pas de deux, l'axe est souvent décalé, dans des jeux de déséquilibre où chacun des partenaires fait office de contrepoids pour l'autre ; les bras sont étirés au lieu d'être arrondis, les articulations parfois cassées, et les prises ou appuis inhabituels (la pointe de Diana Adams allant jusqu'à se loger dans le creux de l'épaule de son partenaire) donnent aux entrelacements une dimension sensuelle, voire érotique. Ce sont précisément les traits stylistiques que relèvent les autrices du *Dictionnaire de la danse* pour définir le néo-classique ; mais la notion de *neoclassical ballet* les rattache à une certaine période de l'œuvre de Balanchine. Éventuellement, cette notion peut être étendue à certains ballets créés par Jerome Robbins au New York City Ballet dans les années 1950, ou à des ballets qui semblent s'inscrire dans la tradition des « ballets abstraits » balanchiniens (comme certaines pièces créées par William Forsythe dans les années 1980-1990).

61 L'image 3 est une capture d'écran d'une vidéo mise en ligne sur YouTube dans laquelle Diana Adams et Arthur Mitchell (créateurs du ballet) interprètent pour la télévision en 1960 le pas de deux d'*Agôn* : https://www.youtube.com/watch?v=w7sKrI5daZM, dernière consultation le 04 juillet 2019.

62 Tel qu'il fut codifié par Marius Petipa, le pas de deux comporte un adage, suivi d'une variation de chaque soliste et d'une coda.

63 L'adage à la rose constitue l'un des morceaux de bravoure du ballet classique. Aurore y reçoit une rose de chacun de ses prétendants. L'adage se termine par une série d'équilibres en attitude sur pointe, où Aurore donne la main à chaque prétendant pour la lâcher un bref instant et rester en équilibre, les bras en couronne.

Image 3 – Diana Adams et Arthur Mitchell dans *Agôn* de George Balanchine (1960).

En quel sens cette esthétique serait-elle néo-classique ? Faisant écho à la musique de Stravinsky, Balanchine glisse certes dans *Agôn* plusieurs références ironiques au ballet de cour des XVIe et XVIIe siècles, en intégrant par exemple des révérences au sein même de la chorégraphie ; le titre du ballet pourrait quant à lui renvoyer à la Grèce classique.

Néanmoins, la notion de *neoclassical ballet* telle qu'elle s'est répandue dans la seconde moitié du XXe siècle aux États-Unis, et dont *Agôn* est emblématique, sédimente une toute autre conception du classicisme, teintée par le modernisme de Clement Greenberg. Selon la définition du *Oxford Dictionary of Dance*, Balanchine serait « néo-classique » dans le sens où il donnerait à voir le mouvement et la technique classiques pour eux-mêmes, comme matériau pur du travail chorégraphique, en les dépouillant de tout artifice narratif ou scénographique. Ainsi que le montre la chercheuse Andrea Harris, cette définition moderniste du classicisme d'*Agôn*[64] et du *neoclassical ballet* balanchinien est sous-tendue par une construction idéologique de l'après-deuxième guerre mondiale, forgée notamment par le critique de danse Edwin Denby, qui voit dans le classicisme balanchinien le devenir moderne du ballet américain. Elle coïncide avec un second *topos* discursif de cette époque, repris par George Balanchine lui-même, selon lequel son classicisme serait à réinscrire dans la filiation du style de Marius Petipa. Est-ce à dire que pour atteindre le mouvement classique dans sa plus grande pureté, le chorégraphe reviendrait au répertoire de Marius Petipa, ou plus exactement à sa substance chorégraphique, voire à son essence, soit la technique classique[65] ? Selon ce récit, toujours opérant dans la critique de danse actuelle aux États-Unis, George Balanchine aurait régénéré la danse classique à l'échelle mondiale et ouvert une nouvelle voie, typiquement américaine, au ballet :

64 Que développe par exemple Edwin DENBY dans sa critique « *Three Sides af Agôn* » (1957) (reproduite dans Roger COPELAND et Marshall COHEN (éd.), *What is Dance ?*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 446-453).

65 Selon ce discours, le style néo-classique de George Balanchine serait un déploiement formaliste du caractère classique de la danse classique. Andrea Harris étudie les écrits d'Edwin Denby et de Lincoln Kirstein dans son ouvrage *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford, Oxford Studies in Dance Theory, 2017 (pour le lien établi dans les années 1940 et surtout l'après-deuxième guerre mondiale entre Balanchine et Petipa, voir p. 78-79 et p. 157-160). À la page 146, Andrea Harris décrit les traits par lesquels le style néo-classique de George Balanchine est habituellement caractérisé : « un usage étendu de l'espace, un travail de pied rapide, le pelvis excentré et poussé vers l'avant, des chevilles fléchies, et des rotations en dedans/en dehors des hanches, brisant continuellement puis réaffirmant les règles classiques » (« *expansive use of space, speedy footwork, off-center and forward-thrusting pelvis, flexed ankles, and inward/outward rotations of the hips, continually breaking down and then reasserting classical rules* »). En réalité, comme le démontre Andrea Harris, cette caractérisation technico-esthétique du style balanchinien ne fut reliée au répertoire de Petipa que dans l'après-deuxième guerre mondiale, au sein d'un appareil discursif opérant une sélection parmi l'œuvre de Balanchine pour n'en retenir que les ballets « abstraits ».

> Aujourd'hui, les discours sur la danse des critiques, des historiens et du grand public s'accordent généralement à dire que le néoclassicisme moderniste de Balanchine représente l' « américanisation » du ballet. […] La conception du ballet néoclassique forgée par Denby jette encore son ombre sur la critique de danse[66].

Cette conception du néo-classique balanchinien vient donc désigner le rôle qu'aurait joué George Balanchine dans l'histoire américaine et mondiale du ballet, selon les critiques et historiens de la danse Edwin Denby, John Martin et Lincoln Kirstein : celui d'un chorégraphe qui, en ressourçant le ballet à la pureté classique de son illustre prédécesseur Marius Petipa et en mettant à nu les qualités et possibilités propres à la technique classique, aurait fait des États-Unis la figure de proue d'un nouveau classique au sortir de la deuxième guerre mondiale. Contrairement aux définitions données dans les dictionnaires français de référence, ce que l'on nomme aujourd'hui le *neoclassical ballet* de Balanchine ferait ainsi bien retour à une époque et à une essence classiques de la danse classique.

Le *neoclassical ballet* est donc actuellement aux États-Unis un « style historique[67] », qui peut en un sens être englobé par la catégorie plus générique de *modern ballet*, mais qui en un autre sens conserve une prééminence toute singulière. Le répertoire balanchinien sert encore parfois d'étalon (et donc de nouveau classique) pour évaluer la vitalité de la création dans le domaine du *ballet* aux États-Unis[68] . Même si la notion de danse néo-classique a donc un sens plus précis qu'en France, elle n'est pas sans poser plusieurs problèmes, notamment du fait de son poids normatif sur les discours et les pratiques. Ce n'est que récemment que des chercheurs comme Andrea Harris et Mark Franko ont cherché à en retracer la genèse et déconstruire les présupposés.

---

66 Andrea HARRIS, « *Gendered Discourses in American Ballet at Mid-Century : Ruth Page on the Periphery* », art.cit., p. 31-33 : « Aujourd'hui, il est communément admis au sein des discours critiques, populaires et historiques sur la danse, que le néoclassicisme moderniste de Balanchine représente l' « américanisation » du ballet. […] La vision qu'a Denby du ballet néoclassique continue de porter son ombre sur la critique de danse. » (« *Today, it is commonly agreed across critical, popular and historical dance discourses that Balanchine's modernist neoclassicism represents the « Americanization » of ballet. […] Denby's vision of neoclassical ballet continues to cast along shadow over dance criticism.* »). Andrea Harris étudie de manière détaillée la constitution de cette théorie moderniste, ainsi que son influence sur l'histoire et l'historiographie du ballet aux États-Unis, dans cet article et dans son ouvrage *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, *op. cit.*

67 Marcia B. Siegel, critique et historienne de la danse, écrit ainsi dans « *Enigma in the Middle* », *The Hudson Review*, vol. 61, n°3 (automne 2008), p. 523-529 : « Le public du Aspen Santa Fe Ballet, et même du New York City Ballet […] apprend à considérer le néoclassicisme de Balanchine comme un style historique. » (« *The audience for Aspen Santa Fe Ballet, and even New York City Ballet […] is learning to regard Balanchine's neoclassicism as one historical style.* »).

68 Dans *Apollo's Angels : A History of Ballet*, New York, Random House, 2010, la chercheuse Jennifer Homans voit ainsi en George Balanchine le dernier grand chorégraphe de l'histoire du ballet, et en son œuvre le chant du cygne d'un art désormais agonisant. Si cette rhétorique de la mort du ballet est récurrente dans l'histoire de cet art, un discours plus spécifique existe ainsi aux États-Unis.

2. En France, le poids du discours lifarien.

Or, il est remarquable que Balanchine lui-même n'utilise pas ce terme, qualifiant plutôt son travail de classique[69], en tant qu'il revendique une inscription dans la tradition classique de Marius Petipa. Paradoxalement, c'est en France, où comme nous l'avons vu la notion de néo-classique prend aujourd'hui un sens très nébuleux et englobant, qu'un chorégraphe contemporain de Balanchine s'est emparé de cet adjectif pour caractériser son style. Serge Lifar constitue à cet égard un cas inédit dans l'histoire de la danse, revendiquant dans l'après-deuxième guerre mondiale d'avoir dès ses créations des années 1930 accompli une « réforme néo-classique[70] » du ballet.

En 1949, il fait ainsi paraître un *Traité de danse académique*, où plusieurs planches de Monique Lancelot illustrent les caractéristiques de ce style « néo-classique », notamment à travers des pas de deux (*cf.* **image 4**). Avec un trait plus fin, Monique Lancelot esquisse des arabesques et dégagés « classiques », dans lesquels la ballerine est parfaitement à l'aplomb sur sa jambe de terre. Dans les positions « néo-classiques » au contraire, marquées par un trait foncé, la jambe et le buste se décalent par rapport à l'axe d'aplomb pour former une oblique, ce qui permet à la danseuse de monter sa jambe plus haut, d'allonger le dos, et d'étirer les lignes, y compris au niveau des bras. Le partenaire quant à lui joue le jeu de ce déséquilibre en devenant un véritable contrepoids. Tel qu'il est ici illustré, le néo-classique apparaît à la fois comme un écart par rapport à une norme classique, ou académique, et comme ce qui permet de pousser plus loin l'esthétique linéaire de la danse classique, dans une recherche d'extension maximale de tout le corps. Dans cet ouvrage, Lifar s'attribue la seule paternité du « néo-classique », entendant ce terme à la fois en un sens large (où il désigne une stylisation globale, lifarienne, de la danse classique) et en un sens précis, où il s'applique plus particulièrement à certaines figures que ce dernier aurait introduites dans le vocabulaire classique – celles qu'illustre Monique Lancelot.

---

69 Comme le montre Juliet Bellows dans « *Balanchine and the Deconstruction of Classicism* » (art. cit.), les discours de George Balanchine sur sa conception de la danse classique ont en fait beaucoup évolué au fil de sa carrière, mais lui-même s'identifiait comme un *classique*, et non comme néo-classique. Or, Edwin Denby et Lincoln Kirstein emploient aux aussi les notions de « *classical* » ou de « *classicism* » : si la conception actuelle du *neoclassical ballet* balanchinien porte leur empreinte, l'apparition exacte du terme aux États-Unis serait à analyser. Par ailleurs, outre que Balanchine n'emploie jamais le terme de « néo-classique » pour qualifier son travail chorégraphique, il ne va pas de soi d'envisager son rapport à Petipa comme un *retour à*. Ainsi que l'analyse Isabelle Launay, « il n'est […] pas tant question d'un *retour sur* des matériaux historiques particuliers que davantage d'un *retour de* : retour des exigences esthétiques (et théoriques) portées par une œuvre *dans* une autre œuvre. Le travail est issu du dialogue ou de l'affinité secrète entre deux projets d'artistes » (*Poétiques et politiques des répertoires*, *op.cit.*, p.230).

70 Serge LIFAR, *Traité de danse académique*, Paris, Bordas, 1949, p. 82.

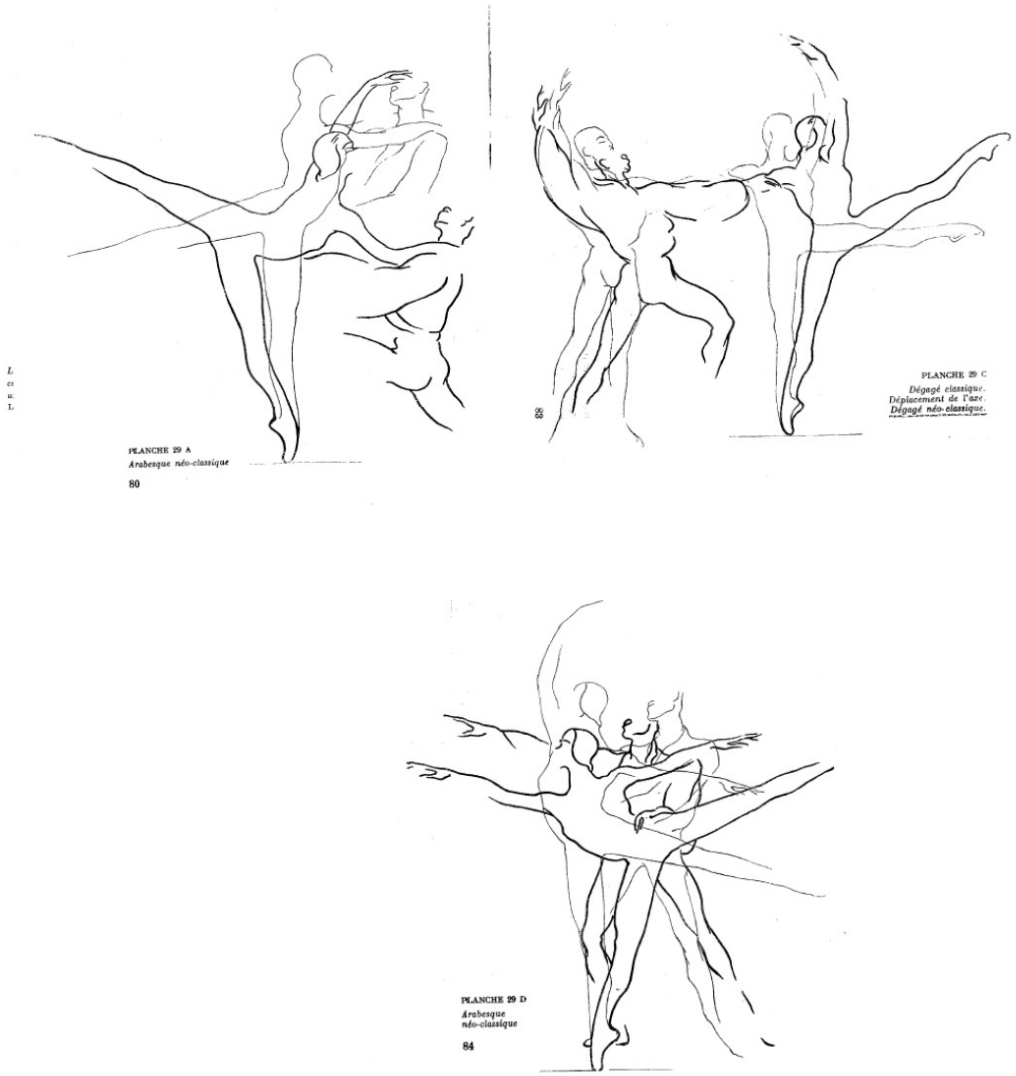

Image 4 – Arabesques et dégagé « néo-classiques » dans le *Traité de danse académique* de Serge Lifar.

En cherchant à faire l'histoire du terme « néo-classique » en France, le chorégraphe Thierry Malandain remonte jusqu'à cet ouvrage de Lifar :

> Concrètement, c'est en 1949 dans un ouvrage intitulé *Traité de danse académique* où Serge Lifar expose sa réforme du mouvement et de la technique de la danse – rénovation entreprise dès 1937 précise le chorégraphe – que le terme « néoclassique » apparaît. « Nommer, c'est faire exister », écrit Jean-Paul Sartre dans *La Responsabilité de l'écrivain* (1946). On parlera aujourd'hui d'élément de langage[71].

Selon Malandain cependant, ce terme a sous la plume de Lifar tout d'un « brevet d'invention bricolé à la gloire de sa personne et de son style[72] », sa « réforme [ne faisant] que

71 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 124.
72 *Ibid.*, p. 126.

capitaliser et fixer à son profit les évolutions du moment, alors que la danse n'est que mouvement[73] ». Les arabesques et dégagés « néo-classiques », c'est-à-dire décalés par rapport à l'axe d'aplomb, sont en effet loin d'être propres au style de Serge Lifar, se retrouvant par exemple chez George Balanchine. Néanmoins, cette dénomination stylistique revendiquée par Lifar, qu'il applique rétrospectivement à l'ensemble de son œuvre chorégraphique, est largement reprise par les critiques de danse de l'après-guerre : « la presse des années cinquante s'en empare et fait passer cet adjectif au rang de label stylistique, au terme de plus de vingt ans de pratique[74]. » Pour la critique française de l'après-guerre, le « *néo*-classique » est synonyme de « style lifarien », et désigne moins le *retour* à une période classique révolue qu'un *renouvellement* du ballet classique par Lifar.

Si la notion de danse néo-classique a pu avoir au sortir de la deuxième guerre mondiale un sens bien précis en France, comme aux États-Unis, il est cependant remarquable qu'aujourd'hui son émergence soit communément associée aux Ballets Russes, en amont donc du style lifarien, mais aussi qu'elle soit dans son usage courant devenue l'équivalent des notions vagues de *modern* et de *contemporary ballet*. En l'espace d'un demi-siècle, son sens a ainsi considérablement changé, du moins en France.

Plusieurs problèmes émergent de cette étude comparée du néo-classique/*neo-classical ballet* en France et aux États-Unis – qu'il faudrait étendre à d'autres pays, comme la Russie ou l'Allemagne :

- d'une part, le ou les contexte(s) d'apparition de la notion demeure(nt) à clarifier : le terme apparaît-il dans l'entre-deux-guerres, avec les Ballets Russes, ou bien après la deuxième guerre mondiale ? Et que signifie le fait que Balanchine et Lifar soient sur la même période considérés comme deux représentants exclusifs du ballet néo-classique, respectivement aux États-Unis et en France ? Pour mieux déterminer l'histoire de cette notion, et la manière dont elle articule classique et moderne, l'étude des années 1920-1950 apparaît donc comme particulièrement importante.

- les usages du terme sont aussi à analyser : est-il employé essentiellement par la presse et les historiens de la danse, ou bien a-t-il un sens pour les danseurs eux-mêmes ? Nous l'avons vu, Balanchine ne qualifie jamais son travail de néo-classique. Lifar est-il le seul chorégraphe à s'identifier comme néo-classique ? Et dans quelle mesure son influence pèse-t-elle encore sur le sens donné au « néo-classique » en France ?

73 *Ibid.*, p. 127.
74 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », art. cit., p.5.

- demeure enfin un flou conceptuel sur la relation du néo-classique au classique, qui vaut aussi pour les notions de *modern* et de *contemporary ballet* (ceux-ci se référant à un *classical ballet* mal défini). Si le néo-classique prend sens par rapport à une norme classique, comment déterminer cette dernière plus précisément ? S'agit-il de la technique classique pratiquée en classe, d'un certain répertoire, ou d'une époque « classique » de l'histoire du ballet ? Ne peut-on avec Malandain soupçonner la notion de danse néo-classique de figer ce que l'on doit entendre par danse classique, en instaurant, comme le néoclassicisme winckelmannien, sa propre norme classique ?

Or, ce chorégraphe s'intéresse à la notion de danse néo-classique depuis la spécificité d'un contexte français où elle a progressivement pris un sens générique (et non plus stylistique), devenant l'autre de la « danse contemporaine ».

3. L'autre de la danse contemporaine.

a. Un terme péjoratif.

Dans son ballet *Les Créatures*[75], Thierry Malandain recourt à l'allégorie du combat fratricide entre Caïn et Abel pour figurer l'histoire des relations entre danse classique et danse moderne au XXe siècle. Par-delà leurs conflits, son ballet veut néanmoins signifier leur sororité, voire l'unité de la danse[76]. Souvent représentée dans les ballets de Thierry Malandain, l'histoire de la danse est également au cœur de ses préoccupations de directeur du Centre Chorégraphique National de Biarritz, le Malandain Ballet Biarritz. Dans son ouvrage *Cendrillon, Carnet de création*, Thierry Malandain évoque ce désir d'histoire, qu'il explique par son propre parcours de chorégraphe, et notamment par ses débuts difficiles en France :

> dans les années 1980 qui marquèrent en France un tournant dans l'histoire de l'art chorégraphique, la *tabula rasa*, notamment de la danse classique, marquée du sceau de l'élitisme et d'autres péchés, gagna une génération d'auteurs affamés de nouveautés et de changements qui volontairement ou pas occultèrent jusqu'à leur propre héritage. Après des décennies d'attentes, de bouillonnement, de mauvais traitements, il n'était que justice que la gauche au pouvoir légitime et accompagne l'explosion de cet art foisonnant et inventif qu'on baptisera la « nouvelle danse française ». Mais à l'exemple d'un vieil impérialisme classique, avec l'inédit pour divinité, elle deviendra une religion avec ses prophètes, ses prêtres et ses plus zélés défenseurs. […] [I]ntimidé devant la déferlante de « la nouvelle danse », presque honteux de ne pas être « contemporain » […], pour ne pas suivre avec docilité les impulsions de la mode et obéir à une norme mal avouée, je serai estampillé

75 Thierry Malandain, *Les Créatures*, créé en 2003 sous le titre *Création* par le Malandain Ballet Biarritz.
76 Ce qui constitue par ailleurs un *topos* dans les discours sur la danse.

> « néoclassique ». Je reviendrai plus tard sur ce penchant adoré ou maudit. En attendant, d'un naturel réservé et doutant de tout, au dos de cette étiquette, je lirai : poncif, académique, pompier[77].

À travers ce récit qui relate les difficultés de Thierry Malandain à se faire reconnaître en France à ses débuts, et qui témoigne de la force de l'antagonisme entre danse classique et danse contemporaine dans le contexte d'émergence de la Jeune ou Nouvelle danse française, le chorégraphe revient tout particulièrement sur l' « estampill[e] » qui lui fut alors accolée, celle de « néo-classique ». Depuis son point de vue de danseur et de chorégraphe classique, ce terme est dénué de sens, dans la mesure où la danse classique est pour lui une tradition qui perdure depuis le XVIIe siècle en se transformant, alors que la notion de néo-classique implique, dans son étymologie même, que le classique appartienne au passé. L'emploi qui est fait de cette notion dans les années 1980 assigne en effet la danse classique à un passé révolu, auquel les néo-classiques reviendraient par-delà la *tabula rasa* revendiquée par certains chorégraphes contemporains. S'inscrivant dans une filiation classique, les « néo-classiques » seraient dès lors des artistes « académique[s][78] », conservateurs, voire réactionnaires, à la fois dans un sens esthétique et politique. Retournant la « maladie honteuse[79] » en héritage assumé[80], Thierry Malandain mène dans *Cendrillon, Carnet de création* toute une réflexion historique et esthétique sur la notion de néo-classique. Comme nous l'avons vu, il conclut de cet examen que l'adjectif néo-classique n'est pertinent ni pour qualifier son travail, ni pour rendre compte de l'évolution de la danse classique. Néanmoins, cette étiquette longtemps « maudit[e][81] » le conduit à interroger (dans ses ballets comme dans ses recherches plus historiques) sa propre généalogie, c'est-à-dire la tradition classique dans laquelle il s'inscrit, mais aussi les rapports de cette tradition avec d'autres formes de danse, en premier lieu avec la danse moderne :

> Porteur d'une maladie honteuse, même s'il est temps d'oublier ces mauvais jours, plutôt que d'arracher les racines d'un arbre généalogique dont

77 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 35-36.
78 *Ibid.*
79 Thierry Malandain se réfère ici au titre de l'article de Florence Poudru cité plus haut, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? ».
80 Si le rejet du classique dans les années 1980 a marqué des chorégraphes comme Thierry Malandain et Jean-Christophe Maillot, dont les discours revendiquent un attachement à la danse classique (vécue comme une technique chez Maillot ou chez Malandain comme une tradition), il nous semble que le discours des chorégraphes classiques de la génération suivante n'est plus tout à fait le même. Pour Bruno Bouché par exemple, il s'agit moins de revendiquer son héritage classique que de se demander : quelle place la danse classique occupe-t-elle dans notre société actuelle ?
81 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 36.

> j'ignorais jusqu'à la hauteur, c'est avec un attrait passionné que je me plongerai dans les livres pour en cueillir les fruits et suivre l'injonction de Friedrich Nietzsche : « Deviens qui tu es ! » Ce faisant, à force de revisiter sans oublier d'innover quelques œuvres représentatives du passé, cet intérêt devint un peu le socle de mon identité, une sorte de sentinelle éclairant mon imagination[82].

Si une histoire des rapports entre danse classique et danse contemporaine dans la France des années 1980 reste à faire[83], plusieurs éléments permettent d'approfondir les enjeux soulevés par le témoignage de Thierry Malandain, et de formuler l'hypothèse selon laquelle c'est dans un contexte d'opposition avec la danse contemporaine que la notion de danse néo-classique en vient à prendre un sens générique, voire polémique. Sans que cet usage soit tout à fait propre à la France (on en trouve par exemple des occurrences en Suisse et en Belgique), la notion de néo-classique y a donc aujourd'hui une valeur essentiellement oppositionnelle. En atteste la publication en 2006 de l'article de Florence Poudru, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », dans le *Journal de l'Association pour la danse contemporaine* édité à Genève. Son article est précédé par une introduction d'Anne Davier, rédactrice au *Journal de l'Adc*, qui, malgré un style mesuré et la précision qu' « il ne s'agit pas de faire le procès du genre néoclassique[84] », manifeste une réelle méfiance à l'égard de ce genre :

> Il y a sept ans, dans le *Journal de l'adc*, notre dossier « La danse contemporaine, dites-vous ? » posait quelques balises terminologiques pour contenir le glissement alors observé du néoclassique dans le grand « tout contemporain ». […] Cette question d'étiquette se pose encore et toujours, mais le *Journal de l'adc* prend le problème par l'autre bout, le bout néoclassique. La danse néoclassique semble en effet résister à sa propre dénomination ; la confusion des genres persiste, et à défaut de trouver meilleure enseigne, on s'enfile dans le grand « tout contemporain[85] ».

Le désir d'éclaircissement de l' « étiquette » néo-classique est ainsi conditionné à celui de « contenir le glissement » du néo-classique dans le contemporain, ce que l'autrice perçoit comme un réel danger pour la danse contemporaine. Anne Davier conclut son introduction dans ce sens :

82 *Ibid.*, p. 35.
83 Notons par exemple que dans les années 1980, plusieurs danseurs contemporains viennent prendre des cours de danse classique chez une professeure comme Joëlle Mazet.
84 Anne DAVIER, « Le néoclassique, c'est quoi exactement ? », in *Journal de l'Association pour la danse contemporaine* n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 3.
85 *Ibid.*

> On le sait, l'apport de certains néoclassiques au renouvellement de l'art chorégraphique s'est fait sentir de façon remarquable. Un William Forsythe, par exemple, fait heureusement trembler les balises terminologiques. Il démontre qu'il existe une danse institutionnelle extrêmement stimulante et novatrice. Et peut-être aussi inquiétante, pour la danse contemporaine, en ce qu'elle reconduit l'interchangeabilité machiniste des interprètes – ce qui entre en contradiction avec la démarche profondément humaniste de la tradition contemporaine[86].

Ce paragraphe assigne implicitement la danse néo-classique à des critères institutionnels dont on peut se demander dans quelle mesure ils lui sont spécifiques, étant donnée l'institutionnalisation de la danse contemporaine, y compris quant à son enseignement, qui côtoie dans les conservatoires celui du classique. Mais surtout, le terme d' « interchangeabilité machiniste des interprètes » attribue à la danse néo-classique des valeurs éthiques et politiques inverses des valeurs « humaniste[s] » qui seraient celles de la danse contemporaine. Tandis que la première se soucierait essentiellement d'efficacité spectaculaire, quitte à y sacrifier la singularité (voire l'humanité) des danseurs, la seconde aurait une toute autre visée : pour elle « ce qui compte n'[est] pas « de quoi ça a l'air », mais « qu'est-ce que ça dit[87] ». » Plus encore que deux esthétiques ou deux styles, danse néo-classique et danse contemporaine apparaissent donc comme deux « filiation[s] » ou « tradition[s][88] », mais surtout comme deux visions du monde que tout opposerait.

Dans un style bien plus virulent, l'article clôturant ce bref dossier consacré au néo-classique recueille des propos de spectateurs à qui il a été demandé de définir le néo-classique, mais auxquels la danse contemporaine est davantage familière. Pur étalage de virtuosité, « vide de sens », « lisse et joli », « forme hybride et figée qui est restée en panne », « pompier, passéiste et pesant[89] »… Cet article condense la plupart des critiques adressées à la danse néo-classique depuis les années 1980, en même temps qu'il exprime une forte incertitude définitionnelle : si pour certain spectateurs, Maurice Béjart est avec Roland Petit « le seul survivant » des néo-classiques, d'autres voient dans Forsythe « le plus grand homme de scène actuel [en 2006], et il est néoclassique ». Il en ressort que cette étiquette employée « quand on ne sait comment définir une gestuelle qui a le goût et la couleur du classique tout en étant vaguement contemporaine » désigne une « nébuleuse[90] » d'œuvres qui, en

86 *Ibid.*
87 *Ibid.*
88 *Ibid.*
89 Marie-Pierre GENECAND (propos recueillis par), « Vous avez dit néo ? », *Journal de l'Association pour la danse contemporaine* n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 9.
90 *Ibid.*

s'inscrivant dans une filiation classique, reconduiraient une esthétique et des valeurs réactionnaires : le « néo-classique » est un académisme. La danse néo-classique apparaît ainsi comme l'autre de la danse contemporaine, selon un discours ambivalent, qui d'une part fait de la première un repoussoir pour la seconde, d'autre part définit le néo-classique en négatif de la danse contemporaine. Jusqu'à ôter toute consistance à cette notion ? Ainsi que le souligne Florence Poudru, les discours sur le néo-classique en danse tels qu'ils se sont répandus depuis les années 1980 condensent de plus tout un imaginaire lié à d'autres formes artistiques néo-classiques, en l'associant par exemple aux architectures des régimes totalitaires : la danse néo-classique est ainsi doublement « victime du mot par lequel la critique spécialisée l'a défini[e][91] ».

Loin d'être anecdotique, ce dossier sur la danse néo-classique publié par le *Journal de l'Adc* reflète un usage de la notion que l'on retrouve des années 1980 aux années 2000 chez de nombreux critiques de danse partisans de la danse dite contemporaine (catégorie non moins problématique) contre la danse « néo-classique ». Au sujet d'un spectacle de Jiri Kylián, Hervé Gauville fait ainsi paraître en 2001 dans *Libération* une critique au ton particulièrement virulent :

> La compagnie du Nederlands Dans Theater soulève toujours l'enthousiasme. […] Ce n'est que justice tant les interprètes, femmes comme hommes, sont fortiches. On les acclame comme des acrobates ou des athlètes. Ils font du néoclassique, ce qui explique à la fois leur succès et le fond poussiéreux sur lequel repose cette esthétique, cette même poussière qui s'envole des perruques coiffant les petits marquis faisant les pitres sur la musique de Mozart. Parodique. Le néoclassique est increvable. Et Kylián n'est pas pire que Forsythe et moins atroce que Béjart. Seul, dans ce registre, Mats Ek puise dans un imaginaire moins rance. Pourquoi increvable ? Parce qu'il joue sur deux tableaux. Il s'appuie d'abord sur un vocabulaire éprouvé (en-dehors, demi-pointes, portés, jetés, tours en l'air, etc.) dont la séduction se mesure à l'aune de la virtuosité. Sur cette technique 100 % académique (avec quelques tics ajoutés pour faire original) se greffe une intention parodique. […] Qu'importe le flacon (néoclassique) pourvu qu'on ait l'ivresse (de la virtuosité[92]).

Hervé Gauville dessine ici les contours d'une constellation de chorégraphes « néoclassiques » fortement polarisée axiologiquement, dont Maurice Béjart constitue le

91 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », *art. cit.*, p. 6.

92 Hervé GAUVILLE, « Toc néoclassique », *Libération*, 09 juillet 2001, https://next.liberation.fr/culture/2001/07/09/toc-neoclassique_370968, dernière consultation le 22 mai 2019. L'adjectif « poussiéreux » n'est pas sans rappeler les propos de Radhouane el Meddeb (cf. Préambule) sur une danse classique qu'il faudrait « dépoussiérer ».

représentant le plus honni et Mats Ek un cas ambivalent. Élargissant le registre parodique propre à certaines pièces de Jiri Kylián au « néoclassique » dans son ensemble, le critique reproche à cette forme chorégraphique de dissimuler son académisme derrière quelques « tics » ou signes illusoires de modernité. Les critères d'unification de ces chorégraphes sous l'étiquette « néo-classique » semblent en réalité bien minimaux : accusés de virtuosité et d'illusionnisme comme d'une faute morale[93], Béjart, Kylián, Ek et Forsythe seraient néo-classiques car ils continueraient à s'appuyer sur un « vocabulaire » et un « imaginaire » classiques. Derrière la condamnation des néo-classiques, c'est donc la danse classique qui se trouve visée, en ce qu'elle constituerait une forme artistique anachronique au XXIe siècle. Il est remarquable que les chorégraphes désignés par Hervé Gauville comme néo-classiques soient les mêmes que ceux cités dans le *Journal de l'Adc*. Si Maurice Béjart appartient à la génération précédente, mais marque encore de son empreinte les paysages chorégraphiques français, suisse et belge des années 2000, Jiri Kylián, Mats Ek et William Forsythe connaissent à ce moment-là un grand succès public et critique, notamment en France ; or, ils y sont parfois considérés comme des chorégraphes contemporains créant à partir de la danse classique. Cette extension croissante de la notion de contemporain peut expliquer la force avec laquelle ces chorégraphes sont rejetés par des critiques qui se veulent les défenseurs des « véritables contemporains ». Chez Hervé Gauville comme chez Anne Davier, la notion de « néo-classique » semble ainsi manifester le besoin de réaffirmer une hétérogénéité radicale, au nom de valeurs esthétiques, mais surtout éthiques et politiques, de la danse contemporaine avec la danse classique, par-delà ce qui peut apparaître comme des « cas limites ».

b. Le tournant des années 1980.

Ces critiques reconduisent un discours forgé dans les années 1980, dans un contexte qui voit émerger une nouvelle génération de jeunes chorégraphes contemporains. Dans son ouvrage *Presse écrite et danse contemporaine*, la chercheuse Claudine Guerrier retrace le rôle joué par la presse française (à la fois généraliste et spécialisée) de cette époque dans la constitution de l'antagonisme entre danse néo-classique et danse contemporaine. Certes, l'opposition entre danse classique et danse moderne ou danse contemporaine est bien

93 Selon un lieu commun qui parcourt toute l'histoire de la danse depuis l'Antiquité, la danse (ici « néoclassique ») se trouve évaluée selon des critères moraux fondés sur l'opposition entre l'apparence (comme « séduction ») d'une part, la vérité de l'autre. Pour une histoire de la condamnation de la virtuosité en danse, nous renvoyons à la première partie de la thèse d'Agathe Dumont, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, breakeurs, acrobates au travail*, thèse de doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, soutenue le 03 décembre 2011.

antérieure et connaît de multiples figures tout au long du XXe siècle. Les critiques de danse n'ont d'ailleurs cessé d'y prendre une part majeure :

> L'apparition de la danse moderne, au tout début du siècle et jusqu'à nos jours, a profondément modifié le paysage chorégraphique. Mais l'instauration de techniques nouvelles, et surtout de réflexions nouvelles sur le corps et sa place dans le monde, ne s'est pas faite sans peine. En Europe en particulier, où la tradition classique est fortement ancrée, les développements parallèles de la danse classique et de la danse moderne se sont effectués dans la rivalité, les clivages, parfois même les injures. La polémique se développe par critiques interposées[94] […].

En amont des années 1980, Claudine Guerrier étudie ainsi les significations données au « classique » et au « moderne » dans la presse française des années 1960 et 1970, et montre que chacun de ces termes possède alors une large palette de sens, mais aussi tout un éventail axiologique. Le cas de Béjart est particulièrement intéressant : davantage considéré comme un moderne que comme un classique jusque dans les années 1970, car il intègre à ses chorégraphies les préoccupations sociales et politiques de son temps, mais aussi parce qu'il semble remettre en cause une esthétique classique perçue comme plus académique (telle que celle de Roland Petit), il est pour ces mêmes raisons à la fois admiré et décrié. Tandis que certains critiques voient en lui le chorégraphe le plus novateur de son époque, d'autres lui reprochent de maltraiter la danse classique par l'énergie trop terrienne de ses chorégraphies[95].

Or, un glissement de vocabulaire s'opère avec l'émergence de la « Jeune » ou « Nouvelle danse française » : la notion de contemporain prend le pas sur celle jusqu'alors plus répandue de moderne, et est employée pour désigner de manière privilégiée les chorégraphes de la danse contemporaine. Les années 1980 constituent en effet une bascule dans le paysage chorégraphique français, certes préparée par les décennies précédentes[96], mais qui marque une véritable reconnaissance (notamment institutionnelle) de la danse contemporaine, à la fois d'un point de vue chorégraphique et pédagogique, dans un pays où la danse classique occupait jusqu'alors une position dominante, voire hégémonique. Sans

94 Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 203.

95 Claudine GUERRIER, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, p. 12.

96 Les travaux de Sylviane Pagès, Mélanie Papin et Guillaume Sintès ont mis en évidence les limites qu'il y a à penser l'émergence de la danse contemporaine en France comme une « explosion », ce qui revient à minorer « les transformations du champ chorégraphique [dans la décennie précédente], dans ce moment de flottement et de redéfinition de ce qui est classique, moderne ou contemporain » (Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en mai 68, premiers éléments*, Paris/Saint-Denis, Micadanses/Université Paris 8, 2014, p.11).

minorer l' « impérialisme classique[97] » qui avait eu jusqu'alors cours, Thierry Malandain fait dans son témoignage référence à la politique culturelle menée par Jack Lang[98] dans les années 1980, qui consista notamment à décentraliser la danse en France et à œuvrer pour le développement de la danse contemporaine, en créant des Centres Chorégraphiques Nationaux et en les confiant pour la plupart à des chorégraphes contemporains. Comme le montre Claudine Guerrier, cette reconnaissance de la danse contemporaine comme d'une forme de danse à part entière, ne devant par exemple plus être soumise aux critères d'appréciation de la danse classique, est soutenue par tout un pan de la presse. Certains critiques adressent alors à un chorégraphe comme Béjart le reproche d'avoir « retardé l'avènement de la vraie danse libératrice et sincère[99] », en usurpant le titre de moderne ou de contemporain. Plus qu'un adjectif permettant de qualifier un style, la notion de néo-classique devient un nom, désignant une catégorie de chorégraphes. Les « néo-classiques » sont accusés d'avoir jeté le trouble : ce sont des classiques qui se font, ou se sont fait passer pour contemporains, usurpant ainsi l'identité des véritables contemporains.

Le terme néo-classique n'est certes pas uniformément employé en un sens péjoratif depuis les années 1980. Il peut également prendre un sens plus descriptif, pour désigner le style de chorégraphes comme Jiri Kylián ou John Neumeier, qui, tout en s'inscrivant dans une filiation classique, sont également influencés par la danse contemporaine, ou bien qui se situent à la frontière entre danse classique et danse contemporaine – défiant ainsi la bipartition du champ chorégraphique entre « le classique » et « le contemporain ». Les critères permettant de distinguer le « néo-classique », d'une part du classique, de l'autre du contemporain, sont cependant vagues et varient selon les contextes et les points de vue, ce qui est particulièrement frappant dans le cadre des examens et des concours, où l'enjeu de légitimation institutionnelle est fort. Au sujet du Prix de Lausanne, concours ouvert à de jeunes danseurs qui doivent exécuter une variation classique et une variation contemporaine, Anne Davier relève ainsi qu'en 2006 « les candidats sont invités à effectuer une « variation contemporaine » signée Jiri Kylián. Or, nous avons des doutes sur la filiation du chorégraphe avec la danse contemporaine[100]. » Si, du point de vue des jurys, issus de la danse classique,

97 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 35-36.

98 Pour une histoire de l'institutionnalisation de la danse contemporaine en France, nous renvoyons à l'ouvrage de Patrick GERMAIN-THOMAS, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012.

99 Claudine GUERRIER, *Presse écrite et danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 12.

100 Anne DAVIER, « Le néoclassique, c'est quoi exactement ? », art. cit. À l'inverse, l'Association Française des Maîtres de Danse Classique dirigée par Claudette Scouarnec lance en 2018 une pétition intitulée « Sauvons l'enseignement de la danse classique en France », qui demande le retrait de trois variations créées pour les examens de fin d'année des conservatoires au prétexte qu'elles témoignent d'une « vision dénaturée

cette variation peut apparaître comme contemporaine, elle semble au contraire néo-classique à des danseurs contemporains. C'est toute cette zone grise de la création chorégraphique que vient nommer l'adjectif « néo-classique », dans un sens purement descriptif, ou au contraire péjoratif. Des auteurs comme Anne Davier et Hervé Gauville s'inscrivent en faux contre cette idée d'un *continuum* entre le classique et le contemporain. Selon eux, le néo-classique n'est pas un style à la fois classique et contemporain, ou une troisième voie entre le classique et le contemporain, mais un classique faussement contemporain, dans les deux sens du terme : en se situant dans une filiation classique et non contemporaine (d'un point de vue aussi bien technique qu'esthétique et institutionnel), le néo-classique échouerait à être de son temps, ou en adéquation avec des valeurs identifiées comme progressistes.

c. Un lieu commun de l'histoire de la danse.

Sans être spécifique à la presse, cette conception d'une hétérogénéité radicale entre danse (néo-)classique et danse contemporaine, qui serait fondée sur une incompatibilité de valeurs esthétiques, éthiques et politiques, constitue depuis les années 1980 un véritable lieu commun des discours historiens et esthétiques sur la danse en France, que l'on retrouve jusque dans certains discours théoriques, voire universitaires. Bien que cela soit de manière plus ténue et nuancée, les premières éditions de *La danse au XXe siècle* d'Isabelle Ginot et Marcelle Michel reposent par exemple en partie sur cette idée. Cet ouvrage retraçant l'histoire de la création chorégraphique au XXe siècle est structuré selon une dichotomie entre la « danse classique », qui englobe le néo-classique, et la « danse moderne », à laquelle l'ouvrage donne une extension très large, puisqu'elle y recouvre la danse libre, les différentes formes de danse moderne du début du XXe siècle, jusqu'à la *postmodern dance* et la danse contemporaine. Les autres genres de danse sont quant à eux assez peu traités.

---

de la danse classique » et « nuisent gravement à la pérennité et à la lisibilité essentielle des fondamentaux de la danse classique ». Les variations en question sont en effet plus « néo-classiques » qu'académiques, dans le sens où elles se rapprochent du style de chorégraphes qualifiés actuellement de néo-classiques. Pour plusieurs professeurs de danse, l'incertitude sur la nature classique ou contemporaine de ces variations pose problème, et l'adjectif « néo-classique » vient nommer une danse « à la fois classique et contemporaine ». Au Ministère de la Culture qui écrit le 13 février 2018 que « ces variations témoignent de l'hybridation à l'œuvre entre les styles telle qu'on peut la constater sur les scènes et dans le répertoire des plus grandes compagnies de ballet », Claudette Scouarnec répond le 21 février 2018 : « nous estimons que les variations « imposées » de cette année se trompent complètement d'objectif en confondant l' « enseignement » […] avec la « création » » (*Les Coulisses de l'AFMDC, Journal de liaison et d'infos*, n°49, avril 2018). Le débat soulevé par ces variations pose notamment le problème de la déconnexion (au moins d'un point de vue esthétique) entre la danse classique telle qu'elle est enseignée en conservatoire et son usage par les chorégraphes « néo-classiques » actuels.

Après un chapitre introductif portant sur « les origines du ballet occidental », les autrices s'intéressent à « la danse classique confrontée à la modernité » (c'est-à-dire essentiellement aux Ballets Russes de Serge Diaghilev), puis aux « voies du néoclassicisme dans le monde » tout au long du XXe siècle. Les chapitres suivants sont consacrés aux danses moderne, post-moderne et contemporaine. Dans l'avant-propos des premières éditions, Isabelle Ginot et Marcelle Michel justifient ce choix de composition en recourant à la notion de « famille », proche des termes de filiation et de tradition employés par Anne Davier :

> l'histoire a fait des familles classique et moderne, particulièrement en Europe – berceau de la danse classique –, des sœurs ennemies pendant longtemps, rendant difficile une approche historique commune, alors même qu'elles sont indiscutablement liées. […] La séparation de l'ouvrage en deux parties, la première consacrée au classique, la seconde au moderne, reflète une réalité historique : la danse classique et la danse moderne ont cohabité sans guère se rencontrer au cours de ce siècle[101].

Les autrices s'appuient donc d'abord sur l'idée selon laquelle danse classique et danse moderne auraient « cohabité sans guère se rencontrer » au XXe siècle. Cependant, cette thèse se trouve contredite par les circulations pédagogiques et chorégraphiques incessantes entre ces deux « familles » ; Isabelle Ginot et Marcelle Michel elles-mêmes semblent vouloir nuancer leur propos, en relevant que danse classique et danse moderne « sont indiscutablement liées ». Dans la réédition de l'ouvrage en 2002, elles remettent d'ailleurs sérieusement cette idée en question :

> la séparation de l'ouvrage en deux parties, la première consacrée au classique, la seconde au moderne, peut sembler discutable. Ce choix correspond pourtant à une volonté de militer pour la reconnaissance et la visibilité de la danse moderne, de son histoire […].

Plus encore que sur les raisons historiques invoquées en premier lieu, c'est en réalité sur des arguments d'ordre éthique et politique que les autrices fondent la composition de l'ouvrage, plaçant « la véritable raison [du] conflit tenace[102] » entre danse classique et danse moderne au XXe siècle sur le plan des valeurs. Isabelle Ginot et Marcelle Michel rappellent ainsi les termes de cet antagonisme, tel qu'il a été construit discursivement par des critiques comme André Levinson ou John Martin, mais aussi par plusieurs danseurs, au début du XXe siècle et dans l'entre-deux-guerres :

101 Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 8-9.
102 *Ibid.*, p. 203.

> Tout oppose la danse classique, formant au prix d'années de travail acharné des « anges » asexués, si désincarnés qu'un fil à peine semble les retenir au sol, tout prêts à s'envoler vers un ciel où Éros n'a pas droit de cité, et une danse moderne dont Martha Graham pourrait être le symbole, qui produit des corps plantés dans le sol, dont le bassin semble la boîte de Pandore d'où s'échappent pulsions, désirs et manifestations de l'inconscient[103].

En entretenant des rapports divergents à la gravité auquel le corps humain est fondamentalement soumis, danse classique et danse moderne déploieraient des philosophies opposées de l'existence humaine : désir d'échapper à cette existence du côté de la danse classique, d'en assumer toutes les ambiguïtés du côté de la danse moderne.

Or ce discours, qui postule un antagonisme irréconciliable entre danse classique et danse moderne, n'est pas sans poser de nombreux problèmes. Tout d'abord, il oublie l'importance du travail du poids en danse classique, nécessaire pour donner au geste une qualité de suspension, et non de lévitation. Il repose également sur plusieurs raccourcis, aussi bien historiques que philosophiques : par exemple, comment expliquer que, tout au long du XXe siècle, des danseurs pratiquent la danse classique *et* la danse moderne, ou que des chorégraphes cherchent à les hybrider ? Et peut-on disjoindre « le ciel » et « Éros » sans mettre de côté la pensée platonicienne du désir, et son éventuelle fécondité pour élaborer une philosophie de la danse classique qui ne la réduise pas à être un élan désincarné vers l'idéal ? Certes, les autrices de *La danse au XXe siècle* font ici référence à des discours dont le sens est à replacer dans un contexte bien précis (celui des années 1900-1930), sans nécessairement les reprendre à leur compte. Néanmoins, elles soutiennent qu'il existe une véritable opposition de valeurs entre danse classique et danse moderne :

> L'idéologie du corps – et, à travers elle, toute une vision du monde –, est la première caractéristique identifiant la danse classique et les différentes tendances de la danse moderne. Les notions d'invention en matière de mouvement, de renouvellement du vocabulaire gestuel et de l'ensemble des composantes du spectacle en sont d'autres : la danse classique existe grâce au maintien et à la transmission d'un répertoire et d'une tradition, tandis que la danse moderne invente ses propres codes et les remet en question de façon permanente[104].

Mais dans quelle mesure peut-on placer la transmission d'un code gestuel et d'un répertoire uniquement du côté de la danse classique, et la création comme invention du côté

103 *Ibid.*
104 *Ibid.*, p. 204.

de la danse moderne ? Outre sa dimension problématique, cette idée rend difficile à appréhender un phénomène que constatent pourtant les autrices à la fin de l'ouvrage, celui d'une hybridation croissante entre danse classique et danse moderne (ou contemporaine) depuis les années 1980 : « Une évolution très récente laisse présager d'une véritable reconfiguration des rapports entre classique et moderne et des valeurs jusqu'à présent attachées à chacune des deux « familles[105] ». » L'avant-dernier chapitre, intitulé « Classiques et contemporains, croisements et dérapages[106] », rend ainsi compte d'un brouillage des catégories, voire d'une récente « crise d'identité[107] » entre classiques et modernes (ou contemporains) – dont il n'est cependant pas certain qu'elle soit spécifique à la fin du XXe siècle. William Forsythe leur apparaît comme l'un des cas emblématiques de ces « croisements et dérapages » qui conduisent à « se demander si [les notions de classique et de moderne] sont toujours véritablement opérantes[108] ». Or, une certaine méfiance est exprimée à l'égard d'un chorégraphe qui, selon les autrices, « cultive son ambiguïté de chorégraphe néoclassique exploitant les codes de la danse moderne[109] ». Elles lui préfèrent l'attitude « postclassique[110] » d'un chorégraphe comme Angelin Preljocaj, dont des ballets comme *Le Parc*, créé pour les danseurs de l'Opéra de Paris en 1994, donneraient à voir un « classicisme perdu, impossible et pourtant désiré, éternellement recherché[111] ».

Certes, *La danse au XXe siècle* est à replacer dans son contexte de parution (les autrices nuançant d'ailleurs leur propos au fil des éditions et de leur observation des évolutions du champ chorégraphique), où l'un des enjeux était de prendre le contre-pied d'une histoire française de la danse jusque là majoritairement centrée sur la danse classique et néo-classique[112] ; mais, comme dans le discours des critiques de danse des années 1980-2000 en France, la notion de danse néo-classique s'y trouve grevée d'ambiguïté, et la danse classique associée à une certaine « idéologie du corps ».

105 *Ibid.*, p. 9.
106 Le terme « dérapage » évoque les propos d'Anne Davier cités plus haut, et la nécessité qu'elle voit de « contenir le glissement » du néo-classique dans le « grand tout contemporain ».
107 Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 205.
108 *Ibid.*, p. 204.
109 *Ibid.*, p. 208.
110 *Ibid.*, p. 213.
111 *Ibid.*, p. 214. Les autrices reprennent ici les propos d'Elisa Vaccarino.
112 Qu'on pense par exemple aux ouvrages de l'historienne de la danse Marie-Françoise Christout, qui centre l'histoire de la danse au XXe siècle sur celle du ballet classique. Comme le rappellent Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle* « fut en France le premier, et reste aujourd'hui [en 2012] à peu près le seul, à tenter de retracer une histoire de la danse du point de vue de la danse moderne » (*La danse au XXe siècle*, p. 8-9).

d. Devenirs d'une notion.

Si le « néo-classique » tend aujourd'hui à prendre un sens plus neutre en France, pour désigner assez vaguement des chorégraphes qui feraient un usage « contemporain » de la danse classique, son usage reste encore marqué par cette construction discursive élaborée au sein de la critique chorégraphique des années 1980, et largement diffusée, y compris auprès du grand public. Comme le souligne Thierry Malandain dans *Cendrillon, Carnet de création*, ce discours a eu pour effet très concret de rendre difficilement pensable la possibilité d'une création en danse classique. Dès lors que la danse classique est reléguée au passé, la création actuelle en danse classique ne peut apparaître que comme un académisme, une survivance étrange, voire un paradoxe ; elle devient en tout cas un impensé. Or, pour des chorégraphes qui, à l'instar de Thierry Malandain, s'inscrivent dans une filiation classique et se revendiquent classiques, « classicisme n'est pas immobilisme : toute l'histoire de la danse classique est faite de mutations[113] ». De ce point de vue, la notion de néo-classique a tout d'un « malentendu », qui « vient d'une vision momifiée[114] » de la danse classique, quand « le classicisme est ce qui dure grâce à sa capacité de régénérescence[115] », et ne cesse de s'hybrider avec d'autres danses – les modalités de ces hybridations restant à penser.

Loin d'être devenue un simple paradoxe d'ordre discursif, la création chorégraphique classique est aujourd'hui beaucoup moins vivace en France que dans d'autres pays, par exemple qu'en Allemagne ou aux États-Unis, ce que Thierry Malandain analyse comme l'un des effets de la politique culturelle menée dans les années 1980. Ce dernier, à la tête d'un des seuls Centres Chorégraphiques Nationaux classiques, organise depuis 2016 avec Charles Jude (directeur du Ballet de l'Opéra de Bordeaux) et Kader Belarbi (directeur du Ballet du Capitole de Toulouse[116]) – tous deux anciens danseurs de l'Opéra de Paris –, un « Concours de jeunes chorégraphes classiques et néo-classiques » qui vise à encourager la création chorégraphique en danse classique : « l'idée est de dire que la danse classique est un vocabulaire, qu'il n'est pas condamnable, et que l'on peut dire des choses d'aujourd'hui avec ce vocabulaire[117] ». Si le terme « néo-classique » n'a selon Thierry Malandain aucune pertinence esthétique, il l'emploie dans ce cadre pour ouvrir le concours à des chorégraphes que la critique désigne

113 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », art. cit., p. 5.
114 *Ibid.*
115 *Ibid.*, p. 6.
116 Notons que le Ballet de l'Opéra national du Rhin, comme nous l'avons vu dans notre préambule, travaille aussi essentiellement à partir de la technique classique.
117 Thierry MALANDAIN (entretien avec Amélie Bertrand), « Thierry Malandain : « La Belle et la Bête est ballet d'action d'aujourd'hui » » [*sic*], *Dansesaveclaplume*, 09 décembre 2015, https://www.dansesaveclaplume.com/pas-de-deux/36838-thierry-malandain-la-belle-et-la-bete-est-ballet-daction-daujourdhui/, dernière consultation le 28 mai 2019.

ainsi, parce qu'ils se situent dans cette « zone grise » de la création chorégraphique, entre classique et contemporain. La classification adoptée par ce concours n'est cependant pas sans poser problème : les critères retenus sont-ils d'ordre esthétique, ou bien prennent-ils en compte le discours des chorégraphes quant à leur identité artistique ? Et dans ce dernier cas, que signifie pour un chorégraphe de s'identifier comme classique, ou comme néo-classique ? Cela revient-il à s'inscrire explicitement dans une filiation (ou une tradition) classique, à travailler avec des danseurs classiques à partir des savoir-faire qui leur sont propres, ou encore à utiliser les ressources techniques et esthétiques d'un « vocabulaire » classique ? Les spécificités de la création chorégraphique « (néo-)classique » actuelle restent ainsi à caractériser, ce que nous chercherons à faire dans nos deux prochains chapitres.

Bilan

En approfondissant l'assertion de Thierry Malandain, selon laquelle « nommer [le néo-classique], c'est [le] faire exister », nous avons pu constater d'une part le réel flou sémantique qui environne encore cette notion, lié au peu de recherches dont elle a jusqu'à présent fait l'objet, d'autre part la spécificité de son emploi actuel en France, qui reste marqué par l'opposition supposée de la danse dite néo-classique avec la danse contemporaine, voire par une conception de la danse classique comme d'un art passéiste. Dans ses usages courants, cette notion porte ainsi le poids des constructions historiographiques et idéologiques dont elle a fait l'objet, qui peuvent aussi bien avoir des effets institutionnels très concrets qu'infléchir notre perception et notre conception de la création chorégraphique en danse classique.

Cependant, dans leur effort d'historicisation de cette notion, les travaux récents de Gianfranco Vinay, de Mark Franko ou d'Andrea Harris permettent de préciser certains contours du « néo-classique », à la fois comme projet chorégraphique historiquement situé et comme construction discursive dont il s'agit de retracer la généalogie et les enjeux esthétiques et politiques. Leurs recherches indiquent ainsi plusieurs voies pour redonner du sens à cette notion, en la déterminant historiquement et esthétiquement à partir de cas précis, et en ouvrant la possibilité de la pluraliser : il a sans doute existé plusieurs « néo-classiques » dans l'histoire de la danse, le néo-classique balanchinien différant par exemple du néo-classique lifarien. Les travaux de ces chercheurs montrent également qu'il est nécessaire de croiser l'analyse des œuvres et des discours, afin d'évaluer la pertinence de cette notion comme catégorie historiographique et esthétique, sans la réduire à une simple construction discursive dont il

s'agirait d'expliciter la portée idéologique : en ce sens, la catégorie « néo-classique » pourrait constituer un outil conceptuel pour penser l'histoire de la danse. Par ailleurs, la comparaison effectuée par Gianfranco Vinay entre danse et musique, ainsi que l'importance accordée par Andrea Harris et Mark Franko aux contextes politiques d'emploi de la notion, rappellent que le « néo-classique » ne se limite pas à des traits formels, comme les décalages d'axe ou les déhanchements, mais comporte des enjeux esthétiques et politiques. Enfin, si cette notion a une pertinence pour appréhender la création chorégraphique, elle engage toute une conception de l'art, et notamment du caractère classique de la danse classique, qui a donc une portée philosophique. C'est un tel essai d'historicisation de la notion de néo-classique que nous chercherons à mener dans notre chapitre 4, à partir du contexte de la France de l'après-deuxième guerre mondiale.

Auparavant, nous souhaitons cependant adopter une vue plus synchronique pour approfondir, dans nos chapitres 2 et 3, les implications de l'usage courant de ce terme aujourd'hui, aussi nébuleux soit-il : que nous dit cette notion vague des pratiques et des formes chorégraphiques actuelles ? Pourquoi la « danse néo-classique » conserve-t-elle un sens aujourd'hui, qui justifie l'écart indiqué par le préfixe avec la « danse classique » ? Si cette notion a pris dans le contexte français des années 1980 une dimension idéologique importante, jusqu'à rendre difficilement pensable l'existence d'une création chorégraphique en danse classique, c'est sur cette dernière que nous reviendrons, afin de chercher à en cerner les modalités et enjeux spécifiques.

Chapitre 2 – Comment nommer la création chorégraphique « classique contemporaine » ?

Si la notion de danse néo-classique prend aujourd'hui en France un sens imprécis et très englobant, désignant vaguement une « danse classique d'aujourd'hui » ou une « danse classique contemporaine », elle n'en conserve pas moins un caractère opérant, aussi bien pour les danseurs que pour le public et la critique, en ce qu'elle permet de nommer le style de certains chorégraphes, lors des reprises de leurs œuvres ou de créations actuelles. Bien loin de garder son sens de « retour à », le préfixe « néo » dénote alors uniquement l'idée d'une « nouvelle danse classique », regroupant une constellation de chorégraphes aux contours incertains et mouvants. Tandis que Jiří Kylián, Christopher Wheeldon ou Alexeï Ratmansky sont de manière assez unanime catégorisés comme néo-classiques, d'autres, comme Mats Ek, William Forsythe ou Crystal Pite, semblent défier davantage les catégories, au point que la notion de néo-classique, qui pourrait désigner une hybridation entre « classique » et « contemporain », ne leur semble même plus adéquate. Qu'est-ce qui justifie dès lors d'employer cette catégorie ? Désigne-t-elle une large famille esthétique partageant certaines valeurs artistiques, ou une filiation « classique » ? Existe-t-il des points de convergence, ou des invariants (qu'ils soient d'ordre esthétique, poïétique ou institutionnel) que l'on pourrait identifier comme « néo-classiques » ? Enfin, la notion de néo-classique vient nommer à la fois une continuité et un écart avec la « danse classique » : mais en quoi le néo-classique participerait-il de la danse classique (est-ce comme une espèce de son genre, ou selon une logique généalogique ?), en quoi serait-il autre chose, et que se glisse-t-il dans la zone d'ombre indiquée par un préfixe quasi désémantisé, en tout cas vidé, dans les usages communs, de sa consistance conceptuelle ?

Les usages de la notion étant aujourd'hui bien trop vagues, nous ne chercherons pas encore dans ce chapitre à la clarifier conceptuellement pour en faire un outil opérant (ce qui, nous l'avons vu, engage une contextualisation historique précise et une remotivation du sens artistique et philosophique de cette catégorie), mais plutôt à identifier les enjeux de son utilisation actuelle. Les catégories de la danse diffèrent d'un pays à l'autre, et nous nous attacherons certes au contexte français, où la notion de néo-classique est pour des raisons historiques particulièrement employée. Néanmoins, elle trouverait son pendant dans d'autres langues, par exemple avec l'anglais *modern / contemporary ballet*, et les enjeux ouverts par la

confrontation de la catégorie aux pratiques et aux œuvres s'avèrent déborder le cadre géographique et lexical français.

Tout au long de cette partie, nous entendrons donc « néo-classique » dans son usage actuel courant de « nouveau classique » ou de « classique contemporain », et nous chercherons à comprendre ce qui permet (ou non) de singulariser un champ chorégraphique « néo-classique », par rapport à un champ « classique » et à un champ « contemporain ».

I. Les catégories de la danse : le « néo-classique », un statut à part.

1. Une catégorie oppositionnelle.

Ainsi que le constate Frédéric Pouillaude dans *Le désœuvrement chorégraphique*, les catégories avec lesquelles la danse est dite, en particulier lorsqu'elles incluent une dimension temporelle, sont grevées d'ambiguïtés. Les catégories « danse baroque », « classique », « néo-classique », « moderne », « post-moderne » ou « contemporaine » peuvent aller jusqu'au « paradoxe historico-esthétique[1] » :

> Les noms historiques dont la danse s'affuble sont comme décalés quant à leur contenu artistique. En effet, au risque du paradoxe, il nous faut soutenir que la danse « *moderne* » (Laban, Wigman, Graham…) est *classique* : elle est tout entière ordonnée selon la subjectivité d'un sujet créateur. Et, parallèlement, que la « *post-modern dance* » américaine est *moderne* : elle s'achemine, par passage à la limite et outrepassement de ce qu'elle est censée être, vers l'élucidation de son propre[2].

Peu pensées par la philosophie de l'art, ces catégories ont une histoire et une périodisation qui ne coïncident pas toujours avec celles des autres arts. Leur articulation diffère aussi selon les pays : ainsi, la triade *classical ballet/modern dance/postmodern dance* a-t-elle fait l'objet de débats historiographiques et esthétiques aux États-Unis dans les années 1980[3], tandis qu'en France la partition s'est plutôt faite à cette période entre la « danse classique » et « néo-classique » d'une part, la « danse contemporaine » d'autre part. Au sein du jeu catégoriel qui permet de dire et de penser les différentes danses, ces catégories occupent une place particulière, non seulement parce qu'elles ont à la fois un sens historique et un sens esthétique, tous deux fortement polysémiques, mais aussi parce qu'elles se sont

1 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 170.
2 *Ibid.*, p. 367-368.
3 Au sujet des relations à la notion de *postmodern dance*, et à son rapport avec la *modern dance*, nous renvoyons à l'article de Julie PERRIN, « Lire Jacques Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [en ligne], mis en ligne le 19 janvier 2015, https://journals.openedition.org/danse/983#tocto1n5, dernière consultation le 04 septembre 2019.

constituées de manière oppositionnelle les unes aux autres. Elles fonctionnent donc ensemble, bien que cette partition, aux configurations variables et changeantes, soit insatisfaisante pour rendre compte de la singularité des œuvres, du travail gestuel qui fait le quotidien des danseurs, mais aussi des dynamiques propres à l'histoire de la danse. Comme le constate Isabelle Launay, dans son analyse de la notion de danse moderne :

> L'opposition classique/moderne occulte […] la revendication et l'ambition, qu'elles soient justifiées ou non, de chorégraphes et de danseurs « classiques » d'être « modernes ». Elle néglige encore la complexité d'œuvres chorégraphiques dites « classiques », mais dont l'héritage est en partie revendiqué par les modernes. Au delà, il est peut-être possible de renverser les perspectives et de réévaluer la danse dite « classique » du point de vue même de la modernité. Loin d'être toujours fondée académiquement, la danse classique peut se nourrir elle aussi d'un questionnement « moderne » sur l'analyse du mouvement, et s'attacher parfois à transmettre des formes hors des principes de l'École.
> Inversement, ce dualisme occulte le choix, légitime ou discutable, de nombreux danseurs « contemporains » qui suivent régulièrement des cours techniques « classiques », ou le travail de chorégraphes contemporains avec des compagnies de formation classique. Il oublie ainsi tout ce qui peut persister des formes et de la pensée de l'esthétique classique dans la danse contemporaine[4].

Si ces catégories, du fait de leur dimension généralisante, ne permettent pas de rentrer dans la finesse des pratiques, des gestes ou des œuvres, on peut aussi les soupçonner de venir délimiter artificiellement des territoires et d'imposer un cadre à la perception, d'autant plus que la presse et les institutions en font un usage important :

> Dans le domaine des arts vivants, les territoires – et leur reconnaissance institutionnelle – ne cessent de se déplacer. […] Aussi, faute, de s'appliquer à un cadre de référence clairement distribué, certaines œuvres par moments déplacent l'ordre stable des catégorisations. […] Créant de la certitude dans un monde incertain, le verbe trace et retrace les limites. Par strates, il réinvente les partages[5].

4 Isabelle LAUNAY, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 31-32.
5 Roland HUESCA, *L'écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le portique, 2010, p. 68-69.

2. Le « néo-classique », un genre chorégraphique ?

Mais, par-delà le rôle historiographique et institutionnel des catégories de la danse, par-delà leurs usages axiologiques, voire polémiques[6], celles-ci visent aussi à nommer les différentes danses. Comme les genres musicaux, les catégories permettent de se repérer dans le large éventail des pratiques et des productions chorégraphiques. Ainsi les autrices d'*Histoires de gestes*[7] les utilisent-elles pour comparer la stylisation d'actions comme s'asseoir, tomber, ou tourner, au sein du ballet classique, de la valse, de la danse soufie, de la *yaake* ou encore du *contact improvisation*. Que viennent précisément nommer les catégories ? Dans ce livre, comme dans la plupart des ouvrages sur la danse, le vocabulaire fluctue : les catégories pourraient désigner des styles, des esthétiques, des familles, des cultures, des techniques, des langages, des courants, des écoles, des pratiques, des genres… Toutes les catégories n'ont en effet pas le même statut. Il n'est pas d'abord évident qu'elles désignent toutes des genres chorégraphiques. Encore faudrait-il déterminer ce qui donne consistance à un genre dans le domaine chorégraphique : s'agit-il de spécificités d'ordre esthétique, ou bien le partage entre les genres se fait-il au niveau de la pratique, en particulier de la formation des danseurs (les « danseurs jazz » se distinguant par exemple des « danseurs contemporains » ou des « danseurs classiques ») ? Le statut esthétique des catégories varie également selon que les formes de danse qu'elles désignent aient ou non une visée chorégraphique ou spectaculaire, selon qu'elles soient ou non constituées en art. Enfin, de nombreuses catégories ont été appliquées rétrospectivement ou de l'extérieur aux pratiques, ce qui peut conduire à remettre en cause leur pertinence – pensons par exemple aux catégories de « danse orientale » ou de « danse africaine ».

Au sein des travaux universitaires sur la danse (qu'ils relèvent de l'histoire de la danse, de la sociologie, de l'anthropologie, des études en danse ou de la philosophie), le problème des catégories, c'est-à-dire de leur consistance et de leurs éventuels effets sur les

6 Sur la dimension axiologique des catégories de danse « moderne », « postmoderne » et « contemporaine », nous renvoyons à l'article de Michel BERNARD et Véronique FABBRI, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, 2004/2 (n°44), p. 21-29, https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm, dernière consultation le 09 septembre 2019. Nous renvoyons aussi aux articles de Laura CAPPELLE, « Être classique au XXIe siècle, une identité paradoxale », de Federica FRATAGNOLI et Sylviane PAGÈS, « L'Occident décentré. Circulations de gestes et créations hybrides » et de Patrick GERMAIN-THOMAS, « Le contemporain : un questionnement pour la danse d'aujourd'hui », qui dans *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, posent la question des catégories. L'article de Federica Fratagnoli et Sylviane Pagès interroge notamment l'usage de la catégorie « danse classique » dans un contexte extra-occidental, pour qualifier par exemple les danses classiques indiennes.

7 Marie GLON et Isabelle LAUNAY (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*

pratiques, se trouve ainsi régulièrement posé[8] . Ces travaux montrent les interactions entre les catégories et les phénomènes qu'elles désignent, ainsi que leur métamorphose constante, dont se fait par exemple témoin la notion de néo-classique. Confronter les catégories aux pratiques et aux œuvres permet souvent de remettre en cause les partages catégoriels communs et ce qu'ils véhiculent de stéréotypes, pour montrer les circulations de gestes, de concepts, d'imaginaires, de représentations ou de valeurs entre les différentes formes de danse[9]. Dans *Histoires de gestes* par exemple, l'angle comparatif permet tant d'approcher les spécificités stylistiques de chaque danse, par distinctions fines à même les pratiques, que de tisser des liens entre les danses. C'est également ce que propose Hubert Godard, l'un des fondateurs de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé[10], à l'échelle du geste :

> [N]ous pourrions rapprocher le style d'Agrippina Vaganova avec celui de Doris Humphrey, et apparenter une certaine tradition de l'Opéra de Paris avec Cunningham. En effet, chez les deux premières, il y a un parti-pris de non-frontalité par rapport au corps du danseur, une très grande mobilité de la cage thoracique, une grande importance de ce qu'on appelle l'épaulé (légère torsion de la ceinture scapulaire), ce qui donne un véritable gauchissement du plan du buste, lequel va être un point fort de leur expressivité. […] Ainsi, c'est l'analyse et la compréhension des contenus dynamiques du geste qui permettent d'opérer des rapprochements entre des familles esthétiques traditionnellement opposées[11].

8 Nous renvoyons par exemple aux travaux de Mariem Guellouz sur la catégorie « danse orientale », de Mahalia Lassibile sur la « danse africaine » (Mahalia LASSIBILE, « « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 175/2004, mis en ligne le 30 septembre 2007, https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4776, dernière consultation le 06 septembre 2019), de Bianca Maurmayr sur la « danse baroque » (Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », art. cit.), de Sylviane Pagès sur le « butô » (Sylviane PAGÈS, *Le butô en France*, Pantin, Centre national de la danse, 2015) ou d'Anne-Sophie Riegler sur le « flamenco » (Anne-Sophie RIEGLER, *Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Jean-François Carcelen et Francis Wolff, Université Paris Sciences et Lettres, soutenue le 09 juin 2018, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01881794).

9 C'est ainsi que Mahalia Lassibile établit un parallélisme entre la danse des WoDaaBe et la danse classique occidentale, qui toutes deux déploient une « quête de la ligne, de l'élévation et de l'étirement » et ont « comme finalité essentielle la beauté formelle » (Mahalia LASSIBILE, « « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », art. cit.).

10 L'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, fondée en France par Odile Rouquet et Hubert Godard dans les années 1990, « interroge l'intention du geste et l'organisation posturale de la personne, dans un contexte d'action défini, en instaurant un dialogue ouvert avec l'imaginaire du mouvement » (http://afcmd.com/page/11/qui-sommes-nous, dernière consultation le 28 août 2021).

11 Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », *in* Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 224-229.

Plutôt que de fixer les catégories, le rôle de la recherche serait ainsi de les redéployer en les historicisant et en les confrontant aux pratiques et aux œuvres[12].

Or, la notion de danse néo-classique semble occuper une place particulière au sein des catégories de la danse. On pourrait la rapprocher de catégories comme celles de « flamenco contemporain » ou de « danse africaine contemporaine[13] ». En effet, cette notion implique dans son usage actuel celle de contemporain, tout autant qu'elle se rattache à la danse classique, comme l'une de ses variations, ou comme son devenir : le néo-classique serait une « danse classique contemporaine ». En cela, elle ne constituerait pas un genre chorégraphique ou une forme de danse à part entière (au contraire du jazz, ou du flamenco). De plus, il n'existe pas de cours de « danse néo-classique » ou de « technique néo-classique[14] », mais cette catégorie semble réservée au domaine de la création chorégraphique, celle-ci étant supposément adossée à la technique classique. C'est donc au niveau de la création chorégraphique qu'il faut nous placer pour tenter de cerner ce que signifie aujourd'hui la catégorie de danse néo-classique, et son rapport à la danse classique.

II. Le « néo-classique[15] », une question de style(s) ?

1. Sens du style en danse (classique).

Le concept de style semble à première vue intéressant pour creuser la spécificité du néo-classique. La notion de néo-classique pourrait en effet désigner des variations stylistiques à partir d'une norme « classique » (telles les arabesques décalées de Serge Lifar) ; un jeu stylistique, pouvant aller jusqu'à la subversion, avec des codes, des règles ou des références « classiques » (comme la mise en abyme du *Lac des cygnes* de Petipa et Ivanov dans *Illusionen – wie Schwanensee*[16] de John Neumeier) ; l'élaboration d'un style personnel de mouvement à partir d'une technique classique plus impersonnelle ; ou encore un style,

12 Comme le proposent par exemple Isabelle Launay et Laurence Louppe dans leurs travaux respectifs (Isabelle LAUNAY, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, *op. cit.* ; Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*).

13 Nous renvoyons sur ce point aux travaux d'Anne-Sophie Riegler et de Mahalia Lassibile précédemment cités.

14 Il est certes possible de suivre des cours se réclamant de la technique balanchinienne, mais ceux-ci sont alors considérés comme des cours de danse classique enseignée selon une certaine méthode, et non pas comme des cours de « technique néo-classique ».

15 Tout au long de ce paragraphe, nous nous appuierons sur la réflexion menée au long cours avec Lucile Goupillon sur la notion de « néo-classique », qui donna lieu à une intervention à l'EHESS le 10 décembre 2018 dans le cadre du Séminaire d'histoire culturelle de la danse dirigé par Elizabeth Claire (« L'étiquette « néo-classique », revendication esthétique ou borne historique ? »).

16 John Neumeier, *Illusionen – wie Schwanensee*, créé en 1976 par le Hamburg Ballett. Sur la réflexivité des ballets de John Neumeier, nous renvoyons à Cécile PYTHON, *La mise en abyme du ballet classique chez John Neumeier : une question contemporaine ?* La Dame aux camélias *et* Illusions – comme le Lac des cygnes, Mémoire de M2 en danse, dirigé par Isabelle Launay, Université Paris 8, soutenu en juin 2016.

caractérisé par des traits esthétiques spécifiques, que subsumerait le genre chorégraphique « danse classique ».

D'emblée cependant, penser le néo-classique en terme de style se heurte à la polysémie de cette notion en danse[17]. Contrairement à l'usage du terme dans les autres arts, la notion de style reste assez peu usitée pour qualifier une période de l'histoire de la danse, sauf à parler du « style romantique » d'un ballet comme *Les Sylphides*[18], qui fait référence au ballet romantique. La notion de style est plutôt utilisée, à partir du début du XXe siècle, pour parler des chorégraphes : pour qui a vu plusieurs de leurs pièces, le style de Roland Petit[19] ou celui de Maurice Béjart est immédiatement reconnaissable à des procédés de composition, à une écriture chorégraphique (du geste, de l'espace, du rapport à la musique…), ou encore à l'exploration de certaines thématiques. Dans le cas de la danse classique, l'on parle aussi de styles dits nationaux : par exemple, le « style français » se caractériserait par la précision du bas de jambe et une forme d'élégance ou de retenue, le « style russe » par le lyrisme des ports de bras, ou le « style cubain » par le dynamisme des grands sauts. Si l'idée selon laquelle il existerait des particularités stylistiques nationales semble contestable, étant donnée l'importance des circulations géographiques dans l'histoire de la danse, il reste possible d'identifier des écoles et des méthodes d'enseignement de la technique classique, qui induisent en effet des inflexions dans la manière de danser classique :

> On parle […], dans le champ de la danse moderne, de la « technique Graham », de la « technique Limon », ou encore de la « technique Cunningham ». […] Ce phénomène est bien moins présent en danse classique, où ce sont plutôt les « sous-techniques » ou les modalités spécifiques d'enseignement de la technique que l'on désigne sous le régime du nom propre (« méthode Cecchetti » constituée au début du XXe siècle, « méthode Vaganova » dans l'entre-deux-guerres, etc[20].).

Ce sens de la notion de style en danse classique recoupe partiellement un troisième sens, qui désigne le style propre à certaines écoles de ballet, comme celle de l'Opéra de Paris,

17 Pour la sociologue Laura Cappelle, le style constitue le point d'achoppement d'une approche sociologique de la création en danse classique ; néanmoins, il constitue un enjeu symbolique fort pour les chorégraphes aussi bien que pour les compagnies (Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 20 décembre 2018, p. 542 sq.).

18 Michel Fokine, *Les Sylphides*, créé en 1909 par les Ballets Russes.

19 Pour une étude du style de Roland Petit, nous renvoyons à la thèse de Camille Riquier-Wautier précédemment citée.

20 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 313.

ou à certaines compagnies, comme le New York City Ballet. Ce style, qui se forge dans « la quotidienneté mimétique du cours et de l'entraînement[21] » et la fréquentation d'un certain répertoire, est aisément reconnaissable :

> Entre l'idéalité du vocabulaire [de la technique classique] et la performance individuelle intervient l'entre-deux des « façons de faire » et des « façons d'être », entre-deux qui ne relève pas d'une pure idiosyncrasie, mais se fonde au contraire sur le quotidien de l'apprentissage et de l'entraînement. Bien qu'implicite et difficilement nommable, cet entre-deux tient encore de l'idéalité. Imprégnant chaque élément de mouvement et chaque performance singulière, il ne se laisse pourtant réduire à aucun. […] À ce titre, l'entre-deux que nous essayons de cerner pourrait constituer l'équivalent chorégraphique de ce qu'en littérature on nomme le « style », mais alors élargi à l'ensemble d'une communauté de danseurs ou d'interprètes[22].

Cette singularité interprétative, qui infléchit le style porté par l'écriture chorégraphique, se rejoue enfin au niveau des danseurs : comme l'analyse Gianfranco Vinay, le style de Michael Barychnikov n'a que peu à voir avec celui de Paolo Bortoluzzi dans leur interprétation d'*Apollon Musagète* de Balanchine[23].

Cette polysémie de la notion de style en danse lui donne un caractère « inassignable[24] », comme s'il existait des « strates stylistiques[25] » difficiles à nommer, tant pour les danseurs que pour les spectateurs. Et pourtant, il est fréquent de parler du néo-classique comme d'un style. Mais en quel sens ? Si le néo-classique est une question de style, vient-il qualifier l'une de ces « strates », un « feuilletage » particulier, ou bien encore constitue-t-il un style à part entière ?

Le style se trouve à l'interface entre l'activité artistique et sa réception esthétique. Une réflexion sur le néo-classique comme qualification stylistique comporte donc des enjeux à la fois esthétiques et poïétiques[26].

21 *Ibid.*, p. 317.

22 *Ibid.* Pour Frédéric Pouillaude, « l'un des enjeux actuels de la recherche en danse consisterait à extraire ces corporéités de leur implicite pratique, à essayer de les décrire et de les identifier comme telles, verbalement. »

23 On pourrait soutenir que c'est au niveau de l'interprète que joue en dernière instance le style. En comparant trois interprétations (par Anna Pavlova, Maïa Plissetskaïa et Yvette Chauviré) du ballet *La Mort du cygne* de Michel Fokine, Cyril Lot montre ainsi combien le sens de l'œuvre s'infléchit en fonction des choix artistiques de la danseuse qui la porte (Cyril LOT, « *La Mort du Cygne* de Michel Fokine : enjeux et devenir d'un ballet « presque improvisé » », *Mémoires et histoire en danse*, *op.cit.*, p. 66-80).

24 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 542.

25 *Ibid.*, p. 543.

26 Nous entendons ici la distinction entre esthétique et poïétique comme distinction entre une esthétique de la réception et une esthétique de la création (le *poïein* désignant le faire des danseurs et des chorégraphes, notamment l'élaboration du style dans l'espace du studio).

2. Où se joue le « néo-classique » ?

Depuis les années 1980, la notion de contemporain a largement pris le pas en France sur celle de moderne, et le champ chorégraphique « néo-classique » est distingué du champ « contemporain ». Mais selon quels critères ? À première vue, il semble que sont dites néo-classiques les pièces créées par des chorégraphes de formation classique, qui travaillent avec des danseurs classiques dans ces grandes institutions que sont les compagnies de ballet. Ces chorégraphes s'appuieraient sur les potentialités techniques et esthétiques de la danse classique, en fondant leur écriture chorégraphique sur la technique classique ou en puisant leur inspiration au grand répertoire classique. Les néo-classiques seraient ainsi les nouveaux chorégraphes classiques, ceux qui perpétuent la tradition classique dans laquelle ils s'inscrivent, non pas en remontant les ballets du grand répertoire, mais en créant de nouvelles œuvres. Cependant, une telle définition se heurte à la diversité du champ chorégraphique actuel.

a. Dans la formation des chorégraphes ?

De nombreux chorégraphes entretiennent en effet un rapport de défiance à l'égard des catégories esthétiques, et leur formation apparaît comme un critère bien pauvre pour distinguer les chorégraphes néo-classiques des contemporains. La formation classique de Maguy Marin et de Dominique Bagouet ne les a ainsi pas empêchés de s'éloigner fortement de la danse classique. *A contrario*, Wayne McGregor, principalement formé à la danse moderne et contemporaine, est depuis 2006 chorégraphe résident au Royal Ballet, où il crée en s'appuyant sur la technique classique des danseurs : ses pièces sont ainsi qualifiées aussi bien de néo-classiques que de contemporaines. Un chorégraphe comme Angelin Preljocaj, qui mobilise plus ou moins fortement sa formation classique selon les compagnies avec lesquelles il travaille, se décrit lui-même comme « schizophrène[27] », tant son style et sa manière de travailler changent quand il passe d'une compagnie à l'autre. Aujourd'hui, peu de chorégraphes ont d'ailleurs une formation exclusivement classique.

b. Dans l'ancrage institutionnel des créations ?

La distinction entre néo-classique et contemporain est-elle alors relative à l'ancrage institutionnel des créations ? Or, celui-ci renseigne sur les conditions du processus de création

27 Angelin PRELJOCAJ (Entretien avec Gérard Mannoni), https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Preljocaj/angelin-preljocaj/transcription, dernière consultation le 28 août 2021.

et sur le public auquel les pièces sont destinées, mais il ne permet pas davantage de délimiter un champ néo-classique par contraste avec un champ contemporain. Les grandes compagnies de ballet travaillent en effet depuis les années 1970-1980 avec des chorégraphes contemporains dont l'écriture chorégraphique ne puise en rien à la danse classique. Certes, les pièces d'Anne Teresa de Keersmaeker ne sont pas interprétées de manière identique par les danseurs de l'Opéra de Paris et par sa compagnie : mais, si certains danseurs de l'Opéra investissent le mouvement d'une manière qu'on pourrait dire classique, il semble difficile de dire qu'une pièce comme *Rain*[28] devient néo-classique au simple titre qu'elle est dansée par une compagnie classique. À l'inverse, la compagnie Grenade de Josette Baïz interprétant *Vers un pays sage*[29] de Jean-Christophe Maillot la transforme-t-elle en pièce contemporaine, alors même que la technique classique est au fondement de l'écriture chorégraphique ? Ce même chorégraphe considère d'ailleurs que son style est parfois davantage respecté par une compagnie contemporaine que par certaines compagnies classiques :

> j'ai toujours eu l'impression qu'il est plus facile de s'inscrire dans le répertoire de l'Opéra [de Paris] avec une proposition radicalement différente. Ce que font par exemple Angelin Preljocaj ou Sidi Larbi Cherkaoui. Leur écriture diffère tellement de la formation de ces danseurs-là qu'ils ne peuvent que les amener vers leur vocabulaire. Moi, si je chorégraphie pour un corps de ballet comme celui de l'Opéra de Paris, il y a beaucoup de chances que, compte-tenu de leur histoire, ils tirent mon écriture vers eux. […] ça leur paraîtrait tellement simple – parce que le vocabulaire que j'emploie leur est connu – qu'ils ne pourraient pas s'empêcher de l'entraîner vers une certaine normalité du classique qui est la leur[30].

Si l'interprétation des danseurs infléchit le style du chorégraphe, et si ce dernier s'adapte aux danseurs avec lesquels il travaille, il ne va donc pas de soi d'identifier quelles configurations seraient néo-classiques, et lesquelles contemporaines – d'autant que peu de danseurs ont aujourd'hui une formation exclusivement classique, et que dans plusieurs compagnies contemporaines, comme le Tanztheater Wuppertal, la barre classique quotidienne est de rigueur. Certains chorégraphes (comme Jiří Kylián) travaillent certes de manière

28 Anne Teresa de KEERSMAEKER, *Rain*, créé en 2001 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, entré à l'Opéra de Paris en 2010.

29 Jean-Christophe MAILLOT, *Vers un pays sage*, créé en 1995 aux Ballets de Monte-Carlo, repris par la compagnie Grenade de Josette Baïz en 2011.

30 Jean-Christophe MAILLOT, Entretien avec Agnès Izrine, *Dansercanalhistorique*, 17 février 2014, http://dansercanalhistorique.com/2014/17/jean-christophe-maillot-20-ans-a-monaco-2/, dernière consultation le 11 mai 2014.

privilégiée avec des danseurs de formation classique, mais en exigeant d'eux un travail qui peut déstabiliser leurs habitudes ; et le résultat esthétique n'est pas le même selon la compagnie pour laquelle ils créent.

c. Dans les références au répertoire ou au vocabulaire classique ?

Les références au répertoire classique ne semblent pas constituer non plus un critère de partage opérant entre le champ néo-classique et le champ contemporain : *Cendrillon*[31] de Maguy Marin ou *Giselle*[32] d'Andy de Groat sont ainsi qualifiés de créations contemporaines, tant l'écriture chorégraphique et la forme spectaculaire sont éloignés des ballets du grand répertoire classique. Et inversement, les ballets remontés par Rudolf Noureev ou créés en Russie durant l'ère soviétique ne sont pas considérés comme néo-classiques, alors même qu'ils s'appuient fortement sur la technique et le répertoire classiques – ce qui donne à penser que l'usage de la catégorie néo-classique n'est pas uniquement déterminé par des considérations esthétiques. Aujourd'hui, des chorégraphes hip hop viennent remettre en cause la dichotomie classique/contemporain en s'intéressant à la technique et au répertoire classiques, que l'on pense par exemple aux *Forains*[33] d'Anthony Égéa ou à *The Falling Stardust*[34] d'Amalla Dianor – pièces qui ne sont pas dites néo-classiques.

Faut-il alors se tourner vers l'écriture chorégraphique elle-même, et appeler néo-classiques des chorégraphies qui s'appuient visiblement sur la technique classique ? Encore doit-on préciser ce qu'il faut entendre par visibilité de la technique classique. Chez Mats Ek par exemple, qui travaille avec des danseurs de formation classique, le vocabulaire classique est à ce point fondu dans son écriture personnelle qu'il n'apparaît plus que par intermittence, sous la forme d'un saut ou d'une arabesque. Et inversement, le vocabulaire classique est présent de diverses façons chez des chorégraphes modernes et contemporains, qu'il soit incorporé à l'écriture chorégraphique dans *La Table verte*[35] de Kurt Jooss ou cité de manière parodique par Dominique Mercy dans *Nelken*[36] de Pina Bausch. Dans *Twenty-Seven perspectives*[37], Maud Le Pladec s'appuie sur les fondamentaux spatiaux et dynamiques du vocabulaire classique (comme la frontalité, les croisements, les oppositions…) pour composer son écriture chorégraphique. Les hybridations entre danse classique et danse contemporaine

31 Maguy MARIN, *Cendrillon*, créé en 1985 au Ballet de l'Opéra de Lyon.
32 Andy de GROAT, *Giselle Échappée et autres variations*, créé en 1992.
33 Anthony EGEA, *Les Forains, ballet urbain*, créé en 2016 à l'Opéra de Limoges.
34 Amala DIANOR, *The Falling stardust*, créé en 2019.
35 Kurt JOOSS, *La Table verte*, créé en 1932 au Théâtre des Champs-Élysées.
36 Pina BAUSCH, *Nelken*, créé en 1982 au Tanztheater Wuppertal.
37 Maud LE PLADEC, *Twenty-seven perspectives*, créé en 2018 au Festival Montpellier Danse.

se font aujourd'hui telles que des chorégraphes comme Jiří Kylián, dont le style était encore visiblement nourri par le langage classique jusque dans les années 2000, créent actuellement des pièces où ce vocabulaire est quasiment invisible. Dit-on cependant de lui qu'il est néo-classique parce que son style reste empreint de qualités que l'on pourrait dire classiques, comme le souci de la ligne, la clarté d'articulation et la délicatesse gestuelles, la musicalité mélodieuse, ou encore la sublimation du corps des danseurs ? Mais inversement, l'on pourrait soutenir que le travail d'isolation, les flexions du torse ou la sensualité des portés sont issus de la danse contemporaine. Assigner une pièce comme *Bella Figura* du côté du néo-classique ou du contemporain ne nous apprend en tout cas rien sur la singularité de l'écriture chorégraphique (et donc sur le style de Jiří Kylián), dont la paradoxale fluidité semble résulter des saccades et convulsions mêmes.

d. Une hybridation croissante des styles.

Dans son article « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », Florence Poudru constate cette hybridation croissante des techniques et des genres, qui complexifie la classification des styles et relègue peut-être les catégories de classique, néo-classique et de contemporain à un rôle institutionnel davantage qu'esthétique :

> L'émergence de chorégraphes formés à la danse classique, puis à des styles modernes […] rend les classifications plus difficiles. Si *Nuages* (rare ballet sur pointes) ou *Sinfonietta* se réfèrent encore au langage classique, comment ne pas voir les métissages et les emprunts à la danse noire américaine, à la danse moderne dans nombre de ballets de Kylián ? […] Un syncrétisme si particulier peut être une question secondaire pour le spectateur : elle se posera dans une école, dans un concours, où existent des catégories. […] Le champ stylistique s'est considérablement diversifié, les formats et les supports également. Notre regard, lui aussi, a changé : au-delà de la programmation de danse plus étoffée, nous pouvons avoir une connaissance, par l'image, d'œuvres que nous ne voyons pas sur scène. Cette circulation accrue peut affiner, aiguiser notre regard, pour discerner les esthétiques et les singularités[38].

Mais alors, si le style se joue à l'intersection de l'écriture chorégraphique (elle-même nourrie de plusieurs influences), du style propre à la compagnie et de celui propre à chaque interprète, quand y a-t-il danse néo-classique ? Le « néo-classique » constitue-t-il un savant

38 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », art. cit., p. 6-7.

dosage « à dominante classique » entre des éléments « classiques » et des éléments « contemporains » ?

La variété des cas de figure problématiques invite plutôt à envisager l'hypothèse adverse, selon laquelle le terme néo-classique signalerait un embarras à nommer ce qui se joue dans ce que nous voyons, « ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire[39] ». Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe développe une conception du style marquée par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty[40] et par la pensée de Rudolf Laban, selon laquelle le style, ou « ce qui est perçu de la façon la plus immédiate par le spectateur, et qui agit le plus vite sur sa sensibilité[41] », exprime une façon d'être au monde qui peut résonner avec notre imaginaire. Mais, précisément en tant que le chorégraphe travaille avec ce matériau vivant que sont les danseurs, le style s'élabore de manière complexe – ce qu'indique la polysémie de cette notion en danse.

Or, la catégorie de néo-classique semble se placer au-dessus de cette élaboration stylistique complexe. Elle vise d'ailleurs moins à caractériser la singularité d'un style qu'à répondre à la question (peut-être mal formulée) : est-ce du « nouveau classique » ou du contemporain ? Plutôt que d'outiller la sensibilité, une catégorie aussi englobante que celle de néo-classique pose ainsi plus de problèmes insolubles (quant à savoir par exemple si Mats Ek est néo-classique ou contemporain) qu'elle n'en résout. Elle tend par ailleurs à gommer les tensions, voire les conflits qui peuvent exister, par exemple entre le style d'un interprète et le style de l'écriture chorégraphique, et qui font que l'on préférera telle interprétation à telle autre. En tous les cas, elle n'éclaire en rien l'expérience esthétique du spectateur de danse, pour qui tout tient parfois dans un seul geste, et dans la manière dont il s'imprime dans notre imaginaire :

> En esthétique de la danse, la valeur du spectacle « réussi » est souvent secondaire à côté d'un éclat perdu qui traverse comme un météorite un moment de danse, portant la décharge de ce qui a été touché dans les corps du danseur et du spectateur. Nous sommes tous en quête de ces moments

39 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 316. Étudier ces résonances sensibles et imaginaires des œuvres chorégraphiques est précisément le rôle que Laurence Louppe confie à une poétique de la danse.
40 Qu'il développe par exemple dans « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 49-104. Chez Merleau-Ponty, le style exprime une manière d'être au monde.
41 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 127.

stellaires. Et du trait ineffaçable dont ils marquent notre histoire, à la mesure de la fugacité insaisissable de leur passage[42].

3. Essais de définition : le « style néo-classique », écart à la norme classique, dépassement de la technique classique, ou espèce du genre ballet ?

Bien que le néo-classique ait donc les allures d'un mot-valise permettant d'échapper à une analyse fine du style, plusieurs auteurs ont tenté de définir le néo-classique comme un style à part entière. Dans quelle mesure ces définitions nous permettraient-elles de définir les contours d'un « style néo-classique » ?

a. Première définition : le néo-classique comme écart à la norme classique.

Dans les dictionnaires de la danse et l'article de Florence Poudru que nous avons étudiés précédemment, le néo-classique est ainsi défini comme un style apparu à l'époque des Ballets Russes, que caractérisent plusieurs « irrévérences » ou « transgressions » à l'égard du langage classique (« non-respect de l'aplomb », « déhanchements », « appuis asymétriques sur pointes », « pointes outrepassées », « en-dehors volontairement « oublié » », « étirement maximal des bras », « lignes […] étirées », « duo[s] acrobatique[s] et érotique[s[43]] », incorporation de mouvements n'appartenant pas au vocabulaire classique…). Selon Florence Poudru, l'écriture chorégraphique, entendue comme invention d'une gestuelle originale, constituerait l'essence d'une pièce chorégraphique, et c'est à ce niveau que jouerait le style. À l'époque des Ballets Russes, plusieurs chorégraphes commenceraient à jouer avec les normes de la tradition classique, affirmant par là leur « singularité », mais maintenant une « référence à un code commun bousculé[44] ». D'où la naissance d'un style « *néo*-classique » (entendu par Florence Poudru comme *jeune* ou *nouveau* classique), possédant certaines caractéristiques gestuelles remarquables, et s'infléchissant d'un chorégraphe à l'autre. L'extraordinaire audace gestuelle d'un ballet comme *Le Fils prodigue*[45], tout de cassures et d'entrelacements érotiques, serait ainsi typiquement néo-classique.

Néanmoins, cette définition du néo-classique comme ensemble d'écarts stylistiques à une norme gestuelle « classique » est problématique, d'autant plus lorsqu'elle se trouve étendue par-delà le contexte historique des Ballets Russes, pour désigner un style « néo-

42 *Ibid.*, p. 31.
43 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », art. cit., p. 4.
44 *Ibid.*, p. 5.
45 George BALANCHINE, *Le Fils prodigue*, créé en 1929 pour les Ballets Russes.

classique » transhistorique. D'une part, il s'agit d'une définition assez minimale du style néo-classique, ne retenant que le geste, et plus précisément encore sa forme. D'autre part, si l'on définit le néo-classique comme écart au geste classique, la consistance de la norme classique à laquelle mesurer les « irrévérences » néo-classiques est incertaine. Il pourrait s'agir des normes gestuelles inscrites dans le « grand répertoire classique ». Or, cette catégorie recouvre des œuvres d'époques et de styles très divers, et l'on ne danse plus aujourd'hui *Giselle* ou *Le Lac des cygnes* comme dans les années 1920 : du point de vue des œuvres et de leur interprétation, il n'existe donc pas de norme esthétique classique constante dans le temps. De plus, les grands ballets classiques sont loin de constituer l'horizon d'attente[46] esthétique unique du spectateur de danse classique. Il est ainsi possible d'apprécier l'usage que font Jean-Christophe Maillot ou Thierry Malandain de la technique classique, en considérant qu'il s'agit là de la danse classique d'aujourd'hui, tout en trouvant la chorégraphie du *Lac des cygnes* désuète. S'agirait-il alors des normes techniques académiques, c'est-à-dire de la danse classique telle qu'elle est enseignée, notamment dans des institutions académiques comme les conservatoires ? Or, celles-ci ne cessent d'évoluer, à la croisée des recherches pédagogiques et chorégraphiques : les lignes sont par exemple beaucoup plus étirées aujourd'hui (les corps des danseurs classiques professionnels plus longilignes et souples, voire hyperlaxes, avec des cou-de-pieds plus marqués, des ports de bras moins ronds et plus en arrière, un en-dehors à 180°…) et les jambes montent beaucoup plus haut que dans les années 1920 – y compris dans *Giselle*. Lever la jambe à 180° n'est plus considéré aujourd'hui comme une « irrévérence » ou une « transgression », mais comme l'un des savoir-faire que permet d'acquérir la technique classique, et qu'exigent les compagnies ou les chorégraphes des danseurs classiques professionnels.

Si l'on définit le néo-classique comme écart à une norme gestuelle « classique », il semble donc impossible de déterminer des caractéristiques stylistiques néo-classiques transhistoriques, qui vaudraient aujourd'hui comme à l'époque des Ballets Russes, à moins de fixer arbitrairement comme norme classique ce qui ne cesse d'évoluer. Mais alors, le néo-classique bougerait-il, soit avec l'horizon esthétique du spectateur de danse classique, soit avec les normes techniques exigées des danseurs classiques par les chorégraphes et les

46 Nous empruntons ce concept à la sociologie de la réception de Hans Robert Jauss (lui-même le reprenant à Hans Georg Gadamer et Edmund Husserl). Dans *Pour une esthétique de la réception*, l'horizon d'attente est défini comme un « système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49).

compagnies, reléguant sans cesse à l'état de norme classique les mutations esthétiques d'une forme artistique et les acquis d'une technique en constante évolution ? Ce n'est cependant pas ainsi qu'est employée la notion : alors que des chorégraphes comme George Balanchine, William Forsythe ou Jiří Kylián ont largement infléchi l'horizon technique et esthétique de la danse classique dans les dernières décennies, ils continuent à être considérés comme des néo-classiques[47] .

Le statut de ce que Florence Poudru nomme des « irrévérences » est lui-même problématique : réaffirment-elles un horizon d'attente technique et esthétique classique, visent-elles à le déplacer pour mieux être assimilées par lui, ou le subvertissent-elles ? Peut-on distinguer l'irrévérence néo-classique de la transgression moderne, en ce que la première viserait *in fine* à être réintégrée par l'horizon classique, tandis que la seconde constituerait une réelle rupture ? Déformations plus ou moins marquées des figures classiques, les « irrévérences » néo-classiques réaffirmeraient ainsi en creux les principes esthétiques contenus par le code gestuel classique, tandis que l'invention d'une nouvelle gestuelle par la danse moderne constituerait une réelle rupture esthétique. Dans ce cas, le néo-classique pourrait être considéré comme un pan de la création chorégraphique qui s'appuie sur la technique classique pour repousser toujours un peu plus loin les attentes esthétiques du spectateur de danse classique, mais sans jamais les rompre. Mais alors, que faire de tous les courants expérimentaux dans l'histoire du ballet, et des hybridations gestuelles tellement marquées qu'elles font hésiter à qualifier une pièce de néo-classique ou de contemporaine ?

À la question de savoir si le néo-classique est perçu comme tel par écart à une norme gestuelle classique, nous répondons donc qu'il n'existe pas de normes techniques et esthétiques classiques constantes dans le temps, que ce soit dans la manière dont le grand répertoire classique est interprété ou dont la technique classique est enseignée. Surtout, l'idée selon laquelle l'expérience esthétique d'un spectateur de danse néo-classique consisterait à ramener l'écriture chorégraphique à une norme gestuelle classique pour y mesurer les écarts stylistiques semble contestable. Florence Poudru en vient d'ailleurs à conclure que, si l'on peut désigner comme néo-classiques les innovations gestuelles des chorégraphes des Ballets Russes à l'égard d'une tradition classique incarnée dans les ballets de Marius Petipa, donc dans un contexte historique bien précis, ce terme devient obsolète pour désigner la création chorégraphique actuelle : « Ce nouveau ou jeune classicisme a maintenant quatre-vingts ans :

47 Ou au moins, en ce qui concerne William Forsythe, pour certaines de ses pièces (comme *In the Middle, Somewhat Elevated* ou *The Vertiginous Thrill of Exactitude*).

de plus, le contenu [gestuel] ayant glissé, le terme peut-il être encore employé au même sens que naguère[48] ? »

Du point de vue du geste, il ne semble donc pas exister de traits stylistiques néo-classiques transhistoriques, qui vaudraient par écart à une norme classique constante dans le temps. Si l'on peut repérer des caractéristiques stylistiques communes aux chorégraphes d'une même époque qui travaillent à partir du langage classique, il semble précisément plus intéressant d'en faire l'histoire et d'en interpréter la portée esthétique que de les rapporter à une norme classique supposément transhistorique. Aujourd'hui par exemple, les ondulations du buste, les isolations, les grimaces et les mouvements de groupe constituent une réelle récurrence chez des chorégraphes comme Wayne McGregor, Crystal Pite, Marco Goecke, Alexander Ekman, Sol León ou Paul Lightfoot, c'est-à-dire chez ceux que l'on nomme avec une réticence croissante les « néo-classiques », ou les « contemporains créant à partir du langage classique ».

b. Deuxième définition : le néo-classique comme dépassement de la technique classique.

On peut cependant entendre la définition donnée par Florence Poudru en un autre sens. Plutôt que de traits stylistiques mesurés par écart à une norme, il faudrait parler de chorégraphes néo-classiques pour désigner ceux qui travaillent par jeu et variation à partir des possibilités techniques et esthétiques ouvertes par la danse classique, pour étirer ce que l'on nomme « danse classique », pousser l'horizon d'attente technique et esthétique du spectateur de danse classique à ses limites (quitte à parfois le rompre ?). Le néo-classique constituerait ainsi moins un écart à une norme bien identifiable que l'exploration chorégraphique, toujours renouvelée, des limites d'un horizon technique et esthétique, par des chorégraphes familiers du langage classique et qui travaillent à partir de la technique classique pour ouvrir de nouvelles voies esthétiques. Mais alors, l'on pourrait soutenir, à l'instar de Thierry Malandain, que le terme néo-classique est dénué de sens, puisque c'est la danse classique elle-même qui est en perpétuelle mutation.

Dans son article « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », Christine Leroy s'accorde avec Thierry Malandain à penser que la création chorégraphique à partir de la technique classique est toujours vivace. Néanmoins, elle cherche à sauver un

48 Florence POUDRU, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », art. cit., p. 5.

usage actuel pour la notion de néo-classique, en donnant pour exemple la pièce *Amelia*[49] d'Édouard Lock :

> comme c'est souvent le cas en danse néoclassique, le cou de pied est poussé à l'extrême dans l'inclinaison des corps, les pirouettes sont enchaînées à l'infini et le plus rapidement possible. Il nous semble bien que la performance *se joue* précisément dans la marge que crée la danseuse à partir des figures imposées, et le désir de liberté dont elle témoigne. […] La chorégraphie y pousse la technique au-delà de ce qu'elle exige ; le corps virtuose y excède, au nom de la technique, les limites qu'elle détermine. Aussi la chorégraphie néoclassique donne-t-elle en spectacle cet excès de la technicité sur la technique elle-même[50].

Christine Leroy justifie l'écart entre le classique et le néo-classique en référant le classique à une technique qui, si elle évolue dans ses normes techniques et esthétiques, demeure codifiée et normative, mais dont le code ouvre une marge de jeu. Par « esthétique académique du ballet », elle n'entend pas les ballets du « grand répertoire classique », mais la danse classique telle qu'elle est enseignée, dans un cadre le plus souvent académique, comme les conservatoires ou les écoles des compagnies. Or, l'enseignement de la technique classique reste très prescriptif dans l'exécution des « figures imposées » : par exemple, le bassin ne doit pas basculer en arrière dans l'exécution d'un relevé sur pointes, ni se décaler dans une arabesque – ce que peut au contraire rechercher un chorégraphe néo-classique.

En employant les notions de limite, d'extrême, ou d'excès, Christine Leroy souligne la centralité de la technique en danse classique, sous un double aspect. D'une part, cette technique est assujettie à des règles précises, dont la compréhension permet le jeu, voire la transgression, dans un contexte chorégraphique. D'autre part, une tendance intrinsèque à cette technique serait celle de son dépassement[51], et ce faisant, l'exploration des limites du corps humain. L'un des enjeux de l'apprentissage de la pirouette est par exemple de savoir en faire une, puis deux, puis trois… puis onze[52], puis en levant la jambe à la seconde ou en arabesque, puis en fouettant, etc. Cependant, dans le cadre de la classe, si dépassement technique il y a, il reste soumis à certaines règles : le corps doit rester érigé, les jambes en-dehors, les pieds pointés, les bras placés dans des positions codifiées. Par contraste, la sphère chorégraphique peut donner l'impression d'une plus grande liberté, voire d'une prise de risque technique et

49 Édouard LOCK, *Amelia*, créé en 2002 à l'Opéra de Prague.
50 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », art. cit.
51 En ce sens, la danse classique n'est pas seulement mue par des dynamiques artistiques, mais aussi par des dynamiques qui semblent plus propres au sport.
52 Comme Mikhaïl Barychnikov dans le film *Soleil de nuit*, réalisé par Taylor Hackford en 1985.

esthétique. D'un point de vue esthétique, on appellerait donc néo-classiques des chorégraphies ancrées dans la technique classique, mais qui manifestent un « excès de la technicité sur la technique elle-même » – tandis que des ballets « classiques », comme ceux de Marius Petipa, en donneraient plutôt à voir la parfaite maîtrise.

Un exemple typique de création chorégraphique néo-classique pourrait être le pas de deux dit de la chambre dans le ballet *Mayerling*[53], chorégraphié par Kenneth MacMillan. Dans ce pas de deux, le prince Rudolf et sa maîtresse Mary Vetsera s'enlacent dans des figures d'une grande complexité : les cambrés de Mary confinent à la contorsion, jusqu'à ce qu'elle attrape de ses coudes le bras de Rudolf, qui la détourne brutalement et l'amène au sol. Visage contre visage, les amants poussent leur bassin très en arrière, faisant saillir leurs fesses. Après un porté poisson[54] exagérément cambré et haut, Mary s'enroule à la jambe du prince et se laisse glisser à terre, tête la première, en lui caressant le sexe. Plus tard, Rudolf, allongé sur le dos, la porte à bout de bras allongée au-dessus de lui, tandis qu'elle cambre le dos et plie sa jambe droite pour toucher sa tête de sa pointe. À mesure que la figure classique se déforme jusqu'aux limites de la contorsion, l'érotisme de cette scène d'amour menace de basculer dans le sado-masochisme. Le spectateur identifierait cependant moins cette chorégraphie comme néo-classique en mesurant les écarts à des figures classiques (comme le porté poisson tel qu'on le trouve dans *La Belle au bois dormant* de Marius Petipa, ou tel qu'il est exécuté dans un cours d'adage académique), que parce que les lignes extrêmement étirées et la souplesse exacerbée des danseurs donnent à voir des corps qui poussent la technique classique dans ses retranchements et qui défient des qualités esthétiques associées à la danse classique, telles que l'harmonie.

Cette proposition de définition du néo-classique comme dépassement des limites imposées par la technique classique est assez répandue. On la retrouve par exemple dans l'essai *Actions, mouvements et gestes* de Noé Soulier, pour qualifier les recherches chorégraphiques de George Balanchine et de William Forsythe :

53 Kenneth MACMILLAN, *Mayerling*, créé en 1978 à Covent Garden, Londres. Ce pas de deux est visible sur YouTube, interprété par Steven McRae et Sarah Lamb (https://www.youtube.co/watch?v=AQ6wSf6MjRM dernière consultation le 29 août 2021). Il semblerait que les pas de deux se prêtent particulièrement bien à être qualifiés de néo-classiques ; c'est peut-être que cette structure chorégraphique constitue un endroit privilégié d'expérimentation chorégraphique. Sur l'inventivité chorégraphique des pas de deux chez Kenneth MacMillan, nous renvoyons à l'analyse du ballet *Roméo et Juliette* par Christine ROQUET dans sa thèse, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse en danse, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8, soutenue le 20 décembre 2002.

54 Dans le porté poisson, la danseuse portée par son partenaire, penchée très en avant, a la jambe de devant retirée et la jambe arrière tendue en arabesque.

> En prolongeant la logique propre à certains pas de la danse classique, on obtient souvent des résultats physiques extrêmes qui sortent des limites prévues par le vocabulaire [de l'enseignement académique de la danse classique] : extension, torsion, déséquilibre, etc. Un exemple très présent dans la tradition néoclassique, notamment chez Balanchine, est l'usage du contrepoids dans les pas de deux[55].

Elle n'est cependant pas sans poser plusieurs problèmes. Si elle a pour avantage de mettre en valeur la centralité du rapport à la technique en danse classique, et de souligner que celle-ci, dans ses contraintes mêmes, est génératrice de liberté, elle lui donne peut-être une trop grande importance esthétique : l' « excès de la technicité sur la technique elle-même » n'est pas nécessairement un critère esthétique dominant dans la réception d'une pièce dite néo-classique comme *Mayerling*. De plus, il n'est pas évident que cet « excès de technicité » soit le propre des chorégraphies néo-classiques – que l'on pense par exemple aux morceaux de bravoure des ballets classiques, comme les trente-deux fouettés du *Lac des cygnes* ou les manèges du *Corsaire*[56]. Cette définition tend également à appuyer l'idée selon laquelle la technique classique ne cesserait de progresser (le néo-classique étant entendu comme dépassement technique du classique), ce qui est vrai dans la mesure où les exigences techniques à l'égard des danseurs professionnels, notamment en terme de souplesse, ont considérablement augmenté dans la seconde moitié du vingtième siècle. Cependant, la prééminence de certaines capacités techniques en a fait disparaître d'autres, la souplesse extrême inhibant par exemple en partie la tonicité musculaire.

Enfin, si cette définition peut encore être opérante pour penser des chorégraphies comme *Amelia* d'Édouard Lock, *Mayerling* de Kenneth MacMillan, *Genus*[57] de Wayne McGregor ou *In the middle, somewhat elevated* de William Forsythe, elle ne recouvre pas la totalité de ce que désigne la notion usuelle de néo-classique. Thierry Malandain par exemple ne donne que très rarement à voir dans ses chorégraphies la technicité de la danse classique, ni ne paraît chercher à la repousser. L'adjectif néo-classique n'est ainsi pas seulement employé pour désigner un style qui explore les limites de la technique et du corps classiques, mais aussi des pièces qui seraient classiques mais contemporaines, ou classiques mais sans l'être tout à fait (c'est-à-dire ne correspondant pas à l'image archétypale du *Lac des cygnes* ou de

55 Noé SOULIER, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, p. 40.

56 *Le Corsaire* a été créé en 1856 à l'Opéra de Paris, dans une chorégraphie de Joseph Mazilier, mais il fait partie des ballets du répertoire classique qui ont connu de nombreuses versions. La virtuosité ne se loge cependant pas au même endroit dans ces ballets, la structure des morceaux de bravoure n'étant plus prédominante dans la création chorégraphique aux XXe et XXIe siècles.

57 Wayne MCGREGOR, *Genus*, créé en 2007 à l'Opéra de Paris.

La Belle au bois dormant). Est-il alors possible de trouver d'autres singularités esthétiques qui relient tous ces sens du néo-classique et permettent d'en faire un style à part entière ?

c. Troisième définition : le néo-classique comme espèce du genre ballet.

En 1982, l'historienne et philosophe de la danse Selma Jeanne Cohen[58] propose de faire du *modern ballet* (l'équivalent du français « néo-classique ») un style à part, subsumé par le genre *ballet* (le français dirait « danse classique »). Selon elle, le champ chorégraphique est depuis le début du XXe siècle divisé en deux grands genres, le *ballet* et la *modern dance*, qui se subdivisent en plusieurs styles. Chacun de ces genres posséderait un certain nombre de propriétés esthétiques, par quoi elle entend une combinaison de qualités de mouvement qui lui est spécifique.

Selma Jeanne Cohen identifie ainsi les propriétés esthétiques du genre *ballet* : le corps est placé en dehors, dans une extroversion qui, loin de l'exposer dans sa vulnérabilité, amplifie ses possibilités motrices ; les mouvements se font autour d'un axe vertical, dans une énergie d'extension et d'élévation (le centre de gravité étant lui-même légèrement surélevé) qui peut se traduire par une qualité de légèreté ; le danseur donne à voir, sinon toujours sa virtuosité, du moins un contrôle constant du geste, de manière plus marquée que dans d'autres danses ; les mouvements sont effectués dans un souci de clarté, aussi bien visuelle que musicale, rythmique et cinétique, à l'échelle de chaque danseur comme des ensembles ; le *ballet* possède une dimension réflexive, en mettant en valeur le mouvement et le corps du danseur pour eux-mêmes ; enfin, ce genre est caractérisé par une recherche d'impersonnalité, ou une dialectique entre personnalité et impersonnalité. Ces qualités sont incarnées avec grâce, c'est-à-dire sans effort apparent et dans un flux continu de mouvement : l'on pourrait même considérer que leur combinaison a pour horizon une unique qualité gestuelle, la grâce. Si le vocabulaire de la danse classique sédimente et vise à exprimer ces qualités, celles-ci sont relativement indépendantes des pas codifiés, dans la mesure où une arabesque peut être effectuée de manière non *balletic*, et où l'on peut inversement créer ou styliser un geste de sorte à ce qu'il possède une qualité *balletic*. Certes, aucune de ces qualités n'est absolument spécifique au genre *ballet*, et leur importance respective a pu varier au cours de l'histoire de la danse classique. Cependant, l'on identifierait une œuvre comme appartenant à ce genre lorsque la danse possède ces qualités, ou du moins un nombre conséquent d'entre elles.

58 Selma Jeanne COHEN, *Next Week, Swan Lake : Reflections on Dance and Dances*, Middletown, Wesleyan University Press, 1982, p. 109-134.

Qu'appelle-t-on alors *modern ballet* ? Selon Selma Jeanne Cohen, non pas une fusion entre *ballet* et *modern dance*, mais plutôt un style subsumé par le genre *ballet*, à l'instar du style romantique ou du style classique des ballets de Petipa et Ivanov. En effet, les œuvres du style *modern ballet* posséderaient essentiellement les qualités esthétiques du *ballet*, mais infléchies soit par des emprunts à la danse moderne, soit par une recherche chorégraphique interne au genre *ballet*, c'est-à-dire menée à partir de ses qualités esthétiques propres. Le chorégraphe John Neumeier pourrait être emblématique du *modern ballet* tel que le définit Selma Jeanne Cohen. Dans son ouvrage *In Bewegung*, il rend ainsi hommage à la danseuse moderne Gret Palucca[59], et plus largement à la danse moderne, pour avoir élargi le répertoire de mouvements et de registres du ballet classique. Tout en revendiquant une identité de chorégraphe classique, il assume donc des influences modernes. Il explique également la place croissante qu'a prise l'horizontalité dans ses chorégraphies :

> Nostalgie (*Sehnsucht*) de l'horizontale, en termes poétiques, nostalgie de l'éternité : le corps humain ne peut jamais atteindre parfaitement l'horizontale, sauf bien sûr lorsqu'allongé, il est relié à la terre. Approcher de cet état idéal, inaccessible, est sûrement un moment essentiel de mon travail[60].

Si la verticalité est la direction privilégiée par le ballet classique, John Neumeier donne ici une interprétation de l'horizontalité étonnamment proche de cette dernière, en terme de recherche d' « éternité » ou d' « état idéal ». En travaillant à partir de l'une des propriétés esthétiques du *ballet*, le chorégraphe semble ainsi l'élargir, ou la déplacer, ce qui donne à son œuvre chorégraphique une couleur stylistique singulière, tout en l'inscrivant dans le genre *ballet*.

Cependant, la définition donnée par Selma Jeanne Cohen du genre *ballet* et des styles qu'il subsumerait comporte plusieurs limites. Tout d'abord, elle nécessite d'identifier des qualités esthétiques propres au *ballet*, ce que l'autrice fait en se référant au style historique « classique », dont les ballets de Marius Petipa et Lev Ivanov seraient exemplaires : « Par « ballet », disons que nous entendons ce qui est d'habitude considéré comme son style essentiel, le style classique, si par « classique » nous entendons pur[61]. » Mais n'est-ce pas essentialiser les qualités esthétiques propres à l'une des époques de l'histoire du ballet, au

59 John NEUMEIER, *In Bewegung*, Munich, Rolf Heyne, 2008, p. 475.

60 *Ibid.*, p. 65. « *Sehnsucht nach der Horizontale, poetisch gesprochen, Sehnsucht nach der Ewigkeit : Die Horizontale kann der menschliche Körper niemals vollendet erreichen, ausser natürlich erdgebunden im Liegen. Diesem unerreichbaren Idealzustand nahezukommen ist sicherlich ein wesentliches Moment meiner Arbeit.* »

prétexte que la danse classique s'y trouverait à l'état le plus pur, le plus « classique » ? Tout au long de son article, Selma Jeanne Cohen se réfère ainsi aux écrits sur le ballet des critiques et historiens de la danse T. S. Eliot, Lincoln Kirstein, John Martin, Edwin Denby, Akim Volynski, André Levinson, Adrian Stokes et Rayner Heppenstall. Or, comme nous le verrons dans notre chapitre 4, ces écrits, publiés pour la plupart dans l'entre-deux-guerres, cherchent à dégager l'essence de la danse classique. Il s'agit moins pour leurs auteurs d'identifier des invariants historiques que des principes et une essence quasi transcendante de la danse classique, en s'interrogeant notamment sur les valeurs (éthiques, métaphysiques…) que manifesteraient symboliquement les propriétés esthétiques du *ballet*. Ces propriétés esthétiques seraient inhérentes à la technique classique et exemplifiées par le style « purement classique » des ballets du grand répertoire classique.

Certes, les caractéristiques identifiées par Selma Jeanne Cohen ne sont pas propres au répertoire de Petipa et Ivanov : elles rendent bien compte de certaines spécificités gestuelles que permet d'acquérir et de manifester la technique classique. Néanmoins, comme elle le souligne elle-même, ces qualités formelles et dynamiques ne sont ni exclusives ni toujours les plus marquantes dans des pièces créées à partir de la technique classique. Dans *La Cage*[62] de Jerome Robbins par exemple, les danseuses incarnent des amazones tueuses d'hommes, dont la grâce est loin d'être évidente. De plus, certaines qualités gestuelles semblent défier la partition établie entre *ballet* et *modern dance*, que l'on pense à la clarté si *balletic* des chorégraphies de Merce Cunningham[63]. David Vaughan, danseur et historien de la danse, explique ainsi que son goût va aux œuvres de Cunningham et aux ballets « néo-classiques » de Frederick Ashton pour les mêmes raisons esthétiques, c'est-à-dire par goût pour « la pureté, l'austérité, la clarté, et la rigueur[64]. »

De plus, nous l'avons vu, les hybridations entre les styles ou les genres se font de plus en plus marquées depuis les années 1980. Si en 1982 il reste encore possible d'identifier un

61 Selma Jeanne COHEN, *Next Week, Swan Lake : Reflections on Dance and Dances*, p. 341. « *By « ballet » let's say we mean what is usually considered its quintessential style, classical, if by « classical » we mean pure*. »

62 Jerome ROBBINS, *La Cage*, créé en 1951 au City Center of Music and Drama, New York.

63 Dans son article « Du mouvement quotidien au ballet classique. L'élan néo-classique en danse postmoderne » (*in* Michèle FEBVRE, *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987), Roger Copeland défend ainsi qu'il existe plusieurs qualités formelles communes à la danse classique et à la *postmodern dance*, ce qui explique selon lui non seulement que plusieurs chorégraphes postmodernes (comme Lucinda Childs) aient travaillé avec des compagnies de ballet, mais aussi une certaine communauté de goût dans la réception esthétique de ces danses.

64 Selma Jeanne COHEN, *Next Week, Swan Lake : Reflections on Dance and Dances*, *op. cit.*, p. 352 « *When a critic admitted that he was confused by David Vaughan's apparently equal enthusiasm for Cunningham and Ashton, Vaughan remarked that he found their work equally marked by purity, austerity, clarity, and rigor.* »

modern ballet reposant essentiellement sur les qualités esthétiques du *ballet* et bien distinct de la *modern dance*, une telle partition du champ chorégraphique en deux ensembles hétérogènes ne semble plus opérante pour caractériser la création chorégraphique actuelle.

Mais surtout, il ne va pas de soi que la réception esthétique d'une œuvre chorégraphique consiste en une identification des qualités permettant de l'inscrire dans l'un ou l'autre genre chorégraphique. Le risque n'est-il pas de ramener au connu ce qui est toujours bien plus complexe et singulier, et ce faisant de reconduire la réception esthétique à un pur travail de reconnaissance, ou de classification ? Selma Jeanne Cohen en arrive d'ailleurs à conclure que la réception d'une œuvre défait souvent les partages catégoriels, et que c'est aux singularités sensibles qu'il faut savoir se rendre attentif :

> Les étiquettes sont utiles lorsqu'elles conduisent le spectateur à ce qui est réellement présent dans la danse, mais trompeuses quand elles attirent l'attention uniquement sur des caractéristiques que cette danse partage avec d'autres d'à peu près la même espèce, souvent au détriment des propriétés mêmes qui en font une création particulièrement importante. […] À leur meilleur, le ballet et la danse moderne comprennent tous deux nombre de styles subtils et complexes, qui nous exhortent à abandonner les havres ordonnés et confortables de nos catégories figées pour les rivages périlleux mais gratifiants de ce qui nous est esthétiquement inconnu[65].

La catégorie « néo-classique » englobe en effet des « chorégraphes aux […] visions artistiques éminemment diverses[66] » : or, ce sont ces visions artistiques qu'il importe de caractériser. Faire de styles aussi divers que ceux de Roland Petit, John Neumeier ou Christopher Wheeldon des espèces d'un même genre, c'est risquer de reconduire le sens de leurs œuvres à une variation autour d'un petit nombre de propriétés esthétiques, voire à des valeurs « classiques » identifiées en amont.

Outre qu'elle risque de rabattre la réception esthétique sur une entreprise de catégorisation trop générique, et de réduire tout travail stylistique à partir de la danse classique à une exhibition de certaines propriétés supposément intrinsèques à la technique classique, la définition du *modern ballet* donnée par Selma Jeanne Cohen bute sur le même

65 *Ibid.*, « *Labels are useful when they lead the viewer to what is actually present in the dance, but misleading when they call attention exclusively to traits that it shares with others of somewhat the same ilk, often to the detriment of the very properties that distinguish it as an especially important creation. […] At their greatest, both ballet and modern dance comprise a number of subtle and complex styles that urge us to relinquish our neat, comfortable havens of fixed categories for the hazardous but rewarding shores of the aesthetically unknown.* »

66 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 66.

écueil que les définitions du néo-classique élaborées par Florence Poudru, Christine Leroy et Noé Soulier. Le style néo-classique est défini comme écart à une norme ou à des principes esthétiques « purement classiques », qui semblent inassignables. Certes, comme le rappelle Laurence Louppe, le plaisir balletomane[67] comporte une dimension « évaluative[68] », en ce qu'il compare les styles des interprètes, des chorégraphes ou des compagnies les uns aux autres. Il est donc en partie fondé sur un plaisir de connaissance des enjeux techniques et des propriétés esthétiques de la danse classique, de reconnaissance du même et d'identification de la variation. Mais ce qui plaît, c'est qu'il existe *des* styles classiques, qui jouent les uns par rapport aux autres, et non par écart à un « pur style classique ».

Le néo-classique ne peut donc être défini comme un style transhistorique, caractérisé par un ensemble de traits esthétiques divergeant du « pur classique ».

Bilan : quand le « néo-classique » vient interroger la danse classique.

Bien qu'aucune de ces trois définitions ne permette de définir un style néo-classique transhistorique, elles rendent compte des sens multiples que continue à prendre cette catégorie aujourd'hui, et soulèvent plusieurs problèmes qui conduisent à interroger la danse classique elle-même :

1. La notion de néo-classique telle qu'elle est définie par Christine Leroy et Noé Soulier permet de qualifier la manière dont des œuvres comme *Blake Works I*[69] de William Forsythe ou *Chroma*[70] de Wayne McGregor jouent avec le langage classique et la technique classique des danseurs. Dans ce sens spécifique, le néo-classique vient ainsi nommer une tendance de la création chorégraphique actuellement encore très vivace, qui suscite plusieurs interrogations. La notion de néo-classique employée en ce sens indique en effet un écart entre la sphère pédagogique classique et la sphère chorégraphique comme espace d'expérimentation possible : en creux, elle dit ainsi l'importance des règles ou des normes techniques dans l'enseignement de la danse classique, et des valeurs qui leur sont attachées (comme la grâce, l'harmonie…), dont on peut se demander dans quelle mesure la création dite néo-classique les subvertit. Se trouve également mis en évidence le rapport très étroit que la danse classique entretient avec la forme, ou la figure, aussi bien qu'avec la sublimation du

67 Sans que tous les spectateurs de danse classique soient des balletomanes, l'existence d'un public balletomane, très familier de cette forme artistique (parfois à l'exclusion d'autres formes de danse), est un phénomène important en danse classique.
68 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 32.
69 William FORSYTHE, *Blake Works I*, créé en 2016 à l'Opéra de Paris.
70 Wayne MCGREGOR, *Chroma*, créé en 2006 au Royal Opera House de Londres.

corps humain : mais jusqu'où peut-on déformer la forme et rester « classique » ? Sublimer le corps, est-ce repousser ses limites naturelles, et jusqu'où ? Y a-t-il un lien privilégié entre la technique classique et la notion de limite, ou d'extrême ? Enfin, se pose la question de savoir dans quelle mesure ces créations « néo-classiques » contribuent à repousser les normes techniques exigées des danseurs professionnels, influençant en retour l'enseignement de la technique à partir de laquelle les chorégraphes travaillent. Ce sens du néo-classique vient ainsi interroger ce qu'est la danse classique, les valeurs qu'elle porte, et les moteurs de son évolution technique et esthétique ; il montre le lien persistant entre la notion de danse classique et celle de norme, bien que les normes attachées à cet art ne cessent de bouger[71]. Du néo-classique, nous revenons ainsi à la danse classique, plus riches des interrogations que suscite tout ce pan de la création chorégraphique.

2. Mais le terme néo-classique prend parfois un sens si englobant qu'il peut simplement souligner un embarras à catégoriser une pièce comme classique ou contemporaine, ou à penser hors de cette dichotomie – bien que les œuvres elles-mêmes ne semblent pas ou plus pouvoir être dites selon cette catégorisation binaire. La notion de danse néo-classique vient alors nommer toute une zone grise de la création chorégraphique, tout en rabattant la réception esthétique sur un travail de catégorisation. Plutôt que de chercher à caractériser le style d'une pièce, on se demande si elle est « plus classique » ou « plus contemporaine ». Cependant, ces points de repère, en plus d'être mal définis, changent de sens d'un contexte à l'autre[72] : les référentiels « classique » et « contemporain » sont trop variables pour constituer des balises à partir desquelles désigner une création comme néo-classique. Nous n'avons pas déterminé de critère esthétique satisfaisant pour distinguer le néo-classique, d'un part du classique, de l'autre du contemporain. Mais le fait même de continuer à penser la création chorégraphique en ces termes témoigne de la centralité que conserve aujourd'hui l'opposition du classique au contemporain. Le corrélat de cette opposition est la difficulté à penser une danse classique contemporaine, voire une création chorégraphique en danse classique.

71 Dans sa thèse (*William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?, op. cit.*), Lucile Goupillon-Villefort montre ainsi combien des chorégraphes comme William Forsythe, mais aussi des danseurs et des danseuses, comme Sylvie Guillem, ont pu infléchir les normes techniques et esthétiques de la danse classique. Elle met en évidence la propension de la danse classique à intégrer le « hors-norme » pour déplacer la norme.

72 Comme le relève Laura Cappelle, Jean-Christophe Maillot, considéré en France comme un « néo-classique », est ainsi perçu comme un chorégraphe contemporain par les danseurs du Bolchoï (Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 511).

La tension entre essence et historicité propre à la notion de classique semble donc jouer aujourd'hui encore dans l'emploi qui est fait de la notion de danse classique : une fois qu'une danse est instaurée en art classique, comment comprendre qu'elle continue à évoluer et à se transformer, voire qu'elle s'hybride ? D'où peut-être la tentation de penser un style « purement classique », attaché à un certain répertoire – ce qui a pour effet de rompre l'histoire du ballet en trois grands ensembles, le ballet « pré-classique », le ballet « classique » du dix-neuvième siècle, et les « néo-classiques » (au sens de post-classiques) venant après. Mais à quand remonte cette vision de l'histoire du ballet ? De nouveau, c'est la danse classique que le « néo-classique » conduit à interroger, et en particulier le moment d'instauration du ballet en art *classique*.

3. Enfin, si les définitions proposées par Florence Poudru et Selma Jeanne Cohen ne permettent pas réellement de dégager un « style néo-classique », elles mettent en avant plusieurs éléments importants. Tout d'abord, en définissant le néo-classique par écart avec le « répertoire classique », ces chercheuses montrent que la danse classique reste associée dans l'imaginaire collectif à un certain nombre de ballets, dont font notamment partie les ballets de Marius Petipa et Lev Ivanov, et plus largement à des représentations de ce que serait une danse « purement classique » (sur pointes, en tutu…). Malgré leur caractère stéréotypé, ces représentations peuvent conditionner les attentes du spectateur et constituer un référentiel classique à l'aune duquel une danse sera perçue comme néo-classique. Enfin, les qualités esthétiques du « geste classique » relevées par Selma Jeanne Cohen indiquent bien ce que peut rechercher un certain public amateur de danse classique, voire les valeurs auxquelles il est attaché : le goût de certains spectateurs se forge en lien étroit avec ces qualités gestuelles et avec des valeurs esthétiques comme la grâce, qui rendront plus difficile l'appréhension de pièces ne répondant pas à ces attentes. À nouveau, l'examen de la notion de néo-classique invite à approfondir celle de danse classique, cette fois-ci sous l'angle de ses spécificités esthétiques et de la notion de répertoire classique.

Ces difficultés à cerner esthétiquement la notion de danse néo-classique ont donc une valeur heuristique, en ce qu'elles expriment plusieurs tensions inhérentes à la notion de danse classique, en particulier une tension entre norme et historicité qui en semble constitutive.

III. Enjeux poïétiques.

Mais si l'on aborde la création chorégraphique sous l'angle poïétique, la notion de danse néo-classique a-t-elle une consistance qui lui manquerait du point de vue esthétique ? Il faut alors nous tourner vers un lieu qui n'est ni la classe de danse, ni la scène, ni la salle de spectacle, mais l'espace du studio où se créent les pièces chorégraphiques. Existe-t-il des spécificités au processus de création « néo-classique » ?

1. L'existence d'une culture ou d'un monde de l'art classique.

Répondre à cette question engagerait une large étude comparative, qui tienne compte à la fois du contexte institutionnel, de la formation des danseurs, du style des chorégraphes et des modalités de création qu'ils mettent en œuvre. Or, à nouveau, ces facteurs semblent trop nombreux pour dégager un unique processus de création néo-classique : un chorégraphe, quels que soient son style et les techniques qu'il mobilise, ne crée pas de la même manière selon qu'il travaille avec sa compagnie ou avec une compagnie pour laquelle il est invité ; à l'inverse, on peut se demander dans quelle mesure des chorégraphes de formations et de styles différents sont contraints de mettre en œuvre des processus de création semblables dans un même cadre institutionnel. Il y a peut-être plus de communauté entre John Neumeier, Sidi Larbi Cherkaoui et Angelin Preljocaj (soit un chorégraphe « néo-classique » et des chorégraphes « contemporains ») créant pour l'Opéra de Paris qu'entre John Neumeier et Jean-Christophe Maillot (soit deux chorégraphes « néo-classiques ») chorégraphiant pour les compagnies de ballet qu'ils dirigent.

Lors d'un entretien où il revient sur sa carrière d'interprète à l'Opéra de Paris, Jean-Christophe Paré soutient ainsi que, si l'on veut établir une typologie des processus de création, le contexte institutionnel doit parfois prédominer sur le facteur technique et stylistique. Il va jusqu'à défendre la thèse provocante selon laquelle il n'y aurait pas de réelle création possible dans des institutions comme l'Opéra de Paris, dans la mesure où les chorégraphes invités, qu'ils travaillent ou non à partir de la technique classique, ont « l'obligation de passer à travers le filtre singulier d'une certaine corporéité, d'une culture de corps « Opéra de Paris » intégrant particulièrement une forte conscience de ce qu'est un « haut niveau de maîtrise[73] » ». Par ailleurs, la durée de création imposée (six à huit semaines) engendrerait « une certaine perte dans l'audace ou dans l'inventivité de l'écriture

73 Jean-Christophe PARÉ, « Interpréter le répertoire de l'Opéra de Paris », *in* Isabelle LAUNAY et Sylviane PAGÈS (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 89-126, p. 120.

chorégraphique », les chorégraphes s'appuyant alors essentiellement sur leurs « savoir-faire[74] » et sur ceux des danseurs. Plutôt que de création, il faudrait parler de production, à l'instar des grandes productions dans l'industrie du cinéma hollywoodien : « les mécanismes de l'Opéra sont tous orientés vers l'idée de produire[75] ». Ce témoignage de Jean-Christophe Paré n'est pas sans rappeler les termes en lesquels Bruno Bouché, issu lui aussi de l'Opéra de Paris, pense la nécessité de mettre en œuvre d'autres dynamiques de création au sein de la compagnie de ballet qu'il dirige.

Pourtant, Jean-Christophe Paré constate une différence entre le travail des danseurs de l'Opéra de Paris avec des chorégraphes dits classiques ou néo-classiques et avec des chorégraphes contemporains :

> La rencontre chorégraphe / danseurs autour d'une création se passe avec plus au moins de bonheur. Lorsque le chorégraphe s'appuie sur un savoir-faire néoclassique (Jiří Kylián par exemple), cela se passe très bien. Pour les chorégraphes contemporains, la plupart du temps, il n'en va pas de même.

Même s'il mériterait sans doute d'être nuancé à l'aune d'études de cas, le discours de Jean-Christophe Paré témoigne de ce qu'il existe, sinon un unique processus de création néo-classique (qui rassemblerait des chorégraphes comme William Forsythe, John Neumeier, Jean-Christophe Maillot…), du moins une culture liée à la danse classique, dont on peut se demander si elle est propre au monde du ballet classique dans son ensemble ou plus particulièrement à certaines compagnies de ballet. Les danseurs et les chorégraphes de formation classique peuvent en effet s'appuyer sur une technique commune, mais aussi sur un ensemble de savoir-faire qui lui sont liés : apprendre et mémoriser rapidement de longues phrases de mouvements basées sur le vocabulaire classique, appréhender le phrasé musical suivant la mélodie et les accents, prolonger des gestes esquissés par le chorégraphe (« faire grand[76] »), danser de manière rigoureusement coordonnée dans les ensembles, etc. Jean-Christophe Paré conçoit ces savoir-faire comme une spécialisation des danseurs, liée à leur formation classique, qui leur permet d'aller toujours plus loin dans un processus de création mobilisant la technique classique, et donc de « produire » rapidement de nouvelles pièces fondées sur cette technique. À l'inverse, certains chorégraphes contemporains déstabiliseraient les danseurs classiques, en faisant appel à des compétences, voire à des

74 *Ibid.*
75 *Ibid.*, p. 124.
76 En danse classique, les danseurs peuvent être invités à « faire grand », c'est-à-dire à emplir l'espace de leurs gestes.

conceptions de la création qui n'appartiennent pas à leur culture classique – qu'il s'agisse de travailler à partir de la sensation, d'improviser, de ne pas chercher à « faire joli[77] »… Ces attentes contradictoires peuvent générer des frottements, voire des conflits entre le chorégraphe et les danseurs, qui existeraient moins dans le travail avec des chorégraphes partageant la culture classique des danseurs. En parlant du « savoir-faire néoclassique » de chorégraphes comme Jiří Kylián, Jean-Christophe Paré circonscrit donc moins un champ proprement néo-classique de la création chorégraphique qu'il ne souligne l'existence d'une culture classique, partagée par des acteurs formés à la technique classique, et plus ou moins active dans la création de nouvelles pièces. Cette culture serait particulièrement mobilisée dans des compagnies de ballet qui, n'ayant pas de chorégraphe attitré à leur direction, font appel à des chorégraphes invités pour créer dans des délais relativement courts.

La sociologue Laura Cappelle va également dans ce sens, en dessinant les contours d'un « monde de l'art[78] » classique, dont les acteurs (danseurs, chorégraphes, maîtres de ballet, répétiteurs…) partagent une même culture, fondée sur leur apprentissage de la technique classique, qui induit certains comportements ou certaines habitudes lors de la création d'une pièce. Ces acteurs se sont socialisés, souvent dès l'enfance, à ce monde bien particulier qu'est le monde de la danse classique, où ils ont intégré une culture commune qui fait d'eux des « classiques ». Sa thèse, intitulée *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, montre ainsi qu'il existe des logiques propres à la création de nouveaux ballets ou de nouvelles pièces par les chorégraphes de formation classique qui travaillent à partir de la technique classique des danseurs, dans de grandes compagnies de ballet internationales par ailleurs principalement dédiées à la conservation du répertoire classique – ce qui n'exclut ni les hybridations avec d'autres danses, ni la singularité de chaque processus de création.

Dans le cadre de sa thèse, elle aboutit à cette conclusion en comparant la création des ballets *La Source* par Jean-Guillaume Bart à l'Opéra de Paris en 2011, *La Mégère apprivoisée* par Jean-Christophe Maillot au Ballet du Bolchoï en 2014, *Broken Wings* par Annabelle Lopez Ochoa à l'English National Ballet en 2016 et *New Blood* par Justin Peck au New York City

77 Dans son mémoire, Luna Lopes Ornellas étudie ainsi ces endroits de frottement, voire de conflit (Luna LOPES ORNELLAS, *Du classique au contemporain. La reprise de* So Schnell *de Dominique Bagouet à l'Opéra de Paris*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2017).

78 Laura Cappelle s'appuie sur la définition des « mondes de l'art » donnée par Howard S. BECKER dans *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, comme réseau d'acteurs collaborant pour faire vivre leur art (Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 113-114).

Ballet en 2015[79]. Étant données les imprécisions attachées au terme néo-classique, Laura Cappelle préfère parler de création classique : c'est que le fondement de cette culture commune aux chorégraphes et aux danseurs de formation classique est l'apprentissage professionnel de la technique *classique*, à laquelle est attaché tout un ensemble de savoir-faire, de références et de valeurs.

Les logiques de création « classiques » identifiées par Laura Cappelle seraient sans doute à pluraliser en étudiant d'autres formes de compagnies employant des danseurs classiques, que l'on pense par exemple à de plus petites structures comme le Malandain Ballet Biarritz, ou à des compagnies classiques travaillant de manière privilégiée avec un seul chorégraphe. Par exemple, au sein des compagnies de ballet qu'ils ont dirigées pendant vingt ans (respectivement le Ballet de Francfort et le Nederlands Dans Theater), William Forsythe et Jiří Kylián ont pu déployer des processus de création tout à fait spécifiques, Jiří Kylián allant jusqu'à fonder en 1991 le NDT III pour continuer à chorégraphier avec les danseurs de la compagnie âgés de plus de quarante ans. Les danseurs travaillant dans ce type de compagnies sont particulièrement familiarisés avec le style d'un chorégraphe, y compris dans ce qu'il mobilise d'autres techniques que la danse classique ou de modalités de création spécifiques (que l'on pense par exemple à l'importance de l'improvisation chez William Forsythe[80]).

2. De l'hybridation des styles à la formation des danseurs.

Cependant, ainsi que le montre Laura Cappelle, même au sein d'institutions comme les grandes compagnies de ballet internationales, les hybridations entre les techniques et les genres chorégraphiques se font croissantes. S'il reste encore possible d'identifier, selon les termes de Laura Cappelle, un « paradigme classique » (s'appuyant essentiellement sur la culture classique) et un « paradigme contemporain » quant aux logiques de création chorégraphique, ceux-ci tendent aujourd'hui à se mêler. Cela est notamment lié au fait que les chorégraphes ont presque tous aujourd'hui une formation hybride, qu'ils peuvent en retour exiger de la part des danseurs.

79 Si Laura Cappelle s'intéresse en particulier à quatre compagnies, les compagnies de ballet sont très nombreuses et présentes dans le monde entier. Pour le *Word Ballet Day* en 2019, événement au sein duquel les compagnies de ballet se filment en direct pendant 24 heures sur YouTube, trente-quatre compagnies se succèdent ainsi.

80 Nous renvoyons ici à la thèse de Lucile GOUPILLON-VILLEFORT, *William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?, op. cit.*

Cette hybridation entre des logiques de création différentes n'a pas eu la même temporalité selon les pays. Dès 1964, la chorégraphe états-unienne Agnes de Mille constate ainsi que « ce qu'on appelle le style américain du ballet est hybride. […] Il n'est plus possible maintenant de faire le départ entre la danse moderne et la danse de ballet. Comme dans toutes les formes d'art contemporaines, les différents styles agissent l'un sur l'autre et tendent à se fondre, en dépit des plus violentes séparations[81]. » Loin d'être uniquement d'ordre esthétique, ce métissage stylistique a de réelles conséquences sur le travail de la chorégraphe avec les interprètes. Dans son ouvrage *Lizzie Borden, A Dance of Death*, elle relate ainsi le difficile processus de création du ballet *Fall River Legend*[82] par les danseurs de l'American Ballet Theatre, peu familiarisés avec son style :

> ils n'étaient pas formés au jeu d'acteur. Je recherchais les postures des Primitifs américains et les danseurs, ne connaissant pas mon style, avaient du mal à l'appréhender, encombrés comme ils l'étaient par la machinerie de muscles, leviers et forces que chacun arborait comme des insignes. Ils ne savaient pas lever les bras en un geste de prière ni embrasser leur voisine. […] Comment, nourris par *Le Lac des cygnes* et *Les Sylphides*, pouvaient-ils débouler sur scène comme quelqu'un qui avait fréquenté les Ballets Jooss, Martha Graham ou Broadway[83] ?

En France, une telle hybridation des styles, mais aussi des processus de création, fut beaucoup plus tardive. Néanmoins, elle constitue aujourd'hui une réalité qui a des implications à la fois quant à la formation des danseurs, quant à leur entraînement quotidien, et quant au processus de création lui-même.

Il s'agit en effet de savoir comment préparer les danseurs à aborder des langages chorégraphiques divers et hybrides, l'enjeu étant autant de limiter les risques de blessure, de doter les danseurs d'un bagage technique différencié, que de leur permettre de s'ouvrir à des poétiques et à des projets singuliers. Or, notamment en France, la sphère chorégraphique a précédé la sphère pédagogique, laissant longtemps impensée la question de la formation des danseurs. La danseuse et pédagogue Wilfride Piollet écrit ainsi en 2014 :

> Ne plus séparer les techniques, classique, jazz, contemporain, baroque… est la question que se posent enfin, ces temps-ci, les responsables de divers lieux de formation. Mais ce qui est une évidence (passer d'un style à l'autre)

81 Agnes DE MILLE, *The Book of the Dance*, New York, Golden Press, 1963.
82 Agnes DE MILLE, *Fall River Legend*, créé en 1948 au Metropolitan Opera House, New York.
83 Agnes DE MILLE, *Lizzie Borden, A Dance of Death*, Boston, Toronto, Little, Brown, 1968, cité dans Laure GUILBERT (éd.), *Agnes de Mille/Birhit Cullberg* [programme de spectacle], Paris, Opéra de Paris, 2014, p. 45.

> depuis un bon moment sur les scènes qui proposent des spectacles de danse, n'a longtemps pas inquiété les responsables de l'enseignement. Pourtant de plus en plus de danseurs, ceux des grandes institutions tout autant que les danseurs indépendants, sont confrontés à cette obligation d'adaptation. Il n'est plus possible, maintenant, de n'être que « classiques » ni que « contemporains ». D'ailleurs, à ces derniers on ne demande pas d'être « classiques » ! Il leur faut, en concentrant en eux les divers moyens d'expression du XXIe siècle, savoir s'engager corps et âme dans des mouvements aux motivations multiples[84].

Cette question se rejoue au sein des compagnies. Comment les danseurs peuvent-ils se préparer quotidiennement à aborder des langages chorégraphiques si divers ? Dans les grandes compagnies de ballet, c'est le rôle du cours de classique quotidien qui se trouve ainsi interrogé. Comme en témoigne Jean-Christophe Paré, ce problème s'est posé à l'Opéra de Paris dès les années 1970 (sans être pourtant formulé explicitement), alors qu'a commencé à apparaître un écart entre les exigences techniques et esthétiques de la classe de danse et celles des chorégraphes :

> Imaginez un jeune danseur en train de découvrir tout un répertoire classique. Il s'entraîne tous les matins, selon une certaine École qui induit des comportements ou des manières d'être directement liées à ce qu'il va danser sur le plateau le soir. Or, dans les années 1970, d'autres comportements, d'autres imaginaires du corps, de nouveaux savoir-faire sont à l'œuvre, qui ne sont plus en lien direct avec les contenus de la classe du matin. […] Les jeunes danseurs comme moi ont passé un tiers, puis la moitié de leur temps sur des pièces néoclassiques ou contemporaines. Nous n'avions donc pas les mêmes référents sur la manière d'être, d'interpréter le répertoire classique. […] On ne peut plus danser aujourd'hui la danse classique comme elle était dansée au XIXe siècle, mais il faut savoir pourquoi et comment la retraverser. Le vertige est là, si on ne sait pas comment s'y prendre[85].

Selon Jean-Christophe Paré, l'écart entre le classe du matin et le travail de création avec les chorégraphes l'après-midi (qu'ils soient « néoclassiques » ou « contemporains ») a en outre un effet retour sur le « grand répertoire classique ». Comment revenir à cette danse classique en ayant rencontré d'autres usages de la technique classique, mais aussi d'autres « imaginaires du corps », d'autres « savoir-faire », voire d'autres valeurs ? Sans être

84 Wilfride PIOLLET, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'une & l'autre, 2014.
85 Jean-Christophe PARÉ, « Interpréter le répertoire de l'Opéra de Paris », art. cit., p. 111-118.

nécessairement verbalisés[86] par ses acteurs, ces enjeux traversent le monde de la danse classique depuis au moins les années 1970-1980.

3. Une distinction classique/néo-classique opérante du point de vue des danseurs.

Notons d'ailleurs que la distinction classique/néo-classique (bien que son sens varie selon les époques et les contextes) est opérante pour les danseurs, et exprime certains de ces enjeux. Lors de la journée d'étude « Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique[87] ? », la danseuse et professeure de danse classique Fabienne Ozanne-Paré rappelle par exemple qu'à l'École de l'Opéra de Paris, une distinction très nette était faite à la fin des années 1960 entre le « classique académique » et le « néo-classique » : si dans le « classique » il fallait garder les mains plus basses que les coudes, les coudes plus bas que les épaules, et ne pas lever trop haut la jambe, le « néo-classique » désignait des mouvements d'influence balanchinienne, avec une bascule du bassin dans les arabesques, de plus grandes extensions et un alignement des articulations presque à hauteur des épaules dans les ports de bras. Aujourd'hui, cette distinction n'est plus opérante en classe de danse, mais sert davantage à départager deux types de répertoire, ou deux manières pour les danseurs de relier leur formation classique à la sphère chorégraphique : Fabienne Ozanne-Paré constate ainsi que ses élèves sont davantage attirés par ce qu'ils perçoivent comme le « néo-classique », c'est-à-dire par des chorégraphes comme Nacho Duato ou même Angelin Preljocaj, que par le « pur classique ». Le « classique » est ainsi associé à une norme technique rigide, et en même temps à un horizon esthétique qu'incarnent les variations des ballets du grand répertoire classique (notamment les ballets de Petipa et Ivanov), celles-là même qu'il faut maîtriser pour la « variation classique » des concours de conservatoire. Par contraste, le « néo-classique », parfois confondu avec le « contemporain » du point de vue des danseurs classiques, est perçu comme une danse plus hybride, mais aussi plus actuelle, qui offrirait un espace de liberté ou d'expression personnelle plus immédiatement accessible. La danseuse Bernice Coppieters, qui a construit sa carrière d'interprète avec le chorégraphe Jean-

86 Notons en effet combien le discours de Jean-Christophe Paré peut faire exception au sein du discours des danseurs classiques : bien souvent « la formation et le travail proprement esthétiques sont […] rabattus sur l'acquisition d'une virtuosité technique dont les exigences normatives augmentent et qui détermine aussi les conditions de la mémoire des œuvres, particulièrement du répertoire classique. » Or « on peut se demander si la politique de programmation [au sein de l'Opéra de Paris] depuis 1970, l'augmentation du nombre de représentations, l'élargissement du répertoire, et donc l'accélération des rythmes de transmission, n'ont pas des effet en retour sur la formation et ses exigences, notamment techniques, et par voie de conséquence sur les modes d'expressivité. » (Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires*, *op. cit.*, p. 157).

87 *Du tutu à l'académique, de la posture classique à la revendication néo-classique ?*, Journée d'études précédemment citée.

Christophe Maillot dans les années 1990-2000, dit ainsi qu'elle ne sentait pas une « pure classique[88] », c'est-à-dire une technicienne capable de se spécialiser dans les rôles du grand répertoire classique. Auprès de Jean-Christophe Maillot, elle a trouvé un espace d'expression où développer son propre style d'interprète. La distinction classique/néo-classique vient ainsi désigner des désirs, des goûts d'interprète, plusieurs manières de se vivre danseur classique. Sans être très rigoureuse, cette distinction exprime bien la perception d'un écart entre la technique classique telle qu'elle est pratiquée en classe et ses usages dans la création chorégraphique, mais aussi entre l'esthétique du répertoire dit classique et celle des pièces créées actuellement à partir de la danse classique.

4. Un partage catégoriel fragile, mais des enjeux concrets.

Pour autant, la singularité des styles chorégraphiques invalide une nouvelle fois les partages catégoriels. Dans *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel[89], la danseuse Véronique Doisneau s'exprime ainsi sur les chorégraphes qui l'ont marquée : elle dit avoir aimé danser les ballets de George Balanchine, Rudolf Noureev, Jerome Robbins et Marius Petipa, les pièces de Merce Cunningham, mais n'avoir pas aimé interpréter Maurice Béjart et Roland Petit. Sans recouper les partages catégoriels (selon lesquels Petipa serait « classique », Balanchine et Béjart « néo-classiques », Cunningham « post-moderne »…), cette liste brièvement esquissée dessine des goûts d'interprète qu'il serait intéressant de déplier : y a-t-il des affinités stylistiques entre les chorégraphes que Véronique Doisneau aimait interpréter ? Ou bien, comment ces chorégraphes lui ont-ils permis de développer son propre style d'interprète ?

Du point de vue des danseurs comme de celui des spectateurs, le partage catégoriel classique/néo-classique/contemporain paraît donc bien fragile conceptuellement, et ne disant rien des singularités stylistiques qui peuvent mouvoir leurs désirs d'interprètes[90]. Il conduit pourtant à formuler plusieurs questions quant à leur formation et à leur entraînement. Comme le rappelle Jean-Christophe Paré, la polyvalence technique et stylistique exigée actuellement des danseurs pose en effet des problèmes d'ordres divers :

88 « Bernice Coppieters / Prix de Lausanne prize winner », https://www.youtube.com/watch?v=MWzrGIXVBF0, dernière consultation le 30 août 2021.
89 Dans *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, *op. cit*, p. 261, Isabelle Launay interroge la place accorde aux « processus de subjectivation » au sein du système balletique.
90 Il serait ainsi intéressant de faire appel au savoir des danseurs pour verbaliser la diversité des styles chorégraphiques.

> La collaboration avec un chorégraphe ne se résume pas à la découverte d'une nouvelle forme d'enveloppes gestuelles, elle implique de faire face à des parti-pris sur la représentation du corps dansant, sur les modalités d'écriture, etc. Si le danseur n'a pas intégré ces concepts-là, il abordera le travail de manière formelle mais pas par le fond. Il ne s'agit pas de former des « ouvriers spécialisés » certes très forts techniquement mais sans présence, sans capacité à faire le lien avec l'émotionnel, avec leur personnalité. […]
> [La polyvalence technique] est à la fois nécessaire, parce qu'elle étend les potentialités gestuelles, et utopique, parce qu'elle bute sur des limites physiques et des zones de conflits corporels quasi insolubles. Les techniques néoclassiques et contemporaines ne mobilisent pas les muscles et les articulations de la même façon. Par exemple, les unes appellent la tonicité quand les autres demandent au contraire le relâché, si bien que la pratique très intensive des deux peut générer des douleurs. […] Il faut trouver l'équilibre entre la nécessité et l'utopie de croire que le danseur peut tout danser. L'enfermer dans une seule optique empêche des possibilités de cheminement, mais vouloir tout faire n'a aucun sens corporellement, intellectuellement et artistiquement, car une personne construit son identité en développant son goût[91] […].

Tout en rappelant que le fantasme d'un danseur absolument polyvalent se heurte à de réelles limites physiques et psychiques, Jean-Christophe Paré donne leur pleine portée aux enjeux artistiques que dissimule parfois le jeu des catégories. Certes, il semble stérile d'opposer de manière trop rigide le classique au contemporain ; néanmoins, avant d'être des catégories, la danse classique et la danse contemporaine sont des genres artistiques qui ont leur histoire, traversée de conflits et de débats artistiques. Il ne va donc pas de soi de penser leurs hybridations, le risque étant de rabattre ces dernières sur des enjeux simplement techniques, sans prendre en compte le fait qu'il peut exister des conflits esthétiques, des heurts entre différentes conceptions de ce qu'est la création chorégraphique ou même l'art, en tout cas de réelles difficultés artistiques pour les interprètes. La création chorégraphique ne se limite en effet pas à une question formelle, c'est-à-dire à l'invention de « nouvelle[s] forme[s] d'enveloppes gestuelles », mais elle peut mettre en jeu, à même le processus de création, des questions aussi fondamentales que : « Pourquoi danser ? » ou « Comment émerge le geste ? ». Jean-Christophe Paré se demande dès lors dans quelle mesure la formation des danseurs classiques les prépare à devenir interprètes, non seulement techniquement mais aussi artistiquement, dans un contexte où la création chorégraphique est de plus en plus diversifiée et hybride ; plus exactement, il rappelle que les dimensions technique et artistique de la danse

91 « L'intelligence du danseur est aussi essentielle que la technique », Entretien de Jean-Christophe Paré avec Gwénola David, https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/lintelligence-du-danseur-est-aussi-essentielle-que-la-technique/, mis en ligne le 10 octobre 2009, dernière consultation le 30 août 2021.

ne peuvent être disjointes. Comme nous l'avons vu auparavant, la spécialisation des danseurs dits classiques, c'est-à-dire des danseurs qui se sont essentiellement formés à la technique classique, induit l'incorporation d'une certaine culture. Or, celle-ci comprend des valeurs artistiques, une certaine conception du geste dansé et parfois même de la création chorégraphique, qui rendent les hybridations avec d'autres formes de danse plus ou moins aisées. En danse classique, le geste tend par exemple à être abordé selon sa forme, associée à des valeurs telles que l'harmonie ; mais transposer cette conception à tous les styles chorégraphiques, c'est risquer le contresens interprétatif.

Cet écart entre la technique classique et l'écriture chorégraphique est particulièrement patent quand cette dernière ne se fonde pas sur la danse classique. Elle vaut cependant aussi pour certains chorégraphes dits néo-classiques, dont le style, bien que basé sur la technique classique, possède sa logique bien particulière – en témoignent les réticences de Jean-Christophe Maillot à travailler avec les danseurs de l'Opéra de Paris, réticences qui montrent combien la « culture classique » est en fait diversifiée. Au sein de ce que Laura Cappelle nomme le monde de l'art classique, des conflits stylistiques peuvent donc également exister entre les interprètes et le chorégraphe, remettant en cause à la fois l'idée d'une polyvalence absolue de l'interprète et celle d'une neutralité artistique de la technique en danse.

Se trouve ainsi posée une question, qui vaut pour toutes les formes de danse, mais qui concerne d'autant plus la danse classique qu'elle conserve une place institutionnelle importante (notamment via les grandes compagnies de ballet) et que l'idée selon laquelle elle constituerait une base technique « neutre » et universelle perdure : dans quelle mesure les danseurs classiques sont-ils porteurs d'une vision du monde, à la fois dans leur manière d'envisager la création chorégraphique et donc d'aborder le style d'un chorégraphe, mais aussi (et nous rejoignons ici une préoccupation esthétique) dans leur manière de donner sens aux œuvres qu'ils créent ? Et par-delà les singularités stylistiques propres aux compagnies et aux écoles de danse, certaines valeurs artistiques sont-elles intrinsèques à la technique classique ? À nouveau, le « néo-classique » renvoie donc à la danse classique, et à la question de savoir si la pratique de cette danse conduit à incorporer et éventuellement à manifester certaines valeurs[92].

92 Dans son article « *Dancing Bodies* » (in Jonathan CRARY et Sanford KWINTER, *Incorporations*, New York, Zone, 1992, p. 480-495), Susan Leigh Foster constate un phénomène émergent dans les années 1980, celui d'une plus grande flexibilité technique et stylistique exigée des danseurs, qui va selon elle avec une homogénéisation des styles. Elle qualifie les corps des danseurs formés selon cette contrainte de « *hired bodies* » (« corps loués »).

Plusieurs enjeux ont ainsi émergé dans les dernières décennies (depuis les années 1980 en ce qui concerne la France), qui touchent à la fois ce « monde de l'art » qu'est la danse classique, et plus généralement le monde de la danse. Le rôle de la technique classique et du cours classique quotidien, notamment dans les grandes compagnies de ballet, ne va plus de soi : a-t-il pour fonction de former de « beaux corps » prêts à tout faire ? Ce cours doit-il préparer à l'interprétation d'un certain répertoire, ou à la création de nouvelles pièces ? Doit-il être le seul cours pris quotidiennement par les danseurs ? Mais encore, quelle danse classique enseigner, et comment l'enseigner ? Le constat d'un décalage, ou d'une indépendance relative entre la technique classique (à la fois comme formation et comme entraînement des danseurs) et ses usages chorégraphiques pose également la question du déplacement des normes techniques et esthétiques. Est-ce dans l'espace du cours, dans celui du studio de création, ou encore dans leurs interactions que se produisent les mutations de la danse classique ? Et celles-ci doivent-elles être uniquement considérées comme un accroissement, un déplacement des difficultés techniques, ou comme une évolution d'ordre poétique ? Autrement dit, il s'agit de savoir si le cours quotidien de danse classique vise uniquement à préparer les danseurs à affronter certaines difficultés techniques, ou bien déjà à s'immerger dans certains styles chorégraphiques.

Du point de vue des chorégraphes, se pose également la question de savoir pour quelles raisons un chorégraphe (quels que soient son style et les techniques qu'il mobilise) choisit de travailler avec des danseurs de formation classique, ou de créer pour des compagnies de ballet. Sans doute la réponse varie-t-elle fortement en fonction des chorégraphes, et en fonction des compagnies avec lesquelles ils travaillent[93]. Le processus de création ne sera en tout cas pas identique selon qu'un chorégraphe souhaite travailler avec des danseurs classiques pour leur technique, leurs corps (souples, musclés, « sculptés »…), leur culture et leurs savoir-faire, pour créer à partir du langage classique, ou encore pour inscrire ses œuvres dans le répertoire d'une compagnie de ballet.

En conclusion, si la notion de néo-classique ne désigne pas un processus de création spécifique, elle indique en creux l'existence d'un monde de l'art classique, dont les acteurs partagent non seulement une technique, mais toute une culture. Elle permet aussi d'identifier

93 Dans un entretien où ils parlent de leur dernière création pour l'Opéra de Paris, les chorégraphes du Nederlands Dans Theater Sol Léon et Paul Lightfoot disent ainsi des danseurs de l'Opéra : « ils ont une formation classique si étonnamment forte et pure, qu'elle ouvre une réelle possibilité d'alchimie avec notre touche de langage contemporain » (« *In rehearsal with Sol Léon and Paul Lightfoot* », https://www.youtube.com/watch?v=ekk2bb7EsEA, dernière consultation le 30 août 2021, « *they have such an amazingly strong and pure classical background, that i feel with our touch of contemporary langage we have a real sort of alchemy possibility* »).

certains enjeux actuels propres à la création chorégraphique, notamment liés aux hybridations de plus en plus marquées entre les formes de danse.

Bilan

Du point de vue esthétique comme du point de vue poïétique, le néo-classique apparaît donc comme une catégorie floue, qui ne permet pas de décrire précisément le style d'un chorégraphe, d'une œuvre ou d'un interprète. Cette catégorie n'outille ni la réception des œuvres, ni la compréhension des processus de création ; bien au contraire, elle a tous les allures d'un mot-valise, qui signale plutôt un embarras à qualifier des singularités stylistiques. Ne sachant comment décrire un style, on se rabat sur les grands partages catégoriels, et sur l'opposition classique/contemporain. Celle-ci prend tantôt l'allure d'un gradiant (la création chorégraphique se répartirait sur une échelle continue allant du « pur classique » au « pur contemporain »), tantôt celle d'une polarisation du champ chorégraphique (il y aurait d'un côté le classique, et de l'autre le contemporain) : en tous les cas, le néo-classique est perçu comme une zone grise « à dominante classique », ce qui prend de moins en moins de sens étant données les hybridations croissantes des genres artistiques.

Face à cette imprécision conceptuelle, l'enjeu semble donc, non pas de se demander si un chorégraphe ou une œuvre est ou non néo-classique, mais plutôt de chercher à caractériser son style, ce qui nécessite de croiser des perspectives esthétiques et poïétiques. Il peut aussi être intéressant de se demander comment certaines œuvres et certains chorégraphes déplacent ou bousculent les classifications, et comment le sens des catégories évolue historiquement.

Cependant, cette catégorie vague révèle plusieurs tensions qui traversent la création chorégraphique. D'une part, l'idée selon laquelle il existe une danse « néo-classique » conduit à remettre en cause la pertinence du partage catégoriel classique/contemporain, tout en indiquant la centralité que conserve ce partage dans la perception du champ chorégraphique actuel, et ce, malgré sa profonde ambiguïté. Le sens de ces deux termes varie en effet selon qu'ils sont censés désigner un genre chorégraphique ou prendre un sens historique[94]. Toute la

94 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 70-71 : « En danse comme dans nombre d'autres domaines artistiques, l'adjectif « contemporain » est à la fois un attribut à la définition fuyante et un enjeu concret. Si la danse contemporaine, en tant que mouvement, se l'est approprié depuis les années 1970, un récent colloque [« Contemporary Ballet : Exchanges, Connections and Directions. », SDHS Special Topics Conference, New York University/Barnard College-Columbia University, 20-21.05.2016] proposait de réunir la création classique actuelle sous le terme de « *contemporary ballet* », ou ballet contemporain. L'expression […] montre la contradiction inhérente qu'il y a à utiliser un adjectif dont l'un des sens est chronologique pour distinguer des techniques corporelles. Cette polysémie est non seulement au cœur des rivalités qui persistent entre genres, mais également de confusions au sujet de la possibilité d'une création « actuelle » utilisant la technique classique […]. »

difficulté est alors de penser une « danse classique contemporaine », par où l'on peut entendre à la fois une danse classique actuelle (par distinction avec le répertoire classique) et une danse classique s'hybridant avec cet autre genre artistique qu'est la danse contemporaine : pour autant, la création classique, tout comme les hybridations entre danse classique et danse contemporaine, sont une réalité de la création chorégraphique. Le terme néo-classique – dont nous avons vu toutes les limites – apparaît alors comme une tentative de résoudre cette difficulté, en nommant une création actuelle ancrée dans la technique classique, ou (les deux se confondant souvent) une création mêlant danse classique et danse contemporaine, mais à « dominante classique ». Cette catégorie a pris en français le relai d'expressions comme celles de « ballet moderne », « ballet contemporain », ou « danse classique contemporaine », mais n'indique peut-être rien d'autre que la persistance de l'opposition problématique classique/contemporain (ce dernier terme s'étant progressivement substitué à celui de « moderne »), hors de laquelle nous avons du mal à penser : en parlant de danse néo-classique, nous réaffirmons ce partage, c'est-à-dire une supposée hétérogénéité de principe entre danse classique et danse contemporaine ; et en même temps, la difficulté à penser que la danse classique puisse être aujourd'hui encore créatrice. Néanmoins, la persistance de cette opposition du classique au moderne depuis la fin du XIXe siècle ne doit pas dissimuler que son sens et ses enjeux ont beaucoup évolué : aujourd'hui par exemple, alors qu'il est de plus en plus difficile de départager les pièces « classiques » des pièces « contemporaines » au nom de certaines propriétés esthétiques ou poïétiques, l'enjeu semble être de penser les modalités d'*hybridation* entre danse classique et danse contemporaine, plutôt que ce qui les distinguerait absolument.

D'autre part, si le néo-classique est une catégorie et non un genre artistique ou un style à part entière, il semble bien exister en revanche un genre artistique « danse classique », par quoi nous entendons un monde de l'art dont les acteurs partagent une culture fondée sur la technique classique. Ce genre ne cesse de se transformer, tout en gardant un rapport central à l'idée d'une norme technique et esthétique « classique », dont on peut interroger le statut. Sans venir caractériser précisément le style des chorégraphes ou des œuvres, la catégorie néo-classique marque de plus l'existence d'un écart entre la technique classique et ses usages chorégraphiques. Au sein du monde classique, comment ne cesse donc de se renégocier l'écart entre la technique classique telle qu'elle est pratiquée en classe, lors de la formation des danseurs puis au sein des compagnies, et ses usages chorégraphiques ? La catégorie néo-

classique conduit donc à s’intéresser au genre artistique qu’est la danse classique, depuis l’une de ses dimensions qu’est la création chorégraphique.

Chapitre 3 – Penser la danse classique depuis la création chorégraphique.

C'est depuis ce monde de la danse classique que nous souhaitons désormais aborder la création improprement appelée néo-classique. Après avoir étudié ce que les usages discursifs de cette catégorie, malgré ou grâce à leur imprécision conceptuelle, nous disent des pratiques et des œuvres, nous nous intéresserons dans ce troisième chapitre à ce que signifie la création chorégraphique pour les acteurs d'un monde classique en constante métamorphose. Quels sont les enjeux actuels de la création chorégraphique « en danse classique », par quoi nous entendrons celle qui prend place au sein du monde de la danse classique, et comment nous aident-ils à penser la danse classique ? Notre chapitre s'appuiera notamment sur les travaux de la sociologue Laura Cappelle, mais nous tâcherons de montrer en quoi ces analyses sociologiques peuvent ouvrir sur des enjeux philosophiques.

I. Danse (néo-)classique et création chorégraphique : des enjeux vivaces.

1. Des logiques de création spécifiques aux grandes compagnies de ballet.

Si donc les catégories « classique », « contemporain » et « néo-classique » échouent à saisir la complexité des pratiques et des œuvres, il n'en demeure pas moins, comme le montre la sociologue Laura Cappelle, que la danse classique abordée depuis l'angle de la création chorégraphique constitue aujourd'hui encore un monde de l'art à part entière, que font vivre un ensemble d'acteurs[1] collaborant à la création d'œuvres au sein d'institutions comme les grandes compagnies de ballet internationales. Au cœur de ce monde de l'art se trouve la technique classique, à partir de laquelle les « classiques » (qu'ils soient chorégraphes, danseurs, maîtres de ballet, répétiteurs…) travaillent quotidiennement. Plus largement, les classiques partagent une « hexis corporelle[2] » et toute une culture liée à leur socialisation à la danse classique. Si ce monde de l'art avait jusqu'à présent été principalement étudié par les

1 Nous renvoyons également à Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 31 *sq* : elle y montre combien la communauté des danseurs classiques (dans le cas qu'elle étudie, au sein de l'Opéra de Paris), qui tient sa cohésion de facteurs techniques, culturels, économiques… Une telle perspective remet au centre de la danse classique la notion de métier, et invite à s'intéresser aux différents métiers du milieu classique, comme celui d'interprète.

2 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 18. Laura Cappelle se réfère ici au concept par lequel Pierre Bourdieu désigne la « manifestation incorporée de l'habitus ».

sociologues sous l'angle de la formation des jeunes danseurs[3], Laura Cappelle se propose de montrer que certaines logiques de création lui sont spécifiques, du moins au sein des grandes compagnies de ballet internationales, et permettent de dessiner les contours de la danse classique comme d'un genre chorégraphique à part entière. Ce genre, qu'on l'appelle danse classique ou *ballet*, possède des logiques de développement spécifiques et a son propre horizon d'attente technique et esthétique. Du point de vue de la création chorégraphique, la danse classique a donc une consistance sociologique, qu'expliquent plusieurs facteurs aussi bien historiques que pratiques : par exemple, la technique classique exige un entraînement quotidien de la part des danseurs et une certaine stabilité institutionnelle, qui est également nécessaire à l'interprétation des ballets du « grand répertoire classique », eux-même coûteux en moyens logistiques et économiques. Au sein de ce monde de l'art, les grandes compagnies de ballet internationales étudiées par Laura Cappelle jouent un rôle central, bien qu'il existe plusieurs autres formes de compagnies employant des danseurs classiques.

Or, ce monde de l'art qu'est la danse classique n'est pas d'emblée associé dans les représentations communes à l'idée d'une création chorégraphique, qui y est pourtant très vivace. Selon Laura Cappelle, c'est que « la danse classique continue d'être identifiée, dans l'imaginaire collectif, à des images façonnées à d'autres époques[4] ». Elle se trouve ainsi fréquemment reléguée à un art du passé, dont l'âge d'or remonterait au XIXe siècle, et en particulier aux ballets de Petipa et Ivanov. Les compagnies de ballet se voient spontanément attribuer un rôle muséal, de conservation du répertoire classique, alors même que la constitution de ce « grand répertoire » est très récente[5] et que la création chorégraphique occupe dans ces compagnies une place au moins aussi importante que la conservation du répertoire.

Comment expliquer ce décalage entre les pratiques et les représentations ? En s'appuyant sur les travaux de la sociologue Nathalie Heinich sur les paradigmes de l'art[6],

3 *Ibid.*, p. 11. Laura Cappelle se réfère notamment aux travaux de Sylvia FAURE (*Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000), Joël LAILLIER (*Entrer dans la danse : l'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2017), Pierre-Emmanuel SORIGNET (*Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2012) et Virginie VALENTIN (*L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin : essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2013).

4 *Ibid.*, p. 10.

5 Nous renvoyons à Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 37-75, sur la constitution récente d'un répertoire dit « classique » dans la deuxième moitié du XXe siècle : alors même que la danse classique est associée à la notion de répertoire, la création demeure en fait largement majoritaire au sein des compagnies de ballet. Laura Cappelle montre également dans sa thèse que la reprise de pièces du répertoire et la création chorégraphique répondent à des logiques différentes.

6 Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014 (citée par Laura Cappelle p. 14).

Laura Cappelle émet l'hypothèse selon laquelle l'idée d'une création en danse classique serait devenue paradoxale dès lors que se « [met] en place, au siècle dernier, [une] échelle de valeurs qui relègue l'art classique dans un passé plus ou moins distant, à l'écart de la notion même d'innovation artistique[7] », autrement dit dès lors que naît avec la modernité un autre paradigme de pensée de l'art, qui associe la création artistique à la rupture avec le passé, à l'originalité, à la nouveauté, voire à la rupture. Or, les « classiques » « entretiennent un dialogue ouvert avec une histoire et une tradition[8] », et travaillent « par involution[9] », c'est-à-dire selon une « esthétique de l'entrelacement[10] » entre passé et présent. Pour les acteurs du monde de la danse classique en effet, tradition et création ne sont souvent pas antinomiques, mais la création est plutôt conçue en continuité avec le passé – ce qui n'exclut pas ce que Florence Poudru nomme des « irrévérences ». Ce fait que constate Laura Cappelle s'explique notamment par la longue histoire du genre qu'est le ballet classique, mais aussi par plusieurs facteurs historiques sur lesquels il nous faudra revenir, en particulier par la constitution de toute une « tradition classique » dans la première moitié du XXe siècle. Tout autant qu'une technique et un ensemble de savoir-faire, les acteurs de ces grandes compagnies de ballet classiques partagent donc une confiance en l'existence d'une tradition assez riche et solide pour continuer à nourrir la création actuelle, ou au moins la conscience d'une continuité entre passé et présent. Être « un classique » aujourd'hui, ce serait à la fois mettre la technique classique au fondement de sa pratique de danseur, et s'inscrire dans un genre artistique dont l'on perçoit qu'il perdure depuis plusieurs siècles, *via* la transmission d'une technique et d'un répertoire.

En ce qui concerne la danse, cette conception d'un lien étroit entre création et tradition s'est trouvée fortement ébranlée par l'émergence de la danse moderne à la charnière du XIXe et du XXe siècle, puis de manière récurrente tout au long du XXe siècle (par la *postmodern dance*, la danse contemporaine…). De telle sorte que la danse classique occupe aujourd'hui une place ambivalente dans un paysage chorégraphique non seulement pluriel, mais qui demeure aussi fortement hiérarchisé :

7 *Ibid.*, p. 14.
8 *Ibid.*, p. 16.
9 *Ibid.*, p. 80. Ce processus est défini par Nathalie Heinich dans « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, N°104, 1er janvier 2011, p.110, comme « l'approfondissement et le développement de voies déjà frayées par d'autres ».
10 *Ibid.*, p. 497. Nous renvoyons ici à la thèse de Camille Riquier-Wautier, *Lire pour la danse. Les ballets littéraires des chorégraphes néo-classiques (1949 à nos jours) : Roland Petit et John Neumeir, parcours croisés*, *op. cit.*, qui, dressant un parallèle entre le travail des classiques en littérature et en danse, repère certains traits esthétiques communs, tels qu'un souci de la lisibilité.

> Bien que la danse classique reste, du point de vue de son histoire, de ses modes de financement ou encore de ses publics, un art légitime, il semble qu'elle ait perdu en légitimité au sein des mondes de l'art : par rapport à des formes contemporaines dont la légitimité créative est assurée par la notion d'actualité qui leur est attachée, la danse classique devrait justifier qu'elle n'est pas dépassée ou purement muséale[11].

D'où un « complexe de la contemporanéité[12] » que relève Laura Cappelle chez plusieurs classiques : « Sur l'ensemble des compagnies, il est significatif de voir la confusion entretenue entre, d'une part, le répertoire et les termes « classique » et « traditionnel », et, d'autre part, la création et l'adjectif « contemporain[13] ». » Dans le langage usuel des danseurs et des chorégraphes, la notion de contemporain a donc la même ambivalence que pour les spectateurs, désignant à la fois un genre chorégraphique à part entière (la danse contemporaine) et l'ensemble de la création actuelle, par distinction avec le répertoire dit classique. De plus, les classiques entretiennent un rapport ambigu au « contemporain », c'est-à-dire non seulement au monde de la danse contemporaine, mais aussi à cet adjectif en tant qu'il est opposé au « classique ». Leur identité classique semble ainsi prise en tenaille dans la dichotomie classique/contemporain. Comme le montre Laura Cappelle en s'appuyant sur les discours qu'elle a recueillis, l'identité de danseur ou de chorégraphe « classique » n'a en effet plus rien d'évident aujourd'hui, notamment pour les chorégraphes, tant « l'enjeu symbolique de l'adjectif « contemporain » est [devenu] une question centrale dans la construction du champ chorégraphique[14] » et ce terme un « label » que « la danse classique a […] tenté de s'approprier, ou de s'associer […] en faisant usage de plusieurs stratégies[15] ». Même lorsqu'il travaille essentiellement à partir de la technique classique, un chorégraphe doit pouvoir aujourd'hui se dire et être reconnu comme contemporain, c'est-à-dire « de son temps » – ou au moins « néo-classique », c'est-à-dire « classique *mais* contemporain », ou « *nouveau* classique ».

Aujourd'hui, la question des marqueurs de légitimation d'une création chorégraphique se redouble de celle des hybridations concrètes entre les deux genres que sont la danse classique et la danse contemporaine, puisque « brèches et connexions se multiplient entre les

11 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 516-517.
12 *Ibid.*, p. 518.
13 *Ibid.*, p. 118.
14 *Ibid.*, p. 72.
15 *Ibid.*, p. 74. Comme le rappelle Laura Cappelle, la notion de contemporain est déjà employée chez Marius Petipa ; et des expressions comme celle de « ballet contemporain » sont récurrentes tout au long du vingtième siècle.

mondes classique et contemporain[16]. » Est-ce à dire que la distinction classique/contemporain n'a plus véritablement de sens aujourd'hui ? Tout en rendant compte du flou des catégories de classique, néo-classique et contemporain, ainsi que de la force que conserve leur usage axiologique (dans la presse, au sein du public, chez les danseurs…), le travail de Laura Cappelle permet de « repenser la dichotomie entre classique et contemporain[17] », en fondant sociologiquement la consistance de deux mondes distincts, et en montrant que « la danse classique, qui s'appuie sur une technique comme fondement corporel, peut [encore] être considérée comme un genre en soi dans le domaine chorégraphique[18] » :

> S'il est particulièrement difficile d'imposer des cloisonnements rigides à des formes chorégraphiques de plus en plus fluides, le paradigme comme les conditions d'existence de la création classique continuent à différer d'autres formes chorégraphiques, notamment contemporaines[19].

Quelles seraient donc les singularités de la création classique actuelle, celle que nous appelons parfois abusivement néo-classique ? D'une part, les chorégraphes de formation classique travaillant dans les compagnies de ballet peuvent s'appuyer sur la technique et l'*hexis* qu'ils partagent avec les danseurs, mais aussi sur tout un « imaginaire[20] », c'est-à-dire sur un « réseau dynamique, relationnel et fécond d'images et d'œuvres qui relient les acteurs[21] » du monde de l'art qu'est la danse classique. Au sein de cet imaginaire, la notion de grand répertoire classique occupe une place centrale, et « certaines œuvres sont ainsi perçues par les acteurs comme des repères universels au sein du monde de la danse classique », sans que la genèse de ce répertoire ni le contexte de création des œuvres qu'il regroupe ne soient plus interrogés[22]. C'est comme si les danseurs et les chorégraphes classiques parlaient la même langue, par quoi il faut entendre bien plus qu'un vocabulaire gestuel : ils ont toute une culture commune, y compris en terme d'œuvres de référence. Évoquer Kitri ou la variation d'Odile[23] fait immédiatement sens pour un classique.

16 *Ibid.*, p. 75.
17 *Ibid.*, p. 76.
18 *Ibid.*
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*, p. 483.
21 *Ibid.*, p. 447.
22 *Ibid.*, p. 469.
23 Kitri et Odile sont respectivement des héroïnes des ballets *Don Quichotte* et *Le Lac des cygnes*. Laura Cappelle note que parmi les stéréotypes auxquels sont reconduits les ballets du « grand répertoire classique », les variations féminines occupent une place dominante.

D'autre part, la création classique, c'est-à-dire celle qui résulte de la collaboration entre ces acteurs au sein du monde de la danse classique, se développe aujourd'hui dans certaines directions qui lui sont propres. Plutôt que d'approfondir le style des chorégraphes qu'elle étudie, Laura Cappelle relève ainsi quelques grandes tendances esthétiques[24] de la création classique telle qu'elle se fait depuis les années 2000 dans les grandes compagnies de ballet. Trois idéaux-types lui permettent de penser les manières de faire dominantes dans le monde classique aujourd'hui ; ils ont pour intérêt d'établir un lien entre les dimensions esthétique et poïétique de la création chorégraphique en danse classique.

2. Tendances actuelles de la création chorégraphique en danse classique.

Le premier idéal-type, illustré par la création d'une œuvre comme *La Source* de Jean-Guillaume Bart, correspondrait à ce que Laura Cappelle nomme une « logique conventionnelle[25] » de création. Jean-Guillaume Bart entretient en effet un rapport très étroit à l'histoire de la danse, en cherchant à recréer une œuvre oubliée d'après les sources qu'il nous en reste. Il est soucieux de respecter les conventions, c'est-à-dire les codes et archétypes des ballets du répertoire traditionnel, par exemple en ce qui concerne la répartition des rôles ou la structure du ballet. De plus, son écriture chorégraphique, que ce soit dans le vocabulaire gestuel ou la syntaxe, s'appuie très fortement sur la technique classique telle qu'elle est apprise en cours par les danseurs de l'Opéra de Paris[26]. Cette grande continuité entre l'œuvre chorégraphiée et, d'une part le cours de danse classique, d'autre part le répertoire dit classique, explique que les ballets créés selon la logique conventionnelle soient perçus comme « classiques » et non pas comme « néo-classiques », tant par les danseurs que par les spectateurs. Jean-Guillaume Bart fait d'ailleurs partie des chorégraphes rencontrés par Laura Cappelle qui assument le mieux leur identité de classiques. Il donne à cette notion une extension que l'on pourrait dire maximale. Pour lui, être un chorégraphe classique signifie s'inscrire dans une lignée ininterrompue de pédagogues et de chorégraphes, dans une tradition toujours vivante car portée par une quête d'absolu et d'idéal. Son discours exprime une « foi en la danse classique comme genre intemporel[27] », mais qu'il faut défendre, tant elle serait

24 Laura Cappelle a ainsi construit une base de données regroupant les ballets créés par les compagnies étudiées depuis 2000, qui permet de repérer des tendances de la création concernant le format des ballets, l'usage des attributs de la danse classique que restent le tutu et les pointes, les types de musiques utilisées, la répartition des rôles entre solistes et corps de ballet, la répartition genrée des rôles, la relecture des ballets du grand répertoire, etc. (Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 591).

25 *Ibid.*, p. 364-369.

26 *Ibid.*, p. 367-369.

27 *Ibid.*, p. 365.

sans cesse menacée par des dérives gymniques de la technique classique ou par la remise en cause récurrente de valeurs esthétiques comme la beauté ou la grâce.

En revanche, le deuxième idéal-type identifié par Laura Cappelle, celui de la « logique dramatique[28] », « est le fait de chorégraphes possédant un rapport ambivalent à la danse classique et visant ouvertement à la faire évoluer de l'intérieur[29] », souvent parce qu'ils sont familiers du monde de la danse contemporaine. Cet idéal-type regroupe de nombreuses créations actuelles, comme *La Mégère apprivoisée* de Jean-Christophe Maillot ou *Broken Wings* d'Annabelle Lopez Ochoa. L'enjeu est pour ces chorégraphes de « réinjecter dans la danse classique […] des évolutions (dramaturgiques, notamment) [considérées comme] propres à la danse contemporaine[30] », par exemple en préférant la relation au partenaire à une danse frontale. Dans des pièces créées selon la logique narrative, « la cohérence narrative et l'interprétation sont privilégiées par rapport à l'exactitude technique ou à des structures formelles strictes[31] », ce qui induit un travail approfondi sur la psychologie des personnages interprétés, notamment avec les solistes[32] . Les pièces créées selon la logique dramatique sont plus volontiers qualifiées de « néo-classiques » par les danseurs et par le public, en ce que la technique classique et les références au répertoire classique y sont souvent très visibles, mais soumises à des inflexions perçues comme contemporaines. Cette logique de création témoigne ainsi de l'importance des porosités entre les différents genres artistiques, dont les chorégraphes sont tout particulièrement acteurs.

Le troisième idéal-type enfin, celui de la « logique plastique[33] », « vise à faire du corps classique un terrain d'expérimentation [et] à repousser les limites physiques et formelles de ce que la danse classique peut proposer[34] ». Laura Cappelle note que la logique plastique est particulièrement mobilisée dans le cadre de ballets ou de pièces dites abstraites, c'est-à-dire non narratives. Il s'agit pour les chorégraphes de jouer sur les formes et les dynamiques de la technique classique, d'en « désaxer, détourner, déstabiliser[35] » les pas, si bien que les figures créées semblent « exagérée[s] par rapport à une norme classique partagée[36] ». Cette logique

28 *Ibid.*, p. 370.
29 *Ibid.*
30 *Ibid.*, p. 371.
31 *Ibid.*, p. 375.
32 *Ibid.*, p. 374.
33 *Ibid.*, p. 376.
34 *Ibid.*
35 *Ibid.*
36 *Ibid.*, p. 378.

chorégraphique perçoit « les corps classiques [...] comme capables de plus, sur le plan formel, que ce qui leur est donné dans les cours de danse les plus avancés[37] » :

> contrairement aux ballets qui prolongent la logique technique enseignée par l'apprentissage de la danse classique, les chorégraphes travaillant dans une logique plastique peuvent aller à l'encontre des instincts des danseurs pour leur demander une coordination nouvelle et déroutante, ou un porté qui n'a pas de précédent reconnaissable pour eux. L'apprentissage en studio vise alors à rendre « organiques » des mouvements qui ne le sont pas dans le cadre de l'*hexis* corporelle particulière qui est celle des danseurs classiques, et qui poussent physiquement ces derniers dans de nouvelles directions[38].

Sans englober l'ensemble de la création classique, cette tendance correspond bien à ce que Christine Leroy et Noé Soulier entendent par style néo-classique, c'est-à-dire à un excès de la technicité requise par le chorégraphe sur la technicité acquise en cours de danse classique, qui conduit également à pousser les corps des danseurs classiques dans leurs retranchements. Certes, il a sans doute toujours existé dans l'histoire du ballet un écart entre la sphère chorégraphique et la sphère pédagogique ; cependant, la spécificité de cette tendance dite néo-classique réside notamment dans l'exaspération des lignes du danseur. L'écart des figures créées avec la norme classique partagée par les danseurs, c'est-à-dire avec les pas enseignés en classe, en est d'autant plus visible, du moins pour les danseurs eux-mêmes. Il n'est cependant pas exclu que cette tendance chorégraphique ait un effet retour sur les normes techniques et esthétiques de la danse classique telle qu'elle est enseignée. Ce « néo-classique » serait d'ailleurs à historiciser : quel rôle y a joué un chorégraphe comme George Balanchine ? Était-elle une évolution « naturelle » de la danse classique ou bien résulte-t-elle de certains choix techniques et esthétiques ? Particulièrement marquée depuis au moins William Forsythe, cette tendance de la création classique actuelle s'appuie en tout cas sur une conception de la danse classique qui place en son centre moins le répertoire que la technique classique elle-même. Pour les chorégraphes qui travaillent dans cette direction, la technique est à la fois un medium à partir duquel expérimenter et un moyen de rendre les corps des danseurs eux-mêmes particulièrement malléables, ou particulièrement mobiles.

Dans les faits, ces idéaux-types s'hybrident[39] bien souvent, notamment la logique dramatique et la logique plastique. En en faisant les logiques actuelles de la création en danse

37 *Ibid.*, p. 376.
38 *Ibid.*, p. 378.
39 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 381.

classique, Laura Cappelle ne cherche pas à minimiser l'importance des hybridations au niveau esthétique et au niveau poïétique, qui font que les pièces créées ne sont ni « purement classiques » ni « purement contemporaines ». Elle veut plutôt dire que ces logiques permettent de penser quelques unes des tendances qui sont aujourd'hui actives au sein du monde de la danse classique, celui-ci ne restant cependant pas imperméable aux autres genres chorégraphiques. Notons par ailleurs qu'il existe un public familier de la création telle qu'elle se fait au sein des grandes compagnies de ballet, qui partage avec les danseurs classiques des éléments de la « culture classique » identifiée par Laura Cappelle, notamment une certaine connaissance du langage classique, du répertoire de ces compagnies et des tendances de la création chorégraphique actuelle (qui permet de repérer des jeux d'échos, de référence, d'influences stylistiques…). Du point de vue d'une sociologie des publics, l'idée d'un « monde » de la danse classique pourrait ainsi faire encore sens aujourd'hui.

3. Un monde classique en métamorphose.

Tout en apportant donc une réponse sociologique à la question « Quelle est la consistance du genre chorégraphique « danse classique » ? », Laura Cappelle remet en cause certaines préconceptions qui lui sont associées, ou qui sont associées par métonymie à la technique classique. Elle montre en effet que le monde de la danse classique est complexe, poreux, mais aussi dynamisé par des tensions internes et des enjeux qui lui sont propres. Laura Cappelle remet par exemple en question la dichotomie forgée par Sylvia Faure entre une « logique de la discipline » qui serait propre à la danse classique et une « logique de la singularité » qui caractériserait par contraste la danse contemporaine[40]. Qu'il existe des manières de faire spécifiques à la création chorégraphique en danse classique (quant à la composition, la transmission ou l'interprétation des chorégraphies) n'exclut en aucun cas leur complexité, ni la pluralité des pratiques, qui varient fortement d'une compagnie ou d'un chorégraphe à l'autre, ni les hybridations avec des manières de faire issues d'autres mondes.

De plus, « le monde de la danse classique se trouve à un moment charnière. D'anciens modèles – hiérarchiques et autoritaires – sont progressivement remis en cause ; de nouveaux chorégraphes amènent avec eux des visions variées, souvent collaboratives, du processus de création[41]. » Plusieurs enjeux travaillent aujourd'hui le monde de la danse classique, ce qui ne va pas sans « tiraillements », voire « conflits » et « incompréhensions[42] » parmi ses acteurs.

40 *Ibid.*, p. 235-236 .
41 *Ibid.*, p. 432-433.
42 *Ibid.*

Relevons par exemple la question de la place des femmes dans la création chorégraphique en danse classique, alors que le « complexe de Pygmalion[43] » y est encore très actif. Ce problème vient redoubler les questions afférentes au caractère genré de la technique[44] que soulèvent aujourd'hui certains acteurs du monde de la danse classique. Se pose également le problème de la part prise par les interprètes au processus de création, les danseurs classiques étant beaucoup moins formés à l'improvisation ou à la composition chorégraphique que les danseurs contemporains. La structure hiérarchique des compagnies et les rapports de pouvoir inhérents au processus de création, encore empreints du mythe romantique du chorégraphe-démiurge, sont objets de réflexion pour certains classiques.

Plus largement, le monde de la danse classique se trouve aujourd'hui confronté à la question de ses rapports avec la société contemporaine, et des valeurs véhiculées non seulement par les ballets mais aussi par ses manières de faire, que l'on pense au rapport fantasmatique à la douleur encore prégnant chez de nombreux danseurs classiques, ou aux stéréotypes sexistes et racistes véhiculés par plusieurs ballets du grand répertoire classique[45]. Tout en cherchant à « rendre justice à la complexité d'un monde artistique qui ne se résume pas à des cygnes malheureux et des héros neurasthéniques[46] », et à en comprendre les manières de faire *de l'intérieur*, sans l'évaluer d'emblée depuis un point de vue davantage marqué par la danse contemporaine, Laura Cappelle relève que les transformations de la

43 *Ibid.*, p. 17. Par « complexe de Pygmalion », il faut comprendre que le rapport entre les chorégraphes (dans leur immense majorité des hommes) et les interprètes reste marqué dans le monde de la danse classique par la représentation du créateur et de sa muse. Sur cette question de la faible place des femmes chorégraphes dans le monde de la danse classique (par contraste avec la danse moderne ou la danse contemporaine), nous renvoyons aux articles suivants, qui abordent cette question à la fois sous l'angle sociologique, historique et esthétique : Laura CAPPELLE , « Entre tradition et création, la chorégraphie classique face au genre » (*in* Sylvia OCTOBRE et Frédérique PATUREAU (dir.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, p. 29-43) ; Lynn GARAFOLA, « *Where are Ballet's Women Choreographers ?* », in *Legacies of Xxth Century*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 215-230 ; Andrea HARRIS, « *Gendered Discourses in American Ballet at Mid-Century* », art. cit. ; Thierry MALANDAIN et Hélène MARQUIÉ, « Dans les pas de Mariquita », in *Recherches en danse* (en ligne), 3, 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015.

44 Dans le programme de son spectacle *A Quiet Evening of Dance*, donné lors du Festival d'Automne à Paris en novembre 2019, William Forsythe, interviewé par Laura Cappelle à propos de DUO (pièce créée en 1996 pour deux femmes et interprétée en 2019 par deux hommes), s'exprime ainsi : « *DUO*, une pièce basée sur la technique classique, est neutre sur le plan du genre, tout comme l'ensemble de la danse classique selon moi. Je ne me castre pas soudain en dansant des pas de femme. Je dis parfois aux hommes qu'ils appliquent un filtre viril aux pas qu'ils dansent, et que ce n'est pas eux. » Aujourd'hui, cet avis fait plutôt exception dans le monde de la danse classique ; dans les compagnies de ballet, le cours de classique quotidien comprend la plupart du temps des pas destinés aux hommes et d'autres aux femmes.

45 En 2020, suite au manifeste *De la question raciale à l'Opéra de Paris* écrit par plusieurs danseurs de l'Opéra, Alexander Neef, directeur de l'Opéra de Paris, missionne Constance Rivière et Pap Ndiaye sur la question des représentations et des discriminations raciales au sein de cette institution. Ce rapport a suscité de nombreux débats dans les médias.

46 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 556.

danse classique sont lentes et contradictoires, ce monde ayant dans son ensemble une tendance conservatrice (peut-être liée en partie à sa lourdeur institutionnelle ?) :

> Des sujets qui étaient encore passés sous silence lors des premières observations réalisées, en 2011, sont aujourd'hui [en 2018] au cœur de débats qui font intervenir tous les acteurs rencontrés, des chorégraphes aux danseurs en passant par les directeurs de compagnie : les déséquilibres de genre au niveau de la création et dans les œuvres, la construction de l'autorité et les abus qu'elle a pu nourrir, le manque de diversité dans les troupes, les stéréotypes dont s'est nourri le répertoire classique ont tous été soulevés publiquement, même si les acteurs s'y sont investis de manière inégale selon les compagnies et les contextes culturels. […] Il me semble que [ces débats] sont le signe d'une conscience renouvelée, au sein de ce monde de l'art, des rapports qu'il peut entretenir avec le monde social, malgré un positionnement souvent insulaire – que ce dernier soit volontaire ou involontaire[47].

La thèse de Laura Cappelle ouvre ainsi des perspectives très fécondes à la recherche sur la danse classique. Il s'agirait notamment de pluraliser et d'historiciser le monde de la danse classique qu'elle décrit, pour montrer combien ses pratiques ont pu évoluer et se diversifier. Un enjeu serait également d'identifier les moteurs qui ont fait bouger la danse classique au fil de son histoire. Pourquoi a-t-elle pris certaines directions plutôt que d'autres ? Certaines œuvres ou certains chorégraphes ont-ils durablement infléchi l'esthétique du ballet et les manières de faire des classiques, voire fait rupture ?

Le colloque « *Contemporary Ballet : Exchanges, Connections and Directions*[48] », organisé en 2016, rejoint de nombreuses préoccupations de Laura Cappelle, en cherchant à problématiser la notion de « *contemporary ballet* ». Là encore, il ne s'agit pas de reconduire des catégorisations stériles, mais bien plutôt de comprendre les enjeux actuels de la création en danse classique. À bien des égards, cette notion semble d'ailleurs plus juste que la notion française de néo-classique, en ce qu'elle permet de penser un genre *ballet* qui évolue et s'hybride, quand le terme néo-classique est source de malentendus et de questions qui nous sont apparues comme mal posées.

4. Qu'est-ce qu'être un chorégraphe ou un interprète classique aujourd'hui ?

Comme le montre Laura Cappelle, l'adjectif « classique » est d'ailleurs largement mobilisé par les acteurs de la danse classique (quelle que soit leur nationalité, ce qui montre

47 *Ibid.*, p. 556-557.
48 Suite à ce colloque, un *Oxford Handbook of Contemporary Ballet* est ainsi en préparation depuis 2016.

combien la locution « danse classique » n'est pas propre au français), mais de manière ambivalente. C'est que « les classiques » entretiennent un rapport complexe à la danse classique :

> leur rapport au monde de l'art dans lequel ils travaillent est traversé de tensions très fortes ; si certains revendiquent la danse classique comme un idéal empreint de nostalgie, dont les valeurs glissent parfois du domaines esthétique vers une vision plus large du monde social, d'autres témoignent d'une résistance marquée à l'idée de se présenter comme classiques dans un monde social qui met en doute la légitimité de cette identité[49].

Qu'est-ce qu'être un classique aujourd'hui ? Cela signifie-t-il adhérer à certaines valeurs, à une certaine vision de la danse ? Au fil de ses entretiens, Laura Cappelle rencontre chez plusieurs danseurs ou chorégraphes des réticences à l'égard de la danse classique, que ce soit vis-à-vis d'une technique difficile, d'une formation sélective, des normes (notamment morphologiques) en vigueur dans ce milieu, ou des représentations aujourd'hui associées à cet art en tant qu'il est « classique[50] ». Si certains chorégraphes comme Jean-Guillaume Bart se définissent comme pleinement classiques, d'autres, comme Annabelle Lopez Ochoa (l'on pourrait également penser à Crystal Pite), qui travaillent pourtant largement à partir de la technique classique, se considèrent comme contemporaines ; d'autres encore, comme Jean-Christophe Maillot, revendiquent une « voie médiane entre danse classique et danse contemporaine[51] ».

Ces discours s'appuient sur des conceptions très différentes de ce que serait la danse classique. Pour Jean-Guillaume Bart, celle-ci est à la fois l'éloge d'une beauté pure, idéale, absolue, qui traverse le temps (d'où un « goût pour une certaine stabilité artistique[52] », qui n'est pas le propre de tous les classiques), et une science très précise, presque mathématique, des règles (en termes de proportion, d'harmonie, de symétrie) qui permettent de créer la beauté. Sa définition du beau oscille ainsi entre aspiration à un idéal transcendant et perfection formelle. Chez un chorégraphe comme Jean-Guillaume Bart, la continuité entre passé et présent, dont Laura Cappelle relève qu'elle est caractéristique de la création en danse classique, s'appuie sur l'idée d'une permanence de l'essence de la beauté et de la fonction de

49 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de balletss dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 507.

50 Laura Cappelle parle de son côté d'une « résistance intériorisée » (*ibid.*, p.515) à l'égard de la danse classique : selon elle, une part des critiques adressée à la danse classique par les acteurs de la danse contemporaine ont été intériorisées par les classiques.

51 *Ibid.*, p. 510.

52 *Ibid.*, p. 508.

l'art, qui serait de manifester cette beauté. Et pourtant, Jean-Guillaume Bart fait tantôt de la danse classique un art éternel, en tant qu'il s'adosse à une essence idéale de la beauté et possède certaines règles de sa manifestation, tantôt un art menacé, voire dont la forme la plus pure est à jamais perdue. Annabelle Lopez Ochoa au contraire voit dans la danse classique une simple technique, déconnectée d'un répertoire classique qu'elle rejette, qui est à enrichir constamment par les apports d'autres danses, et qui doit évoluer pour être davantage en adéquation avec son environnement social. Jean-Christophe Maillot, enfin, manifeste un rapport inquiet à la danse classique, oscillant entre amour d'un langage, d'une technique, des corps qu'elle permet de former, et rejet de la dimension normative de cet art ou de la manière trop gymnique dont il aurait évolué. Dans un entretien avec la journaliste Agnès Izrine, il s'exprime ainsi :

> je me suis aperçu que les danseurs d'aujourd'hui n'avaient plus cette qualité d'articulation que j'ai tellement aimée, en tant que danseur et en tant que chorégraphe. Cette façon de travailler le corps, cette espèce de jouissance de fermeture de la cinquième, du développé mené jusqu'au bout, de la pression que tu peux mettre sur le pied en le déroulant… Bref, toute la beauté, la poétique d'un texte divinement écrit auquel on s'attache beaucoup, à sa syntaxe, à sa manière de dire la chose, à sa ponctuation[53]…

Or, quelle que soit la conception qu'ont les chorégraphes interrogés par Laura Cappelle de leur art, la danse classique reste dans sa pratique traversée par certaines valeurs esthétiques, qui imprègnent les discours et les représentations :

> Perfection formelle et beauté sont élevées au rang de valeurs esthétiques associées à la danse classique en tant que genre […]. Si la définition de ces notions très larges n'est pas l'objet de ce travail, ces valeurs esthétiques informent de différentes manières les pratiques des créateurs du XXIe siècle[54].

« Beauté », « grâce », « élégance »… Il s'agit moins là pour la danse classique de valeurs esthétiques bien définies que d' « impératif[s[55]] » ou d'appréciations donnés en cours de danse comme en studio de création (« Plus jolis, les bras ! », « Là, c'est charmant »), de telle sorte que « les acteurs tendent vers cet idéal [de beauté] sans pourtant lui donner un

53 Jean-Christophe MAILLOT, Entretien avec Agnès Izrine, *Dansercanalhistorique*, art. cit.
54 Laura CAPPELLE, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, *op. cit.*, p. 507-508.
55 *Ibid.*, p. 510.

contenu clair[56] ». Les valeurs esthétiques qui traversent les discours (des professeurs, des chorégraphes, des répétiteurs…) ont donc un effet très concret sur les pratiques, d'autant plus qu'elles mobilisent un certain nombre d'impensés et sont souvent associées à des valeurs morales, comme la maîtrise de soi, la vertu du travail, voire l'ascèse. De telle sorte que les chorégraphes les plus attachés à leur identité de classiques voient dans le maintien et la défense de la danse classique une tâche aussi bien esthétique que morale.

Et pourtant, là encore, il n'y a pas uniformité au sein du monde du ballet : certains chorégraphes « cherchent à altérer ce système de valeurs, tandis que d'autres y adhèrent pleinement[57] ». C'est ainsi que Laura Cappelle a pu relever en studio des « injonction[s] contradictoire[s[58]] », plusieurs chorégraphes demandant aux danseurs classiques de faire usage de leur technique mais sans se montrer « trop classiques ». D'autres injonctions tout aussi floues viennent alors se superposer ou prendre la place des valeurs esthétiques associées à la danse classique, notamment la notion de « naturel[59] », opposée à une danse classique perçue comme trop rigide ou artificielle. Or, cette notion, loin d'être seulement un apport de la danse moderne ou de la danse contemporaine, traverse également l'histoire de la danse classique, ce que rappelle Jean-Guillaume Bart en en faisant un « objectif historique de la danse classique[60] ».

La thèse de Laura Cappelle ouvre dès lors des perspectives aussi bien historiques que philosophiques : peut-on identifier et définir plus précisément les notions esthétiques attachées à la danse classique, que ce soient celles de « beauté », de « grâce » ou de « naturel » ? Pourquoi prennent-elles aujourd'hui une couleur anachronique, notamment lorsqu'elles se trouvent associées à la danse classique ? Ont-elles nécessairement une portée morale ou éthique ? Enfin, peut-on établir un lien entre ces notions esthétiques et la désignation du ballet comme d'un art *classique* ?

Nous en viendrons à l'examen de ces interrogations, proprement philosophiques, dans notre deuxième partie consacrée à la grâce. Auparavant, nous souhaitons examiner la création chorégraphique effectuée au sein du monde classique sous un dernier angle : en quoi celle-ci peut-elle nous donner à penser philosophiquement sur cette forme artistique qu'est la danse classique ?

56 *Ibid.*
57 *Ibid.*, p. 508.
58 *Ibid.*, p. 516.
59 *Ibid.*, p. 521 sq.
60 *Ibid.*, p. 524.

II. Usages chorégraphiques, pensées du classique.

1. Quand les chorégraphes pensent les classiques et la danse classique.

En faisant apparaître une pluralité de points de vue de chorégraphes sur la danse classique, la thèse de Laura Cappelle montre qu'il n'existe pas une seule réponse à la question : pourquoi et comment se saisir de la danse classique pour chorégraphier ? Si certains chorégraphes vont jusqu'à s'identifier comme des chorégraphes classiques, tel n'est pas le cas de tous, même parmi ceux qui travaillent au sein du monde de la danse classique. En tous les cas, aucun des chorégraphes interrogés par la chercheuse ne s'identifie comme « néo-classique », ce qui montre combien cette notion n'a aujourd'hui qu'un sens très pauvre, comparée aux notions de classique et de contemporain.

Or, les discours de ces chorégraphes, qu'ils s'identifient ou non comme classiques, sont toujours sous-tendus par une certaine conception de la danse classique, quand ils ne déploient pas toute une pensée construite de cet art. Plusieurs chorégraphes interrogent ainsi ce que signifie être un classique (est-ce être attaché à une tradition, à une technique, aux corps qu'elle modèle ?), ce qu'est la danse classique (est-ce une danse parmi d'autres, une branche de ce grand arbre que serait la Danse, la base de toute danse ? Est-ce une technique, un répertoire, une tradition ?), ou encore ses potentialités (pourquoi s'en saisir comme moyen d'expression chorégraphique ? La danse classique permet-elle de tout danser et de tout chorégraphier, ou bien a-t-elle un potentiel expressif limité[61] ?). Au cœur de l'attachement parfois ambivalent des chorégraphes à la danse classique semble néanmoins toujours se trouver sa *technique*, décrite métaphoriquement par certains comme une langue partagée d'où peuvent émerger des paroles singulières. La question du « classique » ou des « classiques » est en particulier une préoccupation pour plusieurs de ces chorégraphes. En quoi leur art est-il *classique*, et pourquoi certaines œuvres ont-elles été instaurées en répertoire *classique* ?

a. John Neumeier : le répertoire classique en question.

Dans son ouvrage *In Bewegung*, John Neumeier s'interroge ainsi sur la notion de ballets classiques, à l'occasion de ses relectures du *Lac des cygnes*, de *La Belle au bois dormant* ou de *Casse-Noisette* : « Les classiques exigent de nous que nous clarifiions la

61 Cette question fut par exemple l'un des moteurs du travail chorégraphique de Kenneth Macmillan, qui chercha à traiter, en s'appuyant sur la technique classique et dans un format de ballet, des sujets jusque là relativement inédits dans l'histoire de la danse classique. Son ballet *Manon* (créé en 1974 au Royal Ballet) n'occulte ainsi pas le viol de Manon par son geôlier.

conception que nous en avons, où réside pour nous leur classicisme[62]. » Selon le chorégraphe, de telles œuvres sont classiques car elles ont une portée universelle, en ce qu'elles aborderaient des sentiments ou des thématiques métaphysiques universellement partagés. Les ballets classiques se rapprocheraient ainsi des œuvres classiques du canon littéraire. John Neumeier conçoit son rôle de chorégraphe de manière assez semblable à Jean-Guillaume Bart : en revendiquant une continuité de la création avec le passé et la tradition, il entend faire vivre ces classiques et créer lui-même de nouvelles œuvres classiques. Néanmoins, plusieurs difficultés rendent selon lui la notion de classique (et l'atemporalité, ou la temporalité continue qu'elle implique) problématique en danse : selon quelles modalités une œuvre chorégraphique classique dure-t-elle, quand les corps qui la portent sont éphémères et quand les canons de beauté (à la fois propres à la danse classique et propres à une société) ne cessent de changer[63] ? Mais aussi, comment expliquer que les ballets « classiques » soient en si petit nombre et se fondent tous sur la technique classique ? Peut-on déconnecter la notion d'œuvre classique de la technique dite classique ? John Neumeier se trouve ainsi contraint de dégager une sorte d'essence de l'œuvre, attachée au livret et à la musique davantage qu'à la chorégraphie, dont il dit s'inspirer dans ses propres relectures de ballets du grand répertoire. Si sa réflexion sur le caractère classique de ces ballets semble venir légitimer *a posteriori* l'instauration relativement récente d'un certain nombre d'œuvres en canon classique, elle montre combien cette notion de répertoire classique est loin d'aller de soi, y compris pour des chorégraphes qui s'identifient comme classiques.

b. Thierry Malandain : en quoi la danse classique est-elle classique ?

Cette interrogation sur le caractère classique de certains ballets peut s'étendre à la notion de danse *classique*. Thierry Malandain cherche ainsi à en définir l'essence et le caractère classique dans son ouvrage *Cendrillon, Carnet de création* :

> Image imparfaite mais certaine d'ascension et de « gloire », la danse classique en s'appuyant sur le principe de « l'en-dehors » est prioritairement excentrique. C'est-à-dire que des profondeurs de l'être, le corps s'ouvre

62 John NEUMEIER, *In Bewegung*, Munich, Rolf Heyne, 2008, p.40 : « *Klassiker fordern dazu heraus, uns klar zu werden, welchen Begriff wir von ihnen haben, worin für uns ihre Klassizität liegt.* » Il ajoute (p.66) : « *Bei einer so ephemeren Kunst wie dem Tanz, der allein durch die Gegenwart des menschlichen Körpers Leben erhält, ist für mich der Begriff 'klassisch' schwer zu definieren.* » (« Pour un art aussi éphémère que la danse, qui ne prend vie que dans le présent du corps humain, je trouve le concept de « classique » difficile à définir. »)

63 Comme le constate John Neumeier, les photographies prises du *Lac des cygnes* à la fin du XIXe siècle heurtent nos critères esthétiques actuels, tant quant à la morphologie des danseurs que quant aux costumes.

> pour embrasser l'univers et inventer l'idéal. Elle oblige à la maîtrise, au dépassement, à s'affranchir de la matière pour concevoir l'âme. Mais l'âme est variable et changeante et la nature se révélant à chaque homme par des impressions qu'elle produit sur lui, l'autre mérite du corps humain est de pouvoir se replier sur lui-même, d'exprimer une intériorité, d'évoluer de manière concentrique, d'exécuter des mouvements dits « en-dedans ». Par ailleurs, en tant que système, la danse classique suppose la transmission. Transmission de principes, de règles, de connaissances collectives en perpétuelle évolution. Car depuis la « belle danse » du siècle de Charles Perrault, tout a naturellement évolué, tout sauf la double nature excentrique et concentrique de la danse[64].

Selon Thierry Malandain, la danse classique est donc classique en un double sens, dans son rapport à l'idéal et dans son rapport au temps : ce serait un art qui dure, non pas en restant le même, mais parce qu'il est mu par un principe anhistorique, soit la quête d'une beauté idéale. Comme John Neumeier et Jean-Guillaume Bart, Thierry Malandain se conçoit ainsi comme l'un des maillons d'une longue chaîne de pédagogues et de chorégraphes, ou comme l'héritier d'une tradition qu'il a pour devoir non seulement de préserver, mais d'enrichir afin qu'elle demeure vivante. Dans *Cendrillon, Carnet de création*, le chorégraphe s'interroge sur les moteurs et les fonctions de la création chorégraphique en danse classique. En se référant très librement à Nietzsche[65], il fait de la danse classique une mise en forme apollinienne d'élans dionysiaques, un art qui permet de créer de la beauté et du sens dans un monde qui en semble dépourvu, « non pas d'oublier l'horreur ou de repriser un monde troué de toutes parts, mais de chercher, dans le mouvement, un dérivatif aux souffrances[66] ». Mais comment définir la beauté, dans un art aussi éphémère que la danse, et après les remises en cause par la modernité de toute définition objective et universelle du beau ? Thierry Malandain reste à cet égard ambigu, pris entre une définition idéale et une définition historicisée du beau :

> il est un fait que les canons esthétiques varient selon les cultures et les époques, et que la beauté accomplie d'autrefois ne l'est plus forcément aujourd'hui. […] Cela dit, par-delà les événements de la mode, et même si l'on considère que la beauté réside dans l'âme de l'homme et qu'il n'y a pas de beauté normale, absolue, malgré les libertés que l'on s'accorde, les

64 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 127.

65 Thierry Malandain reprend ainsi (*Ibid.*, p.118) la phrase de Nietzsche selon laquelle « il faut avoir un chaos en soi pour accoucher d'une étoile qui danse », même s'il ne réinscrit pas cette phrase dans la pensée nietzschéenne de l'art. Comme Maurice Béjart, il se rapporte ainsi très librement à la philosophie nietzschéenne, quitte à faire un contre-sens lorsqu'il parle de l'art comme d'un dérivatif – ce qui évoquerait plutôt les théories schopenhaueriennes, auxquelles Nietzsche s'oppose.

66 *Ibid.*, p. 47.

> normes esthétiques rappelées par Noverre restent partiellement en usage, comme si les vestiges de la beauté grecque et romaine étaient indélébiles[67].

La beauté, dans son rapport à l'idéal, serait-elle le point de recoupement minimal des chorégraphes classiques, ou du moins ce que les chorégraphes, même s'ils s'identifient comme contemporains, viennent chercher dans la danse classique ? Constituerait-elle un invariant dans l'histoire du ballet, le trait d'union entre la « belle danse » et ce que nous appelons aujourd'hui « danse classique » ou « néo-classique » ? Plus encore, la danse classique a-t-elle essentiellement une vocation esthétique, celle de « créer de la beauté » ?

Thierry Malandain met ainsi au travail la notion de danse classique, non seulement dans ses discours mais aussi dans sa recherche chorégraphique. En effet, au fil des années, son projet artistique se transforme, en relation étroite avec sa réflexion sur ce que signifie être un chorégraphe classique aujourd'hui. S'il se destinait au début des années 1980 à inscrire ses créations dans la veine des ballets dramatiques chorégraphiés par Kenneth MacMillan, il infléchit son projet chorégraphique en lien avec le contexte de réception de la création classique en France dans les années 1980[68]. Ses pièces se tournent ainsi de plus en plus vers l'histoire de la danse, et en particulier vers l'histoire du ballet, bien que Thierry Malandain renonce progressivement à l'usage d'attributs à première vue aussi essentiels à la danse classique que les pointes :

> Sans l'avoir moi-même pratiqué autrement qu'en veillant à ne pas me montrer mauvais partenaire, cet accessoire au rêve [les pointes], puisqu'il semble soustraire le corps à la matière, fait partie de mon univers artistique. Au début de la compagnie, en quittant le Ballet Théâtre Français de Nancy, chacune des filles avait emporté sa réserve de chaussons, des dizaines de paires, tant et si bien qu'elles les portèrent dans certains ballets. Puis un jour, le stock fut aussi vide qu'un théâtre qui n'aurait que les fauteuils pour spectateurs. Alors, on passa aux demi-pointes, moitié moins chères naturellement. […] C'est ainsi que se formalisa en partie mon travail. Pour tout dire, avec le désir de faire de Cendrillon une étoile rayonnante, j'ai un temps songé aux pointes. […] j'ai plus tard ajouté un passage sur pointes à l'intention de Patricia, à l'instant où Daniel parcourt le monde pour retrouver Cendrillon. Juste une petite étoile dont les pointes rayonnent comme l'astre polaire. Dans la symbolique universelle, l'étoile polaire représente le centre absolu autour duquel pivote le firmament. C'est pourquoi Patricia tourne comme une toupie tout en guidant le Prince vers

67 *Ibid.*, p. 93.

68 « 13 avril 2014 : Thierry Malandain – Vous avez dit néo-classique ? Une leçon d'histoire », http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0064_interview_thierry_malandain.html, dernière consultation le 30 août 2021.

> l'Amour. […] Par ailleurs, à cinq branches, l'étoile est le symbole de la perfection. Comme les cinq positions de la danse classique[69] ?

Quand les pointes font leur réapparition chez Thierry Malandain, dans le ballet *Cendrillon*, c'est à l'état de réminiscence, ou de symbole, comme si la « danse classique » restait pour le chorégraphe marquée du signe de l'idéal (et de sa perte ?). Chez ce chorégraphe, la réflexion historique et philosophique sur ce qu'est la danse classique est ainsi étroitement entrelacée à la création artistique, les deux semblant se féconder mutuellement.

c. William Forsythe : déconstruire la danse classique.

Mais, alors que Thierry Malandain s'interroge sur l'essence de la danse classique, et a pour point commun avec John Neumeier et Jean-Guillaume Bart de donner à la notion de « classique » sa pleine acception, un chorégraphe comme William Forsythe se saisit tout autrement de ces questions. En s'appuyant sur le structuralisme et la linguistique, il déconstruit[70] dans ses discours comme dans ses ballets ce que serait la danse classique, jusqu'à l'évidence d'une adéquation entre cette catégorie et les phénomènes qu'elle désigne :

> Tout est une question de classification. Le statut d'une catégorie et les idées que nous nous faisons d'une catégorie peuvent changer. Les idées sur ce qu'est « le classique » changent […]. Par exemple, ma pièce *One flat thing, reproduced*[71] pourrait être vue comme un exemple d'organisation classique – son principe d'organisation étant le contrepoint. Mais elle n'utilise pas, ou elle exclut, quelques unes des références historiques (les pointes, une certaine sorte de musique, une technique historiquement spécifique) qui indiqueraient le classicisme. […] *One flat thing* n'est pas du ballet, mais en un certain sens elle est classique. […] Je n'ai pas une idée fixée de ce qu'est le ballet, et cela fait longtemps que je n'en ai pas eu. Je sais juste que c'est une source très riche d'intentions caractéristiques : la précision ; la musicalité ; la suspension ; pour n'en citer que quelques unes. Mais tous les ballets n'abordent pas tout le temps ces intentions[72].

69 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, Carnet de création*, *op. cit.*, p. 85.

70 Sur la notion de déconstruction chez Forsythe, nous renvoyons à la thèse de Lucile GOUPILLON-VILLEFORT (*William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?, op. cit.*). Elle montre le lien étroit du chorégraphe avec les philosophies de Foucault, Derrida et Chomsky, qui non seulement sont des références constantes dans ses discours, mais permettent aussi de comprendre son œuvre. Dans son ballet *Eidos:Telos*, créé en 1995 au Ballet de Francfort, le titre même indique les préoccupations philosophiques de Forsythe, ici quant à la dimension platonicienne du ballet classique.

71 William FORSYTHE, *One flat thing, reproduced*, créé en 2000 au Ballet de Francfort.

72 *« It's a question of classification. The position of a category and ideas about a category can shift. Ideas about what is 'the classical' change […]. For example, my piece* One flat thing, reproduced *could be seen as an example of classical organization – its organizing principle is counterpoint […]. But it doesn't use, or excludes, some of the historical references (pointe shoes, a certain kind of music, a historically specific technique) that would indicate classicism. […]* One flat thing *is not balletic, but in a sense it is classical. […] I don't have a fixed idea of what ballet is, and I haven't had one for a long time. I just know it's a very*

Le travail chorégraphique de William Forsythe semble ainsi mu par une interrogation sur ce qu'on appelle danse classique, et notamment par une volonté d'en dissocier les éléments constitutifs : si le classique (en tant que structure matricielle inhérente au vocabulaire classique) n'est pas propre à la technique classique, mais peut se retrouver dans d'autres danses comme le breakdance[73], alors les notions de classique et de ballet peuvent être séparées. Il en va de même, au sein du « ballet », de la technique classique et du répertoire[74], de la technique et du dispositif scénique qu'est un ballet, ou encore des dimensions syntaxique et sémantique de cette grammaire générative qu'est pour lui le langage classique.

La réflexion de William Forsythe sur la création en danse classique n'est pas d'ordre purement discursif ou théorique ; elle s'ancre dans une recherche à même le mouvement. En explorant les possibilités et les limites du vocabulaire classique (jusqu'où peut-on le distordre sans qu'il devienne méconnaissable ?), les danseurs, notamment au sein de la compagnie qu'il dirigea pendant vingt ans, prennent autant part que le chorégraphe à cette réflexion. Forsythe pense ainsi avoir introduit « l'idée de sensation intelligente », si bien qu' « en tant que praticiens du ballet, les danseurs de ballet peuvent penser profondément le ballet avec leurs corps, et trouver quelles sont les limites de cette pensée[75]. » « Penser le ballet » par corps : l'activité philosophique ne serait ainsi pas seulement une réflexivité d'ordre discursif des danseurs ou du chorégraphe sur leur pratique, mais elle pourrait être à l'œuvre dans le corps lui-même.

Même si les conceptions qu'ont William Forsythe et Thierry Malandain de la danse classique semblent à bien des égards antagonistes, tous deux mettent donc au travail la notion de danse classique (y compris quant à son caractère d'art « classique ») au sein de leur création chorégraphique. Cette dernière montre combien danse classique et philosophie ont

---

rich source of categorical intentions : the accurate ; the musical ; the sustained ; to cite just a few. But not all ballets address these categories all the time. » (« Did Forsythe invent the modern ballerina ? », Interview de William Forsythe avec Roslyn Sulcas, http://www.classicaltv.com/the-informer/did-william-forsythe-invent-the-modern-ballerina, dernière consultation le 1er novembre 2019).

73 Ce que Forsythe explore dans sa pièce *A Quiet Evening of dance*, créée en 2018 au Sadler's Wells Theatre à Londres.

74 Dans « La grande rencontre » organisée au Théâtre national de Chaillot en 2014 avec William Forsythe, Noé Soulier et Roslyn Sulcas, William Forsythe parle de sa volonté de désacraliser le répertoire, mais aussi le langage classiques. Cependant, on peut noter une certaine ambivalence chez le chorégraphe entre une volonté de démocratisation du langage classique d'une part, et un travail sur les limites de la technique et des corps classiques d'autre part.

75 « *I think what I have introduced is the idea of intelligent sensation. […] So as practitioners of ballet, [ballet dancers] can think deeply into ballet with their bodies, and find out what the limits of that thinking are*. » (Interview de William Forsythe avec Roslyn Sulcas, citée plus haut).

partie liée : non seulement la danse classique suscite-t-elle des questionnements philosophiques quant à sa propre essence, mais elle met en jeu des notions philosophiques comme celle de beauté, ou d'idéal, et jusqu'à la nature de l'activité philosophique[76].

En tous les cas, ces chorégraphes cherchent à donner sens, même s'ils le font de manière divergente, à la danse classique en tant qu'art classique. Leur questionnement entrelace très étroitement *sens* et *essence* de la danse classique : par exemple, le sens que prend aujourd'hui cette forme artistique reste-t-il solidaire d'une conception idéaliste du beau ?

2. Quand les œuvres donnent à penser la danse classique.

Sans nécessairement interroger les fondements philosophiques de la danse classique, ou sa nature d'art *classique*, plusieurs œuvres chorégraphiques donnent à penser, de manière réflexive[77], les spécificités de cette forme artistique, son histoire, ou les problématiques artistiques qui la dynamisent.

Ainsi Birgit Cullberg dit-elle exploiter dans son ballet *Mademoiselle Julie* certaines propriétés expressives de la technique classique pour mieux caractériser les personnages, à la fois quant à leur origine sociale et quant à leur évolution au fil du ballet :

> L'allure altière et la vanité de Mlle Julie, la tension et la nervosité de ses sautes d'humeur pouvaient s'exprimer par la technique des pointes, qui a quelque chose des mouvements nerveux d'un cheval de course, tandis que l'ivresse des paysans dans la grange pouvait être représentée par la technique de changement du point d'équilibre enseignée par Kurt Jooss. Alors que dans le ballet classique, on s'efforce de garder le plus longtemps possible l'équilibre dans les pirouettes et les pas, Jooss a mis au point un système de mouvements où l'on déplace le centre de gravité. Cette technique m'a été utile pour chorégraphier la danse de la Saint-Jean des paysans : leurs pas relèvent du classique, mais leur poids se déplace continuellement, ce qui donne une impression de tangage et d'instabilité. Chez Mlle Julie, l'élégance classique dont elle a hérité reste de mise dans toutes les situations. Lorsqu'elle fait irruption sur scène, elle glisse comme un oiseau exotique, calme et souverainement maîtresse de son équilibre.

76 Il serait cependant intéressant d'étudier dans quelle mesure les discours de ces chorégraphes sur la danse classique, plus ou moins construits conceptuellement, recoupent leurs pratiques artistiques et leurs œuvres, ou si certaines contradictions sont à relever.

77 Sur la dimension autoréférentielle des ballets classiques, nous renvoyons aux travaux de Josephine FENGER, *Auftritt der Schatten. Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*, Munich, Epodium, 2009, et de Cécile PYTHON, *La mise en abyme du ballet classique chez John Neumeier : une question contemporaine ? La Dame aux camélias et Illusions – comme le Lac des cygnes*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en juin 2016.

> Mais, dans les bras de Jean, elle est entraînée par un tourbillon de pulsions primitives qui la déséquilibre et lui fait ressentir son propre poids. Plus tard, son ultime variation, un menuet ancestral, redevient mécanique : les pointes raffinées et le style classique symbolisent ici la force de la tradition qui la pousse vers la mort. De la même manière, Jean est classique dans ses pas tant qu'il apparaît dans sa fonction de valet. Mais dans la grange, lorsqu'il remarque que Mlle Julie, dans son désir de flirter, commence à le traiter en égal, il abandonne cette tension guindée et se montre tel qu'il est, sans inhibitions[78]…

Dans la veine de Kurt Jooss, Birgit Cullberg se rapporte ici à la technique classique comme à un langage porteur d'une certaine expressivité, qui serait liée non seulement à l'histoire du ballet, en tant que danse savante, sophistiquée, codifiée, d'abord destinée à un public noble et à ennoblir le corps du danseur, mais aussi au rapport sensible à la gravité que forge la danse classique, de l'ordre du maintien de l'équilibre, ou de la suspension. La chorégraphe fait ainsi plusieurs usages de la technique classique : pour caractériser le personnage de Mademoiselle Julie, la technique des pointes est exploitée dans sa dimension symbolique, voire mimétique ; tandis que dans la danse des paysans, les pas classiques sont étroitement mêlés à la technique de Kurt Jooss et investis d'un rapport au poids qui leur donne une toute autre portée expressive. À travers cette hybridation entre plusieurs techniques, Birgit Cullberg donne ainsi à voir quels usages chorégraphiques l'on peut faire des propriétés esthétiques du vocabulaire classique ; elle conduit également à interroger leur portée symbolique (la danse classique évoque-t-elle nécessairement un imaginaire associé à la noblesse, à la tradition, voire au « mécanique » ?) et les éventuelles limites expressives de cette technique. Dans son commentaire de *Mademoiselle Julie*, Birgit Cullberg explicite donc les usages chorégraphiques qu'elle fait de la technique classique, et ainsi sa propre conception de la danse classique : selon elle, celle-ci doit nécessairement être hybridée à d'autres danses pour exprimer la pleine palette des comportements sociaux et des émotions humaines. Mais une œuvre chorégraphique peut-elle donner à penser par elle-même sur la danse classique ?

En étudiant des traces variées (photographiques, filmées, partitionnelles…) du ballet *Les Noces*[79], créé en 1923 par Bronislava Nijinska pour les Ballets Russes, Raf Geenens émet ainsi l'hypothèse selon laquelle l'écriture chorégraphique de cette œuvre donnerait à voir l'activité poïétique de Nijinska, mais aussi une tension inhérente à son medium chorégraphique, la technique classique, entre abstraction du vocabulaire et individualité du danseur. Nijinska met en effet en avant la dimension abstraite du vocabulaire classique,

78 Birgit CULLBERG, *Mademoiselle Julie*, créé en 1950 au Théâtre de Västeras.
79 Bronislava NIJINSKA, *Les Noces*, créé en 1923 pour les Ballets Russes.

notamment en stylisant de manière géométrique des gestes du quotidien, mais aussi en rompant avec certaines conventions scéniques du ballet comme la perspective. Elle aplatit ainsi le vocabulaire classique en supprimant les épaulements[80], qui servent à « inscrire le corps dans des lignes diagonales[81] » et à créer un effet de perspective. Dans le même temps, l'écriture chorégraphique oriente par plusieurs moyens le regard du spectateur vers le visage des danseurs, dont l'expression neutre rompt elle aussi avec les conventions du ballet en vigueur dans les années 1920. Cette tension formelle qui dynamise l'écriture chorégraphique des *Noces* exprime selon Raf Geneens la tension entre le sort des individus et la force de la communauté, sujet même du ballet. Nijinska lierait donc intimement les propriétés de son medium (la danse classique, prise à la fois comme technique et comme ensemble de conventions scéniques) au sujet exprimé :

> Si Nijinska rompt avec les prescriptions du ballet classique concernant les directions de regard, c'est donc pour faire ressortir une certaine tension – tension sans doute toujours présente dans la danse classique mais le plus souvent méconnue, voire refoulée. Il s'agit de la tension entre les mouvements abstraits du vocabulaire classique, mouvements peu réalistes qui cherchent à transformer le corps en forme géométrique, et les individus qui exécutent ces mouvements. […] À travers cette tension, c'est toute la thématique des *Noces* qui devient lisible. Synchrone, répétitive, et dominée par des structures formelles, la chorégraphie évoque l'autorité des rituels, le poids des traditions et le pouvoir de la communauté. Mais en même temps, en affirmant leur présence physique, la chorégraphie souligne sans cesse le point de vue des danseurs, en tant qu'individus assujettis à des formes anonymes[82].

Selon l'interprétation que Raf Geenens propose des *Noces*, ce ballet donnerait à voir non seulement un certain usage chorégraphique de la technique classique, mais aussi une tension intrinsèque à la danse classique. En prenant acte de cette tension, Nijinska ouvre une nouvelle voie au ballet, tant du point de vue de l'écriture chorégraphique que du point de vue thématique, que l'on pourrait inscrire dans le sillage du constructivisme.

Raf Geenens montre ainsi la dimension autotélique que possède selon lui cette pièce, quant à la technique classique et quant aux conventions scéniques du ballet. S'il permet ici de lire plus finement l'œuvre, ce type de lecture ne peut cependant être systématisé, au risque de

80 En danse classique, on nomme épaulement le fait d'effacer légèrement une épaule, c'est-à-dire de la tourner vers l'arrière de la scène, quand le reste du buste effectue une rotation dans le sens opposé.

81 Raf GENEENS, « Une politique de l'abstraction ou les ruses chorégraphiques des *Noces* de Bronislava Nijinska », in *Mémoires et histoires en danse*, p. 177-190, p. 185.

82 *Ibid.*, p. 187-188.

fixer une essence de la danse classique, voire de réduire les œuvres à une manifestation des propriétés de la technique classique – selon un point de vue que l'on pourrait dire puriste, ou moderniste[83], et qui ferait de la technique classique la substance unique d'œuvres chorégraphiques bien plus complexes. C'est pourquoi une telle étude esthétique ou poïétique des œuvres doit se montrer attentive à leurs tensions internes et à leurs hybridités.

De plus, toutes les pièces ne se prêtent pas à une telle lecture. Néanmoins, il peut être intéressant d'étudier l'usage que les chorégraphes y font de la technique classique, mais aussi la manière dont ils s'emparent de l'histoire du ballet ou des conventions scéniques propres au ballet de leur époque, pour éventuellement les détourner ou les bousculer. Comment la création chorégraphique ouvre-t-elle de nouvelles voies à l'histoire du ballet ? Un enjeu qu'il y a à étudier la danse classique depuis la création chorégraphique est ainsi de déterminer le sens qu'elle continue à prendre pour les chorégraphes, les danseurs et le public.

3. Comment crée-t-on en danse classique ?

Enfin, étudier la création chorégraphique en danse classique ouvre un dernier pan de questions, relatives au *comment* de cette activité poïétique. Comment chorégraphie-t-on en danse classique ? L'existence d'un vocabulaire codifié, de règles et de conventions induit-elle certaines modalités de création ? Pourrait-on construire une typologie qui approche encore plus finement l'activité chorégraphique que celle proposée par Laura Cappelle, en se plaçant au cœur du processus de création chorégraphique, c'est-à-dire au niveau du travail sur le geste ?

En traçant les linéaments d'une approche phénoménologique de la création en danse classique, Christine Leroy montre qu'une telle étude serait cruciale pour affirmer que la danse classique ne sollicite pas moins l'imaginaire chorégraphique que la danse moderne ou que la danse contemporaine, et qu'elle n'est pas réductible à une combinatoire de gestes codifiés ou de structures pré-existantes, mais s'appuie sur une manière de danser qui est propre à un chorégraphe ou un interprète :

> La danse néoclassique se *fabrique* comme pratique performative : l'*époché* de sa dimension spectaculaire permet d'en révéler la dimension kinesthésique première, génératrice d'une gestuelle et d'une esthétique, et

83 Au sens que donne Clement GREENBERG à ce terme dans *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 2014.

> singularisée dans les corps de l'interprète et du chorégraphe […], dans l'entrelacs entre contrainte posturale de l'en-dehors et liberté motrice[84].

En parlant d'engendrement du geste, de « dimension kinesthésique » de la technique classique, ou de « liberté motrice », Christine Leroy va à l'encontre d'une lecture de la création chorégraphique en danse classique qui en ferait un simple agencement de gestes codifiés, soumis à un impératif d'harmonie visuelle et à des cadres spectaculaires stricts. Elle invite ainsi à entrer dans le cœur vivant du geste et de la technique classiques, dans un *danser* classique qui entrelace l'expérience vécue du danseur, l'activité poïétique du chorégraphe et de l'interprète, mais aussi l'expérience esthétique (non seulement visuelle, mais aussi toujours kinesthésique) du spectateur.

L'enjeu qu'il y a à interroger la danse classique depuis la création chorégraphique ne tient donc pas seulement à l'hypothèse selon laquelle certains écrits de chorégraphes ou certaines œuvres, de manière réflexive, seraient à même d'aider à construire une pensée du classique. Il s'agit aussi de rendre compte d'une vitalité créatrice parfois déniée à la danse classique.

4. Un besoin d'histoire.

Or, l'histoire de la création en danse classique, notamment au XXe siècle, reste encore largement à écrire. Si le terme de néo-classique peut servir de béquille pour dire que la danse classique ne cesse d'être créatrice et de se renouveler, il a dans son emploi actuel un effet unificateur, qui lisse l'histoire de la danse en trois grands ensembles : le ballet du XVIIe et XVIIIe siècle, la « danse classique » du XIXe siècle, puis la « danse néo-classique », comme si la création chorégraphique en danse classique s'était à partir du XXe siècle déployée dans une seule direction. Au contraire, elle est non seulement très vivace, mais aussi très diversifiée. L'un des enjeux de la recherche sur la danse classique est ainsi d'étudier son histoire.

Plusieurs questions se posent alors, qui permettent d'interroger de manière historique la consistance du genre artistique qu'est la danse classique, de ce monde de l'art étudié par Laura Cappelle sur une période allant de 2011 à 2016, mais qui a connu de multiples (re)configurations. Quels moteurs, quelles recherches ont dynamisé cette forme artistique ? Un enjeu est par exemple de penser les voies de la création chorégraphique en danse classique, en construisant des généalogies, des familles ou des constellations de chorégraphes, mais aussi en identifiant des moments de ruptures. Dans quelle mesure peut-on comprendre

84 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », art. cit.

l'histoire de la création chorégraphique sur le modèle de la lignée, ou de la filiation ? Cette question peut s'envisager à l'échelle des compagnies[85], mais aussi à une échelle plus vaste, qui tienne compte de l'importance majeure des circulations internationales dans l'histoire de la danse. Comment certaines œuvres, ou certains chorégraphes, ouvrent-ils des voies singulières[86] ? Quels gestes, quels imaginaires traversent l'histoire de la danse que l'on dit aujourd'hui néo-classique ? Si certaines formes chorégraphiques, ou certains gestes peuvent passer à l'état de formules, comment d'autres gestes viennent-ils rebattre les cartes, féconder à nouveau les imaginaires, ouvrir de nouvelles voies à la création chorégraphique ? C'est ainsi que la notion d'irrévérence proposée par Florence Poudru comme définitoire du « style néo-classique » des Ballets Russes peut trouver à être réactivée : dans un contexte donné, certains gestes ou certaines formes peuvent apparaître comme des irrévérences ; mais ce sont peut-être ces irrévérences, ou ces transgressions mêmes qui contribuent à dynamiser l'histoire de la danse classique, même si celle-ci s'adosse souvent à la conscience d'une continuité entre présent et passé.

Plutôt que de comprendre le néo-classique par écart avec une norme classique, il s'agirait alors de tenir compte des tensions esthétiques qui ne cessent de traverser la création chorégraphique en danse classique, et qui constituent l'un des moteurs de cette forme artistique. Ces tensions peuvent s'exprimer dans les discours (notamment critiques) par des incertitudes catégorielles, ou par la reconfiguration du jeu des catégories, à l'intersection des discours, des pratiques et des œuvres : comment les catégories jouent-elles avec un sensible qui les déborde toujours ? Par exemple, pourquoi ce qui est perçu comme « moderne » dans un contexte historique donné devient-il « néo-classique » quelques décennies plus tard ? Faire l'histoire de cette forme artistique mouvante et poreuse, aux contours difficilement définissables, qu'est la danse classique, c'est donc également comprendre son jeu avec la constellation de catégories que nous avons identifiée, soit les catégories de classique, de néo-classique, de moderne et de contemporain.

Un autre enjeu est de s'interroger sur les différentes manières qu'ont les chorégraphes de s'emparer de la danse classique pour la faire évoluer. Que viennent-ils chercher dans ce genre artistique ? Mais aussi, comment hybrident-ils la danse classique avec d'autres formes

85 Que l'on pense par exemple à la filiation de Jiří Kylián au Nederlands Dans Theater, à celle de John Cranko au Ballet de Stuttgart, ou encore à celle d'Uwe Scholz à l'Opéra de Leipzig.

86 Il serait par exemple possible d'inscrire dans la filiation de Michel Fokine, qui ouvrit avec *Les Sylphides* la voie du ballet abstrait en un acte, des chorégraphes comme Anthony Tudor (avec son ballet *Jardin aux lilas*) ou Jerome Robbins (avec *In the night* ou *Dances at a gathering*).

de danse, en particulier avec la danse moderne et la danse contemporaine ? Faut-il parler d'assimilation, de stylisation, d'hybridation, ou de métissage[87] ?

Mais cette historicisation de la création en danse classique n'est pas seulement un enjeu pour la recherche sur la danse. Comme le rappelle Mark Franko, une historicisation des ballets ou des pièces au sein du monde classique pourrait être la condition de leur survie en tant qu'œuvres complexes :

> un moyen de conserver leur vitalité et leur pertinence est ainsi d'accepter l'enjeu que constituent les qualités historiques de certaines œuvres et d'étudier comment les formuler aujourd'hui. Ce qui diffère sensiblement du présupposé selon lequel il s'agirait de chefs-d'œuvre intemporels. Même des chefs-d'œuvre intemporels pourraient bien un jour apparaître comme historiques. L'enjeu est de les rendre *nouvellement* historiques, d'injecter dans le présent la pertinence qu'a l'histoire pour le présent[88].

Pourtant, une telle historicisation des œuvres n'est que très rarement faite par les acteurs classiques. Réapparaît ici la tension entre essence et historicité dont nous avons déjà pu constater combien elle est active au sein de la danse classique – ce que tendrait à confirmer l'acception transhistorique du terme « néo-classique » en danse, par contraste avec les autres arts.

Bilan

Au contraire de la notion commune de néo-classique, qui, tel qu'elle est employée aujourd'hui, ne nous a pas paru être un outil de catégorisation pertinent, la « danse classique » n'est pas simplement une catégorie, mais un genre artistique à part entière, en perpétuelle mutation et traversé par des enjeux spécifiques. Néanmoins, cette catégorie fuyante qu'est le

87 Comme le relève Mark FRANKO dans son article « *Favorite Things : Robbins at 100* » (in *The Massassuschets Review,* https://www.massreview.org/node/6587, publié le 07 juin 2018, dernière consultation le 03 septembre 2021), il existe différents modes d'hybridation de la danse classique aux autres danses, et en particulier aux danses vernaculaires. C'est ainsi que, selon Mark Franko, le chorégraphe Jerome Robbins, réinscrirait le ballet dans ses origines vernaculaires avec son ballet *The Goldberg Variations* créé en 1971, mais ferait apparaître la danse classique comme une danse vernaculaire avec *Dances at a Gathering*, créé en 1969.

88 Mark FRANKO, « *Favorite Things : Whither Vibrancy ? How Long Relevance ?* », in *The Massaschussets Review*, https://www.massreview.org/node/7347, publié le 06 février 2019, dernière consultation le 03 septembre 2021 : « *one way to keep vitality and relevance, then, is to accept the challenge of the historical qualities of certain works and study how to articulate them today. This is somewhat different from assuming they are all timeless masterpieces. Even timeless masterpieces may one day come to look historical. The challenge is to make them* freshly *historical, to inject into the present the relevance of history to the present.* » Nous renvoyons également aux articles parus dans la même revue, « *What is a Classic ?* », https://www.massreview.org/node/7419, publié le 09 avril 2019, dernière consultation le 03 septembre 2021, et « *Favorite Things : Classicism and Romanticism* », https://www.massreview.org/node/7447, publié le 31 mai 2019, dernière consultation le 03 septembre 2021.

néo-classique nous semble posséder une valeur heuristique, dans la mesure où elle fait émerger tout un faisceau de problèmes concernant la création chorégraphique en danse classique. Alors même qu'elle est une réalité indéniable, celle-ci demeure largement impensée, à la fois dans ses dimensions historique, esthétique et philosophique. Et pourtant, la création chorégraphique ouvre une voie féconde pour penser la danse classique, ne serait-ce que parce qu'en continuant à créer en danse classique, les chorégraphes et les interprètes donnent encore et toujours sens à cet art. De la « danse néo-classique », nous revenons donc à la « danse classique », mais enrichis.

S'agit-il pour autant d'écarter définitivement la notion de danse néo-classique ? Si nous pouvons y faire retour, en lui donnant une consistance conceptuelle, c'est à la condition d'abandonner son acception transhistorique et d'en restreindre considérablement l'extension, pour interroger l'existence de courants ou d'œuvres à proprement parler néo-classiques dans l'histoire de la danse classique, ce que nous chercherons à faire dans notre chapitre 4.

Chapitre 4 – Le « ballet moderne » en France (1945-1965) : un moment néo-classique ?

Le néo-classique demande donc à être réhistoricisé : si l'on ne se défait pas si facilement de cette catégorie, c'est qu'elle est constitutive des discours historiographiques et esthétiques sur le ballet du XXe siècle à nos jours. Y eut-il ainsi au sein de cette période des moments à proprement parler néo-classiques, c'est-à-dire au sein desquels cette catégorie s'est articulée de manière opérante aux pratiques et à la création chorégraphique ?

Pour répondre à cette nécessité d'historicisation, nous nous sommes penchée sur le moment de l'après-deuxième guerre mondiale à Paris. En effet, dans l'historiographie de la danse au XXe siècle, deux moments sont en général identifiés comme proprement néo-classiques : d'une part, l'époque des Ballets Russes, qui a été largement étudiée[1] ; d'autre part, l'après-deuxième guerre mondiale, sur laquelle très peu d'études ont encore été réalisées. Or, c'est à cette période qu'apparaît le terme « danse néo-classique », pour désigner une création chorégraphique prolifique témoignant d'un désir de modernité, mais demeurant ancrée dans la technique classique. De ce moment fécond, très peu de ballets demeurent inscrits au répertoire des compagnies actuelles. Néanmoins, il nous reste beaucoup d'archives de cette période, que ce soit en termes d'ouvrages, de programmes, de photographies ou de vidéos : explorer ces archives de spectacles perdus fut l'une des motivations de notre choix d'étude de cas.

Deux aspects attirèrent par ailleurs notre attention sur ce moment. D'une part, le fait qu'il ait été tissé de rencontres entre milieu chorégraphique et milieu philosophique : c'est ainsi par exemple qu'Étienne Souriau, alors titulaire de la chaire d'esthétique à l'Université Paris-Sorbonne, dirige dans les années 1960 plusieurs thèses sur la danse, ou que de nombreux critiques de l'après-guerre en appellent à l' « existentialisme[2] » du ballet moderne[3]. Nous nous sommes dès lors demandée quelle fut la fécondité de ces échanges entre ballet et philosophie, et dans quelle mesure ils participèrent à dessiner les contours d'une période « néo-classique » pour le ballet. D'autre part, dans l'historiographie du ballet au XXe siècle,

1 Nous renvoyons par exemple aux recherches de Roland Huesca (Roland HUESCA, *Triomphes et scandales : la belle époque des Ballets Russes*, Paris, Hermann, 2001) ou de Lynn Garafola (Lynn GARAFOLA, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, *op. cit.*).

2 Ces critiques font alors référence au courant existentialiste de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, dont ils retiennent cependant davantage la thèse d'une solitude métaphysique de l'homme sur terre que la philosophie de la liberté.

3 Notons également, point que nous n'avons pas approfondi dans la mesure où les rapports de Maurice Béjart à la philosophie constitueraient un sujet à part entière et où ils se déploient surtout après notre période, que Béjart est le fils du philosophe Gaston Berger et entretient un rapport important à la philosophie de Nietzsche.

les années de l'après-deuxième guerre mondiale sont présentées de manière très polarisée : le terme « néo-classique » est ainsi tantôt entendu comme synonyme d'une modernité ancrée dans le classique, tantôt comme un classicisme réactionnaire allant à rebours d'une réelle modernité, cette dernière étant portée de manière encore minoritaire par les danseurs modernes. C'est toute l'articulation de la danse classique à la modernité que vient donc interroger ici la notion problématique de néo-classique.

Ayant choisi ce moment pour objet d'étude, il nous restait à en déterminer plus précisément les contours spatio-temporels. Dans notre consultation d'archives, nous nous sommes concentrée sur la période 1945-1965 et sur Paris. La fin de la deuxième guerre mondiale marque en effet l'émergence d'une génération de jeunes chorégraphes, tels que Roland Petit et Janine Charrat, dont l'activité chorégraphique se déploie dans les décennies suivantes. Nous sommes allée jusqu'en 1965, année qui correspond au moment où Roland Petit et Maurice Béjart entrent au répertoire de l'Opéra national de Paris, avec respectivement leurs pièces *Notre-Dame de Paris*[4] et *Le Sacre du printemps*[5], et où paraît la thèse d'esthétique de Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*[6]. Si nous nous sommes arrêtée en 1965 c'est que, comme nous chercherons à le montrer, de nouvelles dynamiques commencent à se dessiner dans la deuxième moitié des années 1960. Nous avons choisi de concentrer notre recherche sur Paris, pour une raison d'accessibilité des sources (la plupart des fonds consultés rendant compte de l'activité chorégraphique parisienne), mais aussi parce que c'est à Paris qu'eurent principalement lieu les rencontres entre le milieu intellectuel, en particulier philosophique, et le milieu chorégraphique. Néanmoins, le choix de ce cadre géographique ne doit pas conduire à minorer ce qui se produit ailleurs en France, par exemple dans les Opéras de Bordeaux et Toulouse, ou encore au sein des nombreux festivals organisés dans les villes d'eau[7], ni les circulations internationales dont témoigne l'importance des tournées[8].

Notre recherche s'est principalement appuyée sur la consultation d'archives. Nous nous sommes ainsi penchée sur plusieurs fonds du Centre national de la danse (CND) de Pantin[9], sur les fonds privés de Janine Charrat déposés aux Archives communales de Rueil-

4 Roland PETIT, *Notre-Dame de Paris*, créé en 1965 à l'Opéra de Paris.
5 Maurice BÉJART, *Le Sacre du printemps*, créé en 1959 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.
6 Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, Paris, La Haye, Mouton, 1965.
7 Sur lesquelles portent les recherches en cours de Florence Poudru.
8 Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Stéphanie GONÇALVES, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968*, Rennes, PUR, 2018.
9 Pour un détail des archives consultées, voir la bibliographie.

Malmaison, et sur les archives privées des danseurs et danseuses avec lesquels nous nous sommes entretenue. Nous avons consulté des sources de deux natures :

- textuelles : livres d'histoire de la danse, (auto)biographies de danseurs, revues spécialisées sur la danse (nous permettant de resituer le ballet dans le paysage chorégraphique de l'époque), programmes de spectacles, essais sur la danse…

- iconographiques et audiovisuelles, consultées au CND et à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) : photographies, émissions de télévision, captations, films de danse…

Enfin, nous avons mené plusieurs entretiens, dont la plupart sont retranscrits en annexe, avec des danseurs, acteurs institutionnels et critiques. Ces discours nous ont semblé d'autant plus précieux à recueillir que les témoins directs de cette période sont désormais âgés. Ils nous renseignent tant sur ce que signifie être un danseur classique (interprète, chorégraphe ou pédagogue) dans l'après-deuxième guerre mondiale à Paris que sur les éléments discursifs mobilisés par les danseurs pour penser ce moment de l'histoire du ballet (en particulier la notion de néo-classique), et le rapport qu'ils y entretiennent aujourd'hui.

Nous n'adopterons cependant pas un regard historien sur cette période, qui en tracerait précisément les délimitations temporelles, dynamiques et tensions – travail qui demeurerait à faire –, mais nous l'interrogerons plutôt à l'aune de la question suivante, portée par nos interrogations philosophiques et esthétiques : dans quelle mesure peut-on la qualifier de néo-classique ? Nous nous situerons ainsi à la croisée des discours, des pratiques et des œuvres, afin de penser quel sensible cette notion cherche à dire, mais aussi ce qu'elle norme, ou ce qui la met en crise. Pour tâcher de répondre à cette question, nous articulerons notre chapitre autour d'études de cas sur des textes, des pièces ou des figures qui ont attiré notre attention au sein des archives consultées, et qui nous semblent permettre de problématiser la notion de danse néo-classique et le sens spécifique qu'elle prend pour cette période.

I. Historiographie d'un moment « néo-classique » : ballet « néo-classique » et modernité.

1. Un paysage dominé par le ballet (néo-)classique.

Si les années d'après-guerre se caractérisent en France par un foisonnement chorégraphique et un fort engouement du public (notamment d'un public jeune) pour la danse, dont témoigne la parution de nombreuses revues spécialisées – telles que la *Revue de la danse*, publiée en 1947-1948, *Art et danse* qui paraît à partir de 1951, ou encore *Toute la*

danse qui paraît de 1952 à 1962 –, c'est le ballet de filiation classique qui domine alors très largement le paysage chorégraphique.

À l'Opéra de Paris, George Balanchine prend brièvement la succession de Serge Lifar, condamné pour collaboration en 1944 et suspendu des scènes françaises pour un an, et y monte plusieurs œuvres importantes, notamment *Palais de cristal* en 1947. Durant deux ans, Lifar part au Nouveau Ballet de Monte-Carlo, où le suivent de nombreux danseurs, tels qu'Yvette Chauviré, Renée Jeanmaire, Janine Charrat ou Wladimir Skouratoff. Dès 1947, malgré de vifs débats dans la presse et des tensions à l'Opéra, il revient cependant diriger la troupe de l'Opéra de Paris, où il demeure maître de ballet jusqu'à son départ forcé en 1958. Durant cette décennie, il programme essentiellement ses propres créations, comme *Les Mirages* en 1947 (qu'il avait chorégraphié dès 1944), ou *Les Noces fantastiques* en 1955. C'est à l'Opéra-Comique, réuni avec l'Opéra de Paris au sein de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN), que peuvent davantage s'exprimer de jeunes chorégraphes tels que Peter van Dyk, qui y crée la *Symphonie inachevée* en 1957. Au départ de Lifar, lui succèdent George Skibine de 1958 à 1961, puis Michel Descombey de 1962 à 1969, qui ouvrent le répertoire de l'Opéra de Paris aux chorégraphes américains d'une part, avec George Balanchine et Jerome Robbins, aux chorégraphes français ayant émergé dans l'après-guerre d'autre part, avec Roland Petit et Maurice Béjart. En 1960, Skibine invite également Wladimir Bourmeister à monter la première version complète du *Lac des cygnes*. Jusqu'en 1958 donc, et même au-delà, Lifar continue à exercer une emprise réelle non seulement sur l'Opéra de Paris, mais plus généralement sur le milieu chorégraphique français, dont nous étudierons plus tard les modalités et l'influence décisive qu'elle a eue sur la pensée du néo-classique en France.

L'engouement pour le ballet de tradition classique se porte également sur les créations du Grand Ballet de Monte Carlo, acquis par le Marquis de Cuevas en 1947, devenu en 1951 le Grand Ballet du Marquis de Cuevas, et dissout peu après la mort de son mécène en 1962. La compagnie, employant une cinquantaine de danseurs et invitant régulièrement des solistes, organise de grandes tournées dans les villes d'eaux et à Paris, où elle présente le répertoire des Ballets Russes, les nouvelles créations de Léonide Massine, des ballets de George Balanchine et des pièces créées par John Taras, David Lichine, Anna Ricarda et George Skibine. Parmi les chorégraphies, les pas de deux occupent une place centrale : ils mettent en valeur celles et ceux qu'on appelle alors les « étoiles de la danse[10] », c'est-à-dire des danseuses et danseurs

10 Les années d'après-guerre constituent en effet un moment de vedettariat important pour les danseurs du ballet classique. Dans sa thèse *Les deux corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin,

solistes, particulièrement appréciés du public – tels que Serge Golovine, Olga Adabache ou encore Rosella Hightower. L'engouement pour le ballet classique trouve également une figure majeure en Rudolf Noureev, qui demande l'asile en France en 1961, danse entre autres dans la compagnie du Marquis de Cuevas, et remonte des extraits de ballets de Petipa à partir de 1963.

Si le ballet du Marquis de Cuevas présente au public un répertoire distinct de celui de l'Opéra de Paris, où les pièces des Ballets Russes et la création états-unienne sont plus présents, c'est également hors de l'Opéra que s'exprime la jeune génération de chorégraphes français émergeant au sortir de la guerre. La Libération voit en effet fleurir de nombreuses petites compagnies de ballet, souvent précaires, qui se produisent lors de soirées et galas dans les théâtres parisiens. Comme en témoigne la chorégraphe Françoise Adret, qui voit dans cette époque l'éclosion d'une « jeune danse française[11] » :

> Après avoir connu la guerre, nous n'avions plus peur de grand-chose. À la Libération, la jeune génération d'artistes ne rêvait que d'aventures nouvelles et insolites dans toutes les disciplines artistiques. Nous avons réalisé que le XXe siècle était là, enfin, devant nous. Si l'on avait une âme de créateur, d'artiste ou de chorégraphe, le moment était venu de franchir le pas. Les plus audacieux l'ont fait puisqu'il était inenvisageable qu'ils deviennent chorégraphes à l'Opéra[12].

C'est ainsi qu'en 1945, les Ballets des Champs-Élysées, fondés dans l'esprit des Ballets Russes, réunissent les écrivains Boris Kochno et Jean Cocteau, le peintre, scénographe et costumier Christian Bérard, le compositeur Henri Sauguet, le tout jeune chorégraphe Roland Petit, et de jeunes danseurs tels que Jean Babilée, Nathalie Philippart, Nina Vyroubova, Ludmilla Tchérina, Youri Algaroff ou Éthéry Pagava. Au Théâtre des Champs-Élysées et au Théâtre Marigny, les premières pièces de Roland Petit rencontrent un grand succès et incarnent pour le public et la critique le renouveau du ballet français : parmi elles, *Les Forains* et *Le rendez-vous* en 1945, et surtout *Le Jeune homme et la mort* en 1946, emblématique du ballet de l'immédiat après-guerre. En 1948, Roland Petit part fonder sa propre compagnie, les Ballets de Paris, au sein desquels il crée notamment *Carmen* avec Zizi Jeanmaire en 1949 et *Le Loup* en 1953. La période est également marquée par les

Centre national de la danse, 2017, Bénédicte JARRASSE étudie la constitution du vedettariat des danseurs classiques à l'époque du ballet romantique.

11 Francis de CONINCK et Claire ROUSIER (dir.), *Françoise Adret, soixante années de danse*, Pantin, Centre national de la danse, 2006, p. 43. Cette expression sera reprise dans les années 1980 pour désigner l'émergence de chorégraphes contemporains en France.

12 *Ibid.*, p. 57.

chorégraphies de Janine Charrat, qui crée en 1945 *Jeu de cartes* pour les Ballets des Champs-Élysées puis *'Adame miroir* en 1948 pour les Ballets de Paris, avant de fonder sa propre compagnie en 1951 et d'y chorégraphier le *Massacre des amazones* et le *Concerto* de Grieg en 1952, *Les Algues* en 1953 et *Les Liens* en 1957. Ces jeunes compagnies se montrent plus ouvertes que Lifar aux hybridations avec d'autres genres, et aux influences états-uniennes, telles que la comédie musicale ou le jazz : en 1954, Pierre Lacotte, qui fonde en 1955 les Ballets de la Tour Eiffel, crée ainsi *La Nuit est une sorcière* sur une musique de Sidney Bechet. Un autre chorégraphe émerge enfin dans l'après-deuxième guerre mondiale, Maurice Béjart, qui tend progressivement à s'imposer comme figure de proue de ce qu'on appelle alors le « ballet moderne ». Au sein des Ballets Romantiques, fondés en 1953 et renommés en 1954 Ballets de l'Étoile, il crée notamment *Symphonie pour un homme seul* en 1955 et *Le Teck* en 1956. Mais c'est surtout depuis Bruxelles, où il est recruté par le Théâtre Royal de la Monnaie, qu'il crée les ballets grâce auxquels il incarnera la modernité chorégraphique, avec le *Sacre du printemps* en 1959 et le *Boléro* en 1961.

Or, tous ces chorégraphes conservent un ancrage fort dans la technique et la filiation classiques, recrutant uniquement des danseurs ayant comme eux une formation classique, créant à partir du vocabulaire classique, et chorégraphiant sur un modèle souvent inspiré des Ballets Russes : la plupart des ballets sont courts, en un acte, narratifs, et fondés sur une collaboration entre les arts. Cependant, tant les innovations musicales et scénographiques (comme l'usage de la musique concrète de Pierre Schaeffer et Pierre Henry par Béjart pour *Symphonie pour un homme seul*) que les thématiques traitées par les chorégraphes, exprimant les tourments et ambivalences de l'après-guerre, sont vues par la critique comme en prise avec la réalité sociale qui leur est contemporaine, et en cela véritablement modernes. C'est ainsi que l'on parle alors, pour désigner cette nouvelle génération de chorégraphes, de « ballet moderne » ou de « ballet contemporain », dans un contexte de refoulement de la danse moderne et d'identification presque totale de la danse au ballet de filiation classique, où il semble aller de soi que ces chorégraphes travaillant à partir de la danse classique incarnent la modernité en danse.

2. La danse moderne refoulée.

Une consultation des revues et programmes de la période donne à voir ce que la chercheuse Mélanie Papin nomme une réelle « hégémonie[13] » du ballet de filiation classique.

13 Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 16.

Outre les compagnies que nous avons citées, et un engouement notable pour des troupes dites « folkloriques » venues d'Europe du sud et de l'est, les programmations des théâtres parisiens accordent très peu de place à la danse moderne proprement dite, c'est-à-dire aux danseurs s'inscrivant dans la filiation des courants modernes du début du XXe siècle. Si quelques ballets de Martha Graham ou de José Limón sont programmés à Paris, le clivage entre danse classique et danse moderne est dans les pratiques bien réel. Que ce soit dans le domaine pédagogique ou chorégraphique, cette dernière s'exerce au sein de réseaux plus confidentiels, dans des salles, des studios et à travers des stages que ne fréquentent pas, ou très peu, les classiques. Elle ne recueille pas de subventions[14] et, à l'exception des Ballets Modernes de Françoise et Dominique Dupuy fondés en 1955, se voit peu programmée et considérée par la critique. Rares sont les journalistes qui, à l'instar de Dinah Maggie, portent intérêt à ce genre chorégraphique. Dans son ouvrage *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, la danseuse moderne Jacqueline Robinson parle ainsi de cette période comme d' « années de semailles » pour les danseurs modernes, ces derniers devant œuvrer en souterrain dans un contexte de domination de la danse classique :

> C'est le règne, la grande époque de Lifar à l'Opéra (suite du chapitre précédent, avec quelques spasmes), des Ballets des Champs-Élysées de Roland Petit ; du Ballet du Marquis de Cuevas, des Ballets de France de Janine Charrat, des Ballets de l'Étoile de Maurice Béjart. C'est encore le « chic parisien » qui donne le ton et le néo-classicisme constitue l'aune principale à laquelle est mesurée toute manifestation de danse[15].

C'est que la danse moderne, dont la filiation est en France principalement allemande, se voit entachée de la collaboration entre l'*Ausdruckstanz* et le régime nazi, phénomène que l'on retrouve également en Allemagne ou en Angleterre. Alors même que le milieu du ballet classique s'est également compromis avec le nazisme, c'est la danse moderne qui « dans l'imaginaire de l'immédiat après-guerre, reste associée avec la pathos nationaliste de l'ère nazie[16] », quand la technique classique, du fait de son formalisme, apparaît comme dotée d'une plus grande neutralité politique. À cela s'ajoute le rôle diplomatique qu'assume le ballet classique pendant la guerre froide, « les tournées de ballet constitu[a]nt l'arène la plus

14 Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, *op. cit.*, p. 7.

15 Jacqueline ROBINSON, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, Paris, 1990, p. 167.

16 Annie SUQUET, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 912.

évidente du bras de fer culturel que se livrent les États-Unis et l'Union soviétique[17] ». Chacun impose son style respectif, le réalisme socialiste et une nouvelle virtuosité à tendance acrobatique du côté de l'URSS, le formalisme du « néo-classique » balanchinien du côté des États-Unis. Si le contexte français présente des spécificités que nous chercherons à dessiner, la plupart des nations, que ce soit en Europe, en Amérique, en Asie ou en Australie, cherchent à réaffirmer leur grandeur culturelle *via* le ballet : être une grande nation dans le domaine chorégraphique, c'est durant cette période être une nation balletomane[18]. L'historienne de la danse Annie Suquet y voit un « tournant conservateur », prenant en France un sens d'autant plus particulier que le ballet y a longtemps été considéré comme un art d'origine nationale : dans l'après-guerre, « la tradition classique est brandie comme un emblème sans pareil du raffinement de la culture française[19]. » Mais, même ailleurs qu'en France, cette « tradition classique » est réaffirmée comme socle culturel majeur et emblème de prestige.

Plusieurs chercheuses ont montré que l'idée d'une tradition classique du ballet, c'est-à-dire d'un répertoire d'œuvres « classiques » ayant traversé le temps, était relativement récente et s'était constituée en plusieurs temps. Après avoir émergé à l'époque des Ballets Russes, lorsque Diaghilev distingue les créations « modernes » de Fokine, Nijinska, Balanchine ou Massine d'un canon d'œuvres « classiques », c'est-à-dire à la fois anciennes et atemporelles, constitué essentiellement de ballets de Marius Petipa et de quelques ballets romantiques (comme *Giselle*), c'est dans les années 1930-1940 qu'elle se consolide, notamment en Angleterre sous l'égide de Ninette de Valois[20]. Dans l'après-guerre, et bien que les ballets de ce répertoire « traditionnel » soient encore rarement donnés en entier, mais davantage sous la forme d'actes isolés ou de pas de deux, cette polarité entre ballets « classiques » et « modernes » demeure très prégnante. Là où le ballet « moderne » vient témoigner de la vitalité de la création chorégraphique, le répertoire « classique » démontre l'existence d'une tradition balletomane nationale et le niveau technique des compagnies de ballet. Une idée semble en effet acquise, au sein de la critique et des institutions, tout

17 *Ibid.*, p. 911.

18 Nous nous appuyons ici sur l'intervention de Giulia Taddeo au colloque « Les Images de la danse », organisé le 28 septembre 2018 par Paule Gioffredi et Claudia Palazzolo à l'Université Lumière Lyon 2, « Serge Lido au Festival International du Ballet de Nervi, entre promotion, diffusion et critique. » Elle y montre combien le Festival de Nervi, organisé par Mario Porcile dans les années 1950, vise à affirmer la suprématie de la technique classique de tradition italienne, rapportée à une figure historique comme la ballerine romantique Marie Taglioni, et à une étoile des années 1950 comme Carla Fracci.

19 Annie SUQUET, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op. cit.*, p. 916.

20 Nous renvoyons à Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 47-55, qui s'appuie sur l'article de Beth GENNE, « *Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet* », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 18, n°2, hiver 2000, p. 132-162.

particulièrement en France : être un danseur, c'est être formé à la technique classique, en tant que celle-ci possède des règles et forge le corps du danseur à devenir un bel instrument polyvalent pour le chorégraphe. Par contraste, les techniques modernes sont frappées d'un reproche d'amateurisme.

L'hégémonie du ballet de filiation classique, fondée sur une idéologie instrumentale de la technique classique et une valorisation culturelle du répertoire classique, va ainsi avec un certain brouillage des catégories de classique et de moderne, telles que cette dualité s'est constituée dans les premières décennies du XXe siècle pour désigner des genres chorégraphiques issus de filiations distinctes. C'est du côté de la création fondée sur la technique classique qu'est identifiée la modernité, tandis que les danseurs modernes, à l'instar des Dupuy, doivent nommer leurs compagnies « ballets », donc employer un terme issu de l'histoire de la danse classique, afin de pouvoir s'insérer dans les paysage chorégraphique français.

3. Des récits historiques divergents : le « néo-classique » en question.

Qu'en est-il dès lors de la notion de « néo-classique » par laquelle cette période est aujourd'hui caractérisée ? Nous l'avons vu, c'est à cette époque que le terme se répand pour la danse, dans le sillage des écrits de Serge Lifar qui se targue d'avoir rénové le ballet par son style « néo-classique ». Dans la France d'après-guerre, la notion de néo-classique ou de néo-classicisme est ainsi rattachée, pour les critiques comme pour les danseurs, au style de Lifar, et par extension aux chorégraphes en lesquels certains critiques voient ses émules. C'est rétrospectivement, dans la perspective d'écrire l'histoire de cette période, que la notion est employée de manière plus englobante pour désigner ce qui est à l'époque appelé « ballet moderne » ou « contemporain », c'est-à-dire l'ensemble des chorégraphes créant à partir de la danse classique. Or, le récit historique longtemps dominant en France, écrit par des historiens de la danse classique, voit dans cette période un « renouveau du ballet[21] » qu'aurait justement permis la modernité du style lifarien. Une historienne de la danse comme Marie-Françoise Christout, très proche de Serge Lifar, réinscrit ainsi la génération des Petit, Charrat et Béjart dans la mouvance lifarienne. Le terme « néo-classique », en ce qu'il affirme cette filiation, devient donc synonyme d'une modernité portée par un ballet nécessairement ancré dans la technique classique, mais infléchi par le style lifarien.

21 Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 137.

Une contre-histoire de cette période a cependant longtemps été revendiquée par des danseurs modernes comme les Dupuy ou Jacqueline Robinson, qui exhume de l'oubli les « forces discrètes[22] » des modernes à l'œuvre durant ces années d'hégémonie des classiques. Dès 1956, Françoise Dupuy refuse ainsi d'abandonner la notion de modernité aux classiques :

> Non, je me refuse à m'extasier devant ce qui faisait se pâmer mon arrière-grand-mère ! Et l'histoire tourne tout à fait au ridicule si, pour pallier cette carence et assouvir notre grande faim, un maître de ballet bien intentionné pense faire œuvre d'actualité en mettant en scène quelque argument nouveau, psychopathologique par exemple, mais en utilisant les mêmes moyens techniques, le même langage dont usaient ses confrères pour les grands divertissements du siècle dernier. Vous riez ? Il n'est pourtant pas rare, je vous l'assure, de voir des ballerines en costume baroque évoluer avec des pas et des arabesques de sylphides, sur une musique influencée par le jazz ! C'est ce certains appellent « faire moderne ». J'appelle cela de l'escroquerie. Non, ce n'est pas cela la danse moderne[23].

Les Dupuy ou Jacqueline Robinson cherchent à mettre en avant ce dont l'engouement pour le ballet moderne est à cette époque l'envers, soit le refoulement de la danse moderne. Au « ballet moderne », ils reprochent de faire œuvre d'un syncrétisme chorégraphique, musical et scénographique se donnant des allures de modernité, mais faisant fi des remises en cause impulsées par les courants de danse moderne du début du XXe siècle. Tout en perpétuant des valeurs de virtuosité et de discipline des corps *via* la technique classique et en s'adressant au goût du public bourgeois parisien pour la culture française et pour les collaborations artistiques prestigieuses (ce dont le travail de Roland Petit au Ballet des Champs-Élysées serait emblématique), le ballet moderne se serait en fait approprié la notion de modernité, en l'arrachant à son histoire. Alors que la modernité chorégraphique prise en son sens plein implique une rupture avec la tradition du ballet classique, elle serait ici vidée de sa substance philosophique, pour désigner le simple fait d'être « dans l'air du temps ».

Alors que le style chorégraphique de Maurice Béjart ou de Janine Charrat, dans ce qu'il comporte de syncrétisme avec le jazz, l'acrobatie ou la technique Martha Graham, mais aussi de cassures des articulations ou de déhanchements du bassin (soit d'infractions à la technique classique), est perçu par la plupart des critiques de l'époque comme moderne, ou d'avant-garde, la chercheuse Mélanie Papin, dans la lignée des Dupuy et de Jacqueline

22 Mélanie PAPIN, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 21 novembre 2017.

23 Françoise et Dominique DUPUY, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, p. 22.

Robinson, y voit ainsi un simple « agencement de signes du « moderne » sur une pensée du corps classique[24] ». Le ballet moderne effectuerait donc une double captation : des techniques modernes d'une part, ou plutôt de leur apparence extérieure, sans prendre en compte la pensée qui les sous-tend ; de la notion même de moderne d'autre part. Si l'invitation de Béjart par Jean Vilar à monter *Messe pour le temps présent* en 1967 dans la cour d'honneur du Palais des Papes pour le festival d'Avignon marque à l'époque sa consécration en temps que figure de proue de la modernité chorégraphique, Mélanie Papin y voit plutôt un contre-sens sur la notion de moderne :

> On peut s'interroger sur le sens de cette trajectoire. Est-ce la libération des « corps dociles » ou bien la capacité de la danse classique à s'emparer de toute forme de danse ? Les corps sculptés par les exercices sur pointes, les étirements et le travail de la frontalité ne laissent guère de doute.
> Dès lors, la lignée néoclassique renforce son image moderniste, laissant dans l'ombre tout un travail de pensée du corps en lien avec le vécu et l'expérience et rendant âpre la reconnaissance d'une danse contemporaine qui ne soit pas seulement une actualisation des codes classiques, occultant par ailleurs, les questions de fond sur ce que serait une avant-garde chorégraphique[25].

Au cœur du reproche adressé au ballet moderne par une histoire écrite du point de vue des modernes, se situe donc la question de la technique. Selon Françoise Dupuy, seules les techniques modernes sont à même d'être en prise avec leur époque, dans la mesure où elles permettent à la subjectivité de s'exprimer :

> le danseur moderne a appris à architecturer sa respiration en fonction du rythme de sa danse, lui-même étayé sur celui de la musique. Aussi le danseur moderne n'est-il plus une mécanique tout simplement bien remontée, mais un être humain capable d'exprimer, à travers son corps, les peines et les joies des hommes, capable de s'exprimer lui-même : capable d'être l'expression même de la vie moderne[26].

Si les Dupuy, Jacqueline Robinson ou Mélanie Papin emploient également la notion de « néo-classique » pour désigner le ballet moderne de cette période, c'est donc en un sens négatif, et afin de le reconduire à sa filiation classique. Là où ce ballet a prétendu être

24 Mélanie PAPIN, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, p. 44.
25 Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, *op. cit.*, p. 23-24.
26 Françoise et Dominique DUPUY, *Une danse à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 25.

moderne, il n'était en fait que « néo-classique », c'est-à-dire une nouvelle figure du ballet classique portant les oripeaux de la modernité.

C'est cette double histoire de la période et cette axiologie contradictoire de la notion de néo-classique qui a notamment attiré notre attention, suscitant plusieurs questions :

- si la notion de néo-classique a pu être employée rétrospectivement en un sens très englobant, quel sens prend-elle précisément sur la période, au moment où elle apparaît ? Est-il adéquat de voir en Maurice Béjart, Janine Charrat ou Roland Petit des chorégraphes « néo-classiques » ?

- est-on fondé à dénier au ballet « néo-classique » la capacité d'être moderne, en tant qu'il se fonde sur la technique classique ? Lui-même s'est-il approprié activement la notion de modernité, contre les modernes, ou bien l'a-t-il davantage incarnée ?

Pour répondre à ces questions, il nous faut dans un premier temps remonter aux années 1920-1930 pour comprendre ce qui se joue dans l'antagonisme des classiques aux modernes que vient réactiver la notion de néo-classique ; puis, dans un second temps, en passer par une étude plus approfondie du rôle joué par Serge Lifar dans l'après-guerre, et de ses relations aux chorégraphes qui lui sont contemporains, aussi bien en France qu'à l'étranger.

II. Une rémanence de l'antagonisme classique/moderne ?

Si nous nous trouverions aujourd'hui davantage dans une logique postmoderne, selon laquelle les différents genres ou styles de danse peuvent s'hybrider, la double histoire qui est faite du « néo-classique » des années d'après-guerre demeure tributaire de l'antagonisme entre danse classique et danse moderne tel qu'il se constitue dans les premières décennies du XXe siècle, alors qu'une autre danse que le ballet de tradition classique cherche à s'imposer sur le même espace scénique, en contestant les valeurs attachées à la danse classique. Cette opposition demeure aujourd'hui structurante de notre rapport à la danse classique, tant il semble parfois aller de soi qu'elle n'aurait pas franchi le cap de la modernité. Si cette dualité classique/moderne prend sens dans un rapport de forces bien particulier, propre aux premières décennies du XXe siècle et en particulier à l'entre-deux-guerres, elle comporte des enjeux esthétiques, politiques et philosophiques qui continuent à grever la notion de néo-classique dans l'après-guerre. Surtout, l'entre-deux-guerres constitue le moment d'émergence d'une

pensée proprement néo-classique du ballet, qui prend une figure bien particulière en France autour de la figure de Serge Lifar.

1. La constitution d'un antagonisme.

Nous ne reviendrons pas en détail sur les enjeux soulevés par l'émergence des courants chorégraphiques modernes à la fin du XIXe siècle et dans les premières décennies du XXe siècle, qui ont été étudiés à de multiples reprises[27]. Parmi les points philosophiques cruciaux qui opposent la danse moderne naissante au ballet classique, notons en particulier la place qu'accordent les danseurs modernes à l'expression de la subjectivité, qui justifie de s'affranchir de la codification du geste par la danse classique et de chercher à fonder de nouvelles techniques en faisant table rase de la tradition du ballet classique. C'est tout le rôle de la technique qui se trouve remis en cause, mais aussi les rapports entre nature et artifice, ou entre beauté et vérité. Les courants modernes, qu'ils viennent d'Allemagne ou des États-Unis, instaurent ainsi des ruptures majeures sur les plans chorégraphique, pédagogique et théorique.

Or, l'émergence de ces courants s'accompagne de la production de nombreux discours, émanant tant des danseurs que des critiques[28]. Dans les années 1920-1930 en particulier, les catégories stylistiques prolifèrent, s'articulant de manière axiologique autour de la dualité classique/moderne, et des éléments de discours doxiques se constituent, qui ne cesseront d'être réactivés jusqu'à aujourd'hui. Du côté des modernes, la mise en récit d'un mythe émancipateur relègue le ballet classique du côté d'un passé révolu ; chez les classiques et leurs défenseurs, le ballet est élevé au rang d'art classique, donc atemporel, et voué à durer, par-delà l'épiphénomène que serait la danse moderne.

Cependant, l'antagonisme qui se constitue alors demande à être nuancé. D'une part, les catégories génériques gardent jusqu'à la deuxième guerre mondiale un certain flou ; d'autre part, de nombreuses circulations[29] entre les courants classiques et modernes témoignent d'une plus grande fluidité des genres que ne le donnent à penser les discours les plus dogmatiques. Le ballet est aussi le lieu de nombreuses expérimentations, voire de

27 Par exemple dans Isabelle LAUNAY, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, *op. cit.*, Annie SUQUET, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, *op. cit.* ou Lynn GARAFOLA, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, *op. cit.*

28 Le critique John Martin joue un rôle particulièrement important dans l'histoire de la danse moderne, inventant la notion de *modern dance* (voir John MARTIN, *World Book of Modern Ballet*, Cleveland, New York, The World Publishing company, 1952.)

29 Nous renvoyons par exemple à l'article « *Gendered Discourses in American Ballet at Mid-Century : Ruth Page on the Periphery* », art. cit., où Andrea Harris démontre en quoi les discours essentialistes produits par des critiques de ballet dans la veine d'André Levinson tendent à exclure les chorégraphes cherchant à hybrider les genres, tels que Ruth Page, et en particulier les chorégraphes femmes.

transgressions chorégraphiques et pédagogiques, qui revendiquent leur propre modernité et dont certaines s'inspirent des ruptures introduites par les courants modernes[30]. C'est ainsi qu'une danseuse comme Anna Pavlova, vedette des Ballets Russes et érigée par le critique André Levinson en emblème du ballet classique, cherche à définir un nouveau modèle pédagogique pour le ballet en s'inspirant d'Isadora Duncan[31]. Or, de telles hybridations entre les catégories, les discours et les pratiques tendent à être gommées par les discours essentialistes qui, en particulier chez les critiques de danse, cherchent à tracer des frontières nettes entre les genres. Dans le domaine du ballet émerge en particulier toute une pensée néo-classique, qui assigne cette forme artistique à sa supposée essence classique.

2. L'émergence d'une pensée néo-classique du ballet.

Dans son ouvrage *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*[32], le chercheur états-unien Mark Franko constate lui aussi le flou entourant la notion de néo-classique en danse. Aux États-Unis, nous l'avons vu, c'est aux ballets « abstraits » de Balanchine que cette notion est principalement assignée depuis les années 1950, et par extension aux chorégraphes qui travailleraient aujourd'hui dans son sillage. Cependant, Franko souligne la nécessité de retracer la généalogie du « néo-classique », afin de mieux en cerner les contours théoriques et esthétiques. Comme il le démontre, si le terme se répand dans l'après-guerre, il semble que ce soit dans les années 1920-1930[33] que s'élabore une véritable pensée néo-classique du ballet classique, chez des critiques russes marqués par l'effervescence des débats artistiques en Russie au début du XXe siècle. Trouvant donc leur origine en Russie chez un penseur comme Akim Volynski, les théories néo-classiques du ballet se sont notamment développées en France, où émigrèrent André Levinson et Boris de Schlœzer.

30 Ces désirs de modernité au sein du ballet sont particulièrement forts en Russie au début du XXe siècle, suite à la longue hégémonie de Marius Petipa à la tête du Théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg. Sur les expérimentations au sein du ballet russe dans les premières décennies du XXe siècle, voir Elisabeth SOURITZ, *Soviet Choreographers in the 1920s,* trad. Sally Banes et Lynn Visson, Londres, Dance Books, 1990 et Annie SUQUET, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op. cit.*, p. 217-240. Nous renvoyons aussi à Michel FOKINE, *Letter to « The Times », July 6th, 1914*, *in* Roger COPELAND et Marshall COHEN (éd.), *What is Dance ?*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1983, p. 257-261, où le chorégraphe des Ballets Russes s'exprime pour un « nouveau ballet » qui abandonne les conventions du vieux ballet impérial et soit de part en part expressif.

31 Carrie GAISER CASEY, « *The Ballet Corporealities of Anna Pavlova and Albertina Rasch* », in *Dance Chronicle*, vol. 35/1, 2012, p. 8-29. À l'inverse, l'on trouverait chez Isadora Duncan de nombreuses traces de la technique classique.

32 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*

33 *Ibid.*, p. 20-53.

a. Chez Akim Volynski et André Levinson.

Les critiques Akim Volynski[34] et André Levinson[35] jouent ainsi un rôle crucial dans l'élaboration d'une pensée néo-classique du ballet dans les années 1920. Sans employer le terme de néo-classique, ils érigent le ballet au rang d'art « classique », dont la persistance serait liée au caractère atemporel de son essence – ce qui justifierait non seulement que le ballet survive aux remises en cause des modernes, mais aussi qu'il conserve une suprématie sur ces nouveaux courants. Or, pour atteindre cette essence classique du ballet, il faudrait extraire de la technique classique ses principes fondamentaux, que sont notamment l'en-dehors et l'élévation. À ceux-ci, Volynski et Levinson donnent une signification à la fois rationnelle et spirituelle, formaliste et symbolique : l'en-dehors par exemple serait le moyen le plus rationnel pour le danseur d'accroître son amplitude motrice, en lui permettant de se déplacer dans toutes les directions orthogonales et en assurant la lisibilité de son geste, tout en manifestant la quête intellectuelle et spirituelle de l'être humain, qui de l'intérieur se tourne vers le monde et cherche à s'élever. Un parallèle est ainsi établi par Levinson entre l'extériorisation du geste permise par l'en-dehors et le mouvement d'extériorisation de la pensée, ce qui ferait de la danse classique à la fois un art proprement européen et le genre chorégraphique le plus universel, selon une perspective historique universaliste et hégémonique qui fait de l'Europe le berceau d'une rationalité humaniste. Par ailleurs, la difficile maîtrise du principe de l'en-dehors élève pour Levinson la danse classique au rang d'un art où la maîtrise du corps est la condition d'une liberté non seulement motrice, mais aussi spirituelle.

Or, comme l'analyse Mark Franko, ces principes techniques de la danse classique, auxquels est donnée une portée indissociablement esthétique, éthique et métaphysique, sont à la fois arrachés au flux historique en étant assignés à une essence humaine, et ancrés dans leur origine historique supposée, qui correspondrait à l'académisation du ballet au XVIIe siècle en France[36] : c'est en quoi cette pensée du ballet est à proprement parler néo-classique, c'est-à-dire se réfère à une époque passée qu'il s'agirait de régénérer. Chez Levinson, l'essence du ballet classique se serait révélée en deux temps, d'abord au XVIIe siècle, puis par le

34 Voir par exemple Akim VOLYNSKI, *Ballet's Magic Kingdom, Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, trad. Stanley J. Rabinowitz, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008.
L'ouvrage d'Alexander MEINERTZ, *Vera Volkova. A Biography*, Alton, Dance Books, 2007, étudie l'influence de la philosophie d'Akim Volonski sur la pédagogie du ballet, en particulier en Russie.

35 André LEVINSON, « Le principe de la danse d'école », in André LEVINSON, *1929, danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 74-90.

36 En cela, la conception levinsonienne du classique diverge de celle d'une Isadora Duncan, dont l'on pourrait soutenir qu'elle déploie aussi une forme de néo-classicisme, mais référé à la Grèce antique (Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 40).

raffinement de la technique au sein du ballet romantique, avant que le ballet ne connaissance une période de décadence à la fin du XIXe siècle. Il assigne ainsi aux danseurs et chorégraphes du XXe siècle la tâche de moderniser le ballet en régénérant ces principes académiques. La pensée de Levinson, mêlant référence conservatrice à la tradition et modernisme, rationalisme et idéalisme, invente ainsi plusieurs des lieux communs qui irrigueront la critique de ballet au XXe siècle[37], mais qui infléchiront aussi la pensée de la technique classique : avec Levinson, celle-ci accède à un statut à la fois métaphysique et mythique, qui la renvoie à une origine certes historiquement et géographiquement située (qui pourra servir des enjeux nationalistes), mais aussi à un régime transcendant.

Cette construction d'une théorie néo-classique du ballet répond d'abord à la nécessité de défendre ce genre artistique face à sa remise en cause par les courants modernes naissants, tout en assurant son hégémonie et son hétérogénéité absolue à l'égard de la danse moderne ; mais elle vise aussi à promouvoir une certaine orientation esthétique pour l'avenir du ballet, d'orientation formaliste. Quand certains modernes relèguent la danse classique au passé, il s'agit en effet d'affirmer qu'elle continue à évoluer et peut elle aussi accéder à la modernité, à la condition de demeurer fidèle à ses principes formels. Or, comme le démontre Mark Franko[38], c'est précisément ce point théorique qui fait la singularité de la notion de néo-classique en danse dans l'entre-deux-guerres, par rapport au sens parfois réactionnaire qu'elle prend pour d'autres arts : elle accompagne les prétentions modernistes du ballet plutôt qu'elle ne s'y oppose[39]. C'est ainsi que chez Levinson, mais aussi au sein de l'avant-garde chorégraphique que constituent les Ballets Russes, la référence au caractère classique du ballet permet de rendre compte des libertés formelles prises par les chorégraphes à l'égard du code académique. Les innovations gestuelles que l'on nomme aujourd'hui néo-classiques (telles que les décalages d'axe ou les lignes brisées), et qui sont au cœur des recherches

37 En France, la pensée de Levinson se mêle à celle de Paul Valéry sur la danse. Voir par exemple Maurice BRILLANT, « Valéry, poète de la danse classique », in *La Muse française : revue du mouvement poétique*, Paris, 10 juillet 1930, p. 753-780, où Brillant voit dans « L'âme et la danse » de Paul Valéry une poursuite des thèses levinsoniennes.

38 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 4.

39 Mark Franko voit dans la catégorie du baroque un contrepoint critique à cette pensée néo-classique du ballet. Si le concept de danse baroque émerge en France dans les années 1950, c'est à partir des années 1980 que se développe une pensée du baroque, à la croisée de recherches historiques et chorégraphiques, qui défait selon Franko les prétentions idéalistes de la pensée néo-classique du ballet en historicisant et en rendant à leur contexte social des « principes » techniques comme l'en-dehors. (*Ibid.*, p. 245-263) : « le baroque a substitué à la conviction selon laquelle le néoclassicisme constituait la modernisation du ballet l'idée que le néoclassique n'était rien de plus que la classicisation du moderne. » (« *the baroque substituted the conviction that neoclassicism constituted the modernization of the classical with the idea that the neoclassical was nothing more than the classicizing of the modern.* », p. 263)

chorégraphiques menées au sein des Ballets Russes[40], sont référées aux principes atemporels de la technique classique, conçus comme une source d'invention perpétuelle. Serge de Diaghilev, impresario des Ballets Russes, distingue ainsi un classicisme conservateur du classique véritable, en lequel il voit une régénération continue des principes techniques du ballet :

> Alors que la peinture et la sculpture trouvent leur base classique dans l'expérience de plusieurs siècles, l'école classique du ballet, qui date du XVIIIe siècle, a pris son essor au cours du XIXe siècle. Le tutu de tarlatane était l'uniforme des danseuses du siècle dernier, et c'est l'école classique de la danse qui donne incontestablement ses règles à la chorégraphie de notre époque. Mais, pour qu'évolue la création théâtrale, il ne suffit pas de rester fidèle à son maître. […]
> Les gratte-ciel représentent notre art classique. Leurs lignes, leurs dimensions et leurs proportions sont l'expression de nos aboutissements classiques. Ce sont les vrais palais de notre époque. Le cas de la chorégraphie est du même ordre. Nos constructions plastiques et dynamiques doivent avoir la même base classique qui donne toutes les possibilités de recherches des formes nouvelles. Leurs réalisations doivent être cohérentes et harmonieuses, mais loin du prêche étroit et doctrinaire du classicisme. Dans l'œuvre du chorégraphe contemporain, le classicisme doit être le moyen, pas le but[41].

Si cette approche indissociablement néo-classique et moderniste du ballet fut essentiellement élaborée chez Levinson, elle se décline sous de multiples figures dans l'entre-deux-guerres, en particulier au sein d'un essai atypique et méconnu produit par Boris de Schlœzer, où s'affirme pleinement la dimension formaliste de cette pensée néo-classique. Cet essai témoigne de la densité philosophique, mais aussi de la diversité des visages que prend alors la pensée néo-classique du ballet en France.

---

40 Chez Levinson comme au sein des Ballets Russes, le rapport au classique est certes essentiellement assigné à la technique, mais se traduit aussi par une certaine attitude à l'égard du répertoire. C'est en effet avec les Ballets Russes qu'émerge l'idée d'un répertoire dit classique, essentiellement constitué par quelques ballets romantiques et par les ballets de Marius Petipa. Or, il est remarquable que dans les années 1920, les Ballets Russes remontent de plus en plus de pièces de ce « répertoire classique », ce qui a pu donner lieu à des interprétations diverses. Nous renvoyons par exemple sur ce point à Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 222-223, qui s'intéresse également (p. 224-228) à la complexité du rapport de Balanchine au répertoire de Petipa dans les années 1950-1960 : derrière la « vulgate humaniste sur les chefs-d'œuvre classiques atemporels, éternels et universels » (p. 225), les reprises de Petipa par Balanchine se feraient en fait « au nom d'une puissance de renouvellement » (p. 228) prenant sa source à la rupture de paradigme esthétique qu'aurait constituée Petipa – ce qui n'est pas sans rappeler la conception du classique développée par Nietzsche dans la *Seconde considération intempestive.*

41 Serge DIAGHILEV, « À propos du classique », in *L'art, la musique et la danse : lettres, écrits, entretiens*, éd. Jean-Michel Nectoux, Pantin, Paris, Centre national de la danse, INHA, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, p. 475-476.

b. « Psychologie et danse » de Boris de Schlœzer.

Dans une note du *Désœuvrement chorégraphique*, Frédéric Pouillaude attire l'attention sur un petit texte « très étonnant[42] » écrit par le musicologue, traducteur et critique Boris de Schlœzer en décembre 1921, pour le premier d'une série de numéros spéciaux que *La Revue musicale* consacre à la danse[43]. *Le Ballet au XIXe siècle*, dirigé par Henry Prunières, entend mesurer combien le XXe siècle a rompu avec le siècle précédent, alors que les Ballets Russes se produisent depuis déjà onze ans à Paris. Ce numéro, où s'expriment avec une grande liberté de ton les débats des années 1920, marque un moment théorique majeur : il comprend ainsi plusieurs articles d'importance, comme « L'âme et la danse (dialogue socratique) », premier des trois essais que Paul Valéry consacre à la danse, et « Psychologie et danse » de Boris de Schlœzer. Étonnant, ce texte l'est par sa conception du classique : toute l'originalité de l'article consiste en effet à relier la danse classique aux autres arts classiques *via* une esthétique proprement philosophique de la tendance classique de l'art. Schlœzer entend par là une danse qui cherche la « solution […] au problème de la danse fin en soi[44] », et trouve cette solution dans une exploration des lois proprement chorégraphiques, c'est-à-dire de la logique des corps en mouvement. De cette définition découle la prophétie que :

> l'avenir appartiendra à la conception classique ; non à telle ou telle des formules classiques que nous connaissons déjà, qui, fixées dans tous leurs détails, ne laissent place aujourd'hui à nul effort créateur et n'autorisent que d'ennuyeuses et plates répétitions, mais à un classicisme d'un type nouveau qu'il s'agit encore de dégager et de déterminer [45][…].

Cet essai témoigne de l'intérêt théorique accordé à la danse dans les années 1920, en la posant d'emblée comme l'égale des autres arts et de la philosophie du point de vue de la notion de classique. Réfutant (contrairement à Levinson) la définition historique et locale de la danse classique, qui l'assimile au « ballet de la seconde moitié du XVIIIe siècle à la fin du

42 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.*, p. 170. Ce paragraphe est issu de notre article « Boris de Schloezer, penseur de la danse classique ? », Actes du colloque « Boris de Schloezer, un intellectuel européen. Le philosophe, le traducteur, le musicologue, le critique », organisé par Pierre-Henry Frangne et Bernard Sève, Presses Universitaires de Rennes (à paraître).

43 Pour une étude détaillée de ces numéros, voir Marie-Noëlle LAVOIE, « *Dance in Henry Prunières's* La Revue Musicale *(1920-1940) : Between the Early and the Modern* », *in* Zdravko BLAZEKOVIC et Barbara DOBBS MACKENZIE (dir.), *Music's Intellectual History : Founders, Followers & Fads*, New York, RILM, 2009, p. 761-772 et Marie-Noëlle LAVOIE, « Discours sur la danse dans *La Revue musicale* : autour de Serge Lifar », in *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 13, n° 1-2, 2012, p. 69-75.

44 Boris de SCHLŒZER, « Psychologie et Danse (*Considérations sur la danse classique).* », *in* Henry Prunières (dir.), *Le Ballet au XIXe siècle*, numéro spécial de *La Revue Musicale*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, p. 118-125, p. 119.

45 *Ibid.*, p. 124.

XIXe siècle, en France, en Italie, puis en Russie[46] », Schlœzer en donne une définition proprement esthétique, qui s'appuie sur une théorie philosophique générale du classique. D'un point de vue esthétique, le classique est selon Boris de Schlœzer un idéal, c'est-à-dire une postulation présente à l'esprit des créateurs, qui les pousse à chercher l'essence de chaque art pour en faire l'objet de leurs œuvres – théorie que l'on retrouvera presque inchangée dans le chapitre « Un art classique » de l'essai de 1929 sur Igor Stravinsky[47], et qui semble annoncer le modernisme de Clement Greenberg. De cette conception autotélique de l'art découle sa nécessaire autonomie : en l'occurrence, la danse classique doit viser à s'affranchir des autres arts, notamment de la musique, et de toutes les fins autres que de chercher une « solution au problème de la danse fin en soi ». Or cette logique se déploie à partir de la matière (ou du medium) propre à la danse, le mouvement, de telle sorte que dans la danse dite classique « un geste suit un autre geste, une attitude engendre une attitude, une pirouette sert de conclusion à une série de bonds non pour des motifs psychologiques, utilitaires ou non, mais pour ce qu'on pourrait appeler des raisons purement plastiques et dynamiques[48]. »

Cette théorie esthétique permet à Schlœzer de justifier *philosophiquement* l'histoire du ballet classique. Le fait que la danse classique ait pu tendre à valoriser les jambes sur les bras est par exemple renvoyé à l'idée selon laquelle les bras seraient porteurs d'une expressivité éloignant cet art de la recherche purement formelle qui doit selon lui le mouvoir. En outre, si l'on a pu reprocher au ballet classique, à plusieurs moments de son histoire, de sombrer dans un formalisme vide de sens, ces dérives seraient justifiées par « l'orientation générale du ballet vers le beau dynamique et plastique en soi[49]. » Récusant cependant d'avance que l'on puisse interpréter sa théorie comme un formalisme abstrait et purement intellectuel, Schlœzer conclut son article en affirmant que la danse ne s'adresse ni seulement à l'esprit, ni seulement à la vue, mais aussi aux « sensations motrices[50] », celles-ci ouvrant tout un pan d'exploration du sensible :

> Si la danse du corps vivant ne veut être ni symbole, ni description, ni expression, elle possède néanmoins sa propre signification, elle manifeste sa

46 *Ibid.*, p. 119.
47 Boris de SCHLŒZER, *Igor Stravinsky*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
48 Boris de SCHLŒZER, « Psychologie et danse *(Considérations sur la danse classique)* », art. cit., p. 121.
49 *Ibid.*, p. 123.
50 *Ibid.*, p. 121. Dans les années 1930, le critique John Martin développera le concept de *métakinêsis* pour désigner l'empathie kinesthésique entre le danseur et le spectateur. Schlœzer quant à lui parle de sympathie : cette circulation des concepts montre que la distinction classique/moderne est beaucoup moins rigide qu'on ne pourrait le penser ; elle dissimule tant des circulations de concepts que de gestes, de désirs esthétiques et de pratiques.

> propre réalité qui est du même ordre que celles que nous découvrent un traité de logique, un temple dorique, une fugue de Bach : le corps dansant ne nous livre que soi-même, mais cela suffit, et c'est tout un monde, infiniment vaste, riche et complexe[51].

Son formalisme prend ainsi ses distances avec celui d'André Levinson, qui revendique lui aussi en 1929[52] la nécessité de construire une esthétique philosophique de la danse classique, mais en accordant une dimension symbolique au vocabulaire classique. Certes, Schlœzer se rapproche de Levinson en affirmant sa foi dans une danse de l'avenir qui sera classique et non moderne, mais les deux critiques russes n'entendent pas la même chose par « danse classique » ; et s'ils donnent tous deux une dimension polémique à la notion de classique, ce n'est pas dans le même but. Alors que Levinson adosse sa conception de la danse classique à une connaissance fine de la technique, du vocabulaire et des principes esthétiques classiques, mais aussi de l'histoire du ballet et du métier de danseur longuement observé en studio[53], Schlœzer est beaucoup plus vague dans les termes qu'il emploie, et ne cite aucun ballet. Il dépouille même partiellement la danse classique de son contenu historique, technique et esthétique : le tutu ou les pas du vocabulaire classique sont ainsi renvoyés à des éléments historiquement contingents, voués à disparaître ou à se transformer radicalement. L'article reste également flou sur le contenu du « classicisme nouveau » qu'il appelle de ses vœux, si bien que Pouillaude peut écrire que « très étrangement, dans l'argumentaire déployé par Schlœzer pour la défense de la danse classique, c'est en définitive Cunningham qui s'annonce[54]. »

D'autre part, quand Levinson s'oppose surtout à l'expressionnisme allemand, c'est en Michel Fokine et Émile Jaques-Dalcroze, « réformateurs et […] rénovateurs du ballet moderne[55] », que Schlœzer voit les ennemis de la « danse classique ». Ces derniers sacrifieraient en effet la tendance classique de l'art au profit de ce qu'il englobe sous le terme de psychologie, c'est-à-dire de principes d'engendrement du mouvement extra-chorégraphiques (mais de l'ordre du sentiment, de la narration, de la musique…). Tout autant qu'un idéal asymptotique, la tendance classique de la danse devient ainsi un principe de lutte active contre la psychologisation de la danse sous toutes ses formes.

---

51 *Ibid.*, p. 124-125.

52 André LEVINSON, *1929, danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990.

53 Pour une étude des écrits critiques d'André Levinson, voir Ninon PROUTEAU, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique, une production critique inédite dans le contexte journalistique parisien des années 1920-1930*, Mémoire de M2 sous la direction d'Isabelle Launay, 2010.

54 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 170.

55 Boris de SCHLŒZER, « Psychologie et danse *(Considérations sur la danse classique)* », art. cit., p. 124.

« Psychologie et danse » déplace donc l'objet du débat entre défenseurs et contempteurs du ballet classique. Contre les thèses décadentistes courantes à l'époque, Boris de Schlœzer affirme que l'apogée de la danse classique n'a pas encore été atteinte ; il désamorce aussi les reproches faits à la danse classique d'être en décalage avec son temps, voire inapte à traduire les préoccupations des contemporains ou l'intériorité de l'individu, puisque tel n'est pas le rôle de l'art : ce dernier ne vise pas à dire quelque chose du réel psychologique, social ou politique, mais plutôt à créer ses lois propres. Sa notion de « danse classique » est ainsi profondément originale, même si son articulation à la forme artistique concrète du ballet est ambivalente. D'un côté, la danse classique reste encore à inventer ; elle réduira le plus possible le facteur psychologique dans la détermination du mouvement dansé, tout en défaisant le ballet classique de ses attributs historiques. Il appartient donc aux créateurs de rechercher, par-delà la formule du ballet classique historiquement constituée, la tendance classique de cet art, véritable puissance de création et d'engendrement de formes nouvelles. Schlœzer se montre ainsi critique à l'égard d'un genre artistique qui se trouve selon lui pris entre risque de sclérose et volontés de réforme psychologisantes. On peut donc douter que le « classicisme nouveau » évoqué à la fin de l'article soit réellement fondé sur le ballet, en tant qu'art doté de toute une histoire technique et esthétique.

D'un autre côté cependant, il n'est pas neutre que Schlœzer en appelle à un avenir chorégraphique classique et non moderne. Peut-être le ballet classique répond-il à des critères de beauté non explicités dans son essai, mais qui font implicitement partie de sa définition de l'art classique – comme la symétrie, l'harmonie des lignes, ou la quête formelle portée par le vocabulaire classique. Peut-être la thèse de Schlœzer se nourrit-elle aussi du discours téléologique répandu chez les danseurs, chorégraphes et pédagogues classiques eux-mêmes, selon lequel la tradition du ballet classique est mue par une recherche technique poursuivie inlassablement, et qui tend à rapprocher la danse classique de son idéal.

Bien qu'il y occupe une place singulière du fait de ses ambiguïtés, « Pychologie et danse » serait à resituer au sein de toute la constellation de pensées néo-classiques de la danse classique qui émerge dans les années 1920 et se consolide dans les années 1950, dont des historiens comme Tim Scholl[56] ou Andrea Harris[57] ont commencé à retracer les linéaments. Il est ainsi frappant que l'essai de Schlœzer résonne particulièrement avec certains ballets de

56 Dans *From Petipa to Balanchine, classical revival and the modernization of ballet*, Londres, New York, Routledge, 1994, Tim Scholl étudie le rapport de Balanchine à Petipa dans l'après-guerre, dans lequel il voit une attitude rétrospectiviste.

57 Andrea HARRIS, *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, *op. cit.*

George Balanchine, mais aussi avec ses écrits sur le ballet dans l'après-deuxième guerre mondiale, notamment avec sa méfiance extrême vis-à-vis de la psychologie. Or, Balanchine et Schlœzer sont porteurs d'une culture commune russe, à la fois artistique et théorique, comme le sont André Levinson, et Serge Lifar qui en 1935 revendique l'indépendance absolue de la danse à l'égard des autres arts, en particulier de la musique, dans son *Manifeste du chorégraphe*[58]. Ces filiations ou constellations néo-classiques, et la pensée russe dont elles héritent, mériteraient d'être étudiées plus en détail[59] ; elles ont pour points communs, dans le contexte de l'opposition du classique au moderne, d'ériger la danse classique en art chorégraphique supérieur, au nom du caractère classique que lui procurerait sa technique, et de s'entrelacer à une vision moderniste du ballet, qui promeut pour l'avenir de la création chorégraphique une esthétique formaliste. Chez Schlœzer ou Diaghilev en particulier, la pensée néo-classique du ballet se distingue d'un académisme en ce qu'elle ne vise pas une fidélité formelle aux principes de la technique classique, mais plutôt une régénération de leur essence passant par l'invention de formes nouvelles.

Or, comme le montre Mark Franko, ces théories néo-classiques du ballet prennent une inflexion singulière en France dans les années 1930, à mesure que s'impose la figure de Serge Lifar.

3. Le cas de la France.

C'est qu'en 1929, Serge Lifar, danseur des Ballets Russes, est engagé comme danseur à l'Opéra de Paris, où il devient maître de ballet de 1930 à 1944, puis de 1947 à 1958. Il y engage plusieurs réformes importantes visant à revaloriser le ballet par rapport à l'opéra et à élever la danse au rang d'art égal aux autres : il fait par exemple éteindre le lustre dans la salle pendant les représentations, interdit l'accès du foyer de répétition aux abonnés, et organise une soirée hebdomadaire consacrée au ballet. Sa technique et sa morphologie, perçues par les danseurs et le public de l'Opéra comme modernes, instaurent une fracture importante avec la technique franco-italienne alors enseignée à l'Opéra. Quant aux premiers ballets qu'il chorégraphie, nourris par les innovations gestuelles des Ballets Russes, ils choquent la frange conservatrice du public balletomane mais enthousiasment les danseurs. À partir de 1932, Lifar

58 Serge LIFAR, *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, Étoile.

59 À l'occasion du centenaire de la mort de Marius Petipa, le Centre National de la Danse de Pantin organisa ainsi en février 2018 une exposition qui mettait notamment en avant les transferts artistiques et théoriques entre France et Russie dans le champ de la danse.

donne ainsi un cours d'adage pour permettre aux solistes de s'habituer à son style, plus acrobatique que celui en vigueur au sein de l'Opéra.

Or, comme l'analyse Mark Franko[60], la figure de Lifar devient rapidement un lieu de cristallisation des nombreux discours critiques des années 1930, dans la mesure où il en vient à incarner certains enjeux esthético-politiques propres à une époque de montée des nationalismes. Selon Franko[61], Lifar pose, en tant que maître de ballet de l'Opéra de Paris, un défi aux critiques de danse, que ceux-ci résolvent en infléchissant la pensée néo-classique du ballet élaborée dans les années 1920. Il s'agit en effet d'assigner à Lifar la mission de moderniser le ballet français, en insufflant au répertoire de l'Opéra de Paris la modernité des Ballets Russes, tout en réaffirmant le lien de Lifar au classicisme français, dans une perspective nationaliste. Si André Levinson avait d'abord dénoncé la vulgarité des chorégraphies lifariennes, il en fait ainsi rapidement une figure de régénération du ballet classique. D'autres critiques, comme Maurice Brillant, Roger Lannes, Julie Sazonova ou André Schaïkevitch, prennent également le parti de Lifar.

Cependant, les théories néo-classiques élaborées dans les années 1920 s'appliquent mal au style lifarien, dans la mesure où ce dernier, dans sa danse comme dans ses chorégraphies, privilégie la dimension narrative du geste sur la formalisme du vocabulaire classique. C'est alors que, comme le démontre Franko[62], la pensée néo-classique du ballet prend une inflexion majeure, autour de la critique Julie Sazonova. Celle-ci est la première à employer le terme « néo-classique » en 1930, afin de décrire le style lifarien ; pour rendre compte des qualités narratives de ce style, elle déplace l'origine du classicisme français au XVIIIe siècle, et en particulier aux réformes noverriennes[63], qui prônent une gestuelle plus directement mimétique. Par ailleurs, Sazonova, suivie par de nombreux autres critiques, exalte la plastique du corps lifarien – l'un des *topoï* de la critique devenant alors de comparer sa perfection à celle d'une statue grecque, dans la lignée des textes de Winckelmann et Hegel sur la beauté classique des dieux grecs[64]. En cela, le discours néo-classique qui se développe dans les années 1930 autour de Lifar, tout en continuant à se référer aux principes académiques de la technique classique, fait place à d'autres sources classiques, qui entrelacent de manière complexe les discours esthétiques russe, française et allemande, et tendent à brouiller la

60 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 54-108.
61 *Ibid.*, p. 56.
62 *Ibid.*, p. 68.
63 Développées dans Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Paris, Éditions du Sandre, 2006.
64 Que nous étudierons dans notre chapitre 7.

pensée néo-classique du ballet. Selon Franko, la confusion qui s'instaure alors quant à la notion de néo-classique grève jusqu'à aujourd'hui nos emplois du terme :

> le ballet néoclassique contemporain incorpore des sources duelles et en conflit du classique : l'une étant française et du XVIIe siècle, et l'autre étant allemande et du XVIIIe siècle. C'est pourquoi le « classique » du ballet néoclassique est une catégorie divisée et/ou synthétique dont les lignes de faille courent jusqu'à aujourd'hui[65].

Surtout, Lifar lui-même se réapproprie ces discours pour exalter son style et sa personne. Il participe à la prolifération de textes historico-esthétiques qui caractérise l'entre-deux-guerres, en publiant dès les années 1930 plusieurs articles reprenant des éléments du récit historique russe des années 1920, selon lequel la tradition française du ballet aurait été conservée en Russie durant sa supposée période de déclin à la fin du XIXe siècle en France, pour y être rapportée par les Ballets Russes[66], mais il cherche aussi à décrire les singularités de son style, auquel il donne dans les années 1940, et surtout dans l'après-guerre, le nom forgé par Sazonova de « néo-classique ». La production discursive lifarienne va ainsi avec un infléchissement à son profit des discours critiques et par une pensée de plus en plus conservatrice de la danse classique. C'est ainsi qu'après s'être réclamé de l'influence des Ballets Russes, il renie cette dernière à partir de la fin des années 1930, afin de montrer en quoi son propre style est la seule voie d'avenir possible pour le ballet, par contraste avec celui d'autres héritiers des Ballets Russes que sont par exemple George Balanchine ou Léonide Massine. Alors que l'entre-deux-guerres en France se caractérise par une certaine pluralité des discours[67], certains critiques prenant encore le parti de la danse moderne, Lifar déploie progressivement une idéologie totalitaire qui fait de la danse classique le seul genre chorégraphique valable. Il prend ainsi le contre-pied d'une initiative comme celle des Archives Internationales de la Danse[68] qui, fondées en 1931 par Rolf de Maré, s'attachent à la

65 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 128 : « *contemporary neoclassical ballet incorporates dual and conflicted sources of the classical : one being French and 17th century, and the other being German and 18th century. The « classical », therefore, in neoclassical ballet is a splittered and/ or synthetic category with infra-cultural fault lines running through it to the present day.* »

66 Sur les enjeux de la réécriture de l'histoire de la danse par Lifar à son profit, entreprise pour laquelle il se fit aider par des plumes comme Michel et Rotislav Hoffmann, nous renvoyons à l'article de Patrizia VEROLI, « *Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in* Zarubezhnaia Rossiia *(Russia abroad) 1930-1940* », in *Dance Research*, vol. 32, n°2, 2014, p. 105-143.

67 Franz Anton CRAMER, *In aller Freiheit. Tanzkultur un Frankreich zwischen 1930 und 1950*, Berlin, PARODOS Verlag, 2008. Il y montre combien les débats critiques sur la danse en France dans l'entre-deux-guerres ont un sens philosophique, notamment quant à la notion de liberté.

68 Pour une étude des Archives Internationales de la danse, voir Sanja ANDUS L'HOTELLIER, *Les Archives internationales de la danse, un projet inachevé : 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012 et Inge BAXMANN, Claire ROUSIER et Patrizia VEROLI (dir.), *Les Archives Internationales de la Danse*,

diversité des danses et à leur historicité, par-delà l'antagonisme entre danse classique et danse moderne. La France n'ayant pas connu de courant moderne propre, la danse moderne y est alors incarnée principalement par Isadora Duncan : or, Lifar s'oppose frontalement à elle, jetant les fondements d'une idéologie hégémonique de la danse classique qu'il ne cessera de développer.

Alors que les années 1920 avaient déployé une pensée néo-classique construite du ballet, celle-ci tend ainsi à se brouiller, à mesure qu'elle devient un outil de promotion du style lifarien, dans les années 1930 puis pendant la deuxième guerre mondiale.

III. Lifar et le « néo-classique » : une stratégie discursive.

Si la notion de néo-classique apparaît donc dès 1930 pour qualifier le style de Lifar, c'est en réalité dans l'après-guerre qu'elle se répand en France, pour devenir omni-présente dans les discours des critiques et des danseurs. Lifar l'emploie en effet dans une stratégie de pouvoir qui vise à assurer son hégémonie, à un moment où celle-ci se trouve remise en cause. Le « néo-classique » en vient alors à prendre un sens spécifique en France, qui se détache partiellement de la pensée néo-classique élaborée dans l'entre-deux-guerres, pour s'appliquer presque exclusivement aux particularismes du style lifarien : cet emploi marquera durablement le sens du terme en France.

1. L'hégémonie lifarienne dans l'après-guerre.

Allant à l'encontre du *topos* répandu chez les danseurs classiques et encore au vigueur aujourd'hui au sein de l'Opéra de Paris, selon lequel Lifar se serait montré apolitique pendant la deuxième guerre mondiale[69], les recherches récentes de Mark Franko[70] ont bien mis en évidence que ce dernier fit non seulement preuve d'opportunisme sous l'Occupation allemande, mais aussi de collaboration active avec l'idéologie nazie, à la fois dans ses écrits et

Pantin, Centre National de la Danse, 2006. Les AID sont très actives dans l'entre-deux-guerres, au travers de nombreuses conférences-démonstrations, expositions et publications. Après guerre, elles conservent une activité intermittente jusqu'en 1952, sous la direction de Pierre Tugal, mais en se tournant davantage vers la danse classique.

69 Discours qui a été très bien étudié, notamment par Sanja ANDUS L'HOTELLIER dans son article « *Questioning the Lifar*-evidence *: Oral Histories of the* Archives Internationales de la Danse », in Lynn GARAFOLA (dir.), *Russian Movement Culture of the 1920s and 1930s, A Symposium Organized by Lynn Garafola and Catharine Theimer Nepomnyaschchy, February 12-14, 2015*, Columbia, Columbia University, p. 68-71.

70 Mark FRANKO, « *Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940-1949)* » in *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 179-239.

au sein de ses ballets[71]. La deuxième guerre mondiale est ainsi une période faste pour Lifar, qui crée de nombreux ballets, et exalte le prestige de l'Opéra de Paris en même temps que le sien.

Or, comme le note Franko[72], l'après-guerre marque à la fois une continuité et une rupture dans la carrière de Lifar. Certes, ce dernier revient à l'Opéra de Paris dès 1947, où il recommence à chorégraphier, puis à danser, jusqu'en 1958. D'un point de vue institutionnel, le champ chorégraphique français semble également rester sous l'obédience de Lifar, qui contrôle non seulement la programmation de l'Opéra de Paris, mais siège aussi à la quasi-totalité des jurys, festivals et congrès de l'après-guerre. S'il avait déjà publié de nombreux textes autobiographiques, historiques et esthétiques dans les années 1930 et pendant la guerre (par exemple *Du temps que j'avais faim* et *Le manifeste du chorégraphe* en 1935, *La danse, les grands courants de la danse académique* en 1938, ou en 1943 *Serge Lifar à l'Opéra, défini par Paul Valéry, parlé par Jean Cocteau, vécu par Serge Lifar*), les années 1950 marquent l'apogée de son activité éditoriale, et en particulier théorique, avec la publication du *Traité de danse académique* en 1949, suivi du *Traité de chorégraphie* en 1952, où la notion de néo-classique occupe une place centrale. En 1958, Lifar compile plusieurs de ses textes avec des lettres qu'il a reçues de la part d'intellectuels et de danseurs, au sein de l'ouvrage hagiographique *Au service de la danse : à la recherche d'une science, la choréologie*. Parmi les nombreuses publications qui accompagnent l'hégémonie du ballet dans l'après-guerre, l'Opéra de Paris et Lifar continuent à être surreprésentés, plusieurs ouvrages de critiques et d'intellectuels paraissant également à sa gloire : ainsi de *Serge Lifar et le ballet contemporain*, publié par André Schaïkevitch en 1950, qui se conclut par un chapitre sur le « néo-classicisme » ; ou de *Serge Lifar, rénovateur du ballet français*, écrit par Jean Laurent et Julie Sazonova en 1960, et de *Serge Lifar ou la gloire* par Jean Silvant en 1969. Quant aux danseurs, la plupart perpétuent le mythe lifarien forgé dans les années 1930, en revendiquant l'influence de Lifar sur leur carrière d'interprètes ou de chorégraphes, et en taisant ou justifiant son attitude pendant la guerre.

Or, la notion de néo-classique joue un rôle crucial dans les discours lifariens d'après-guerre. Si Lifar n'a pas forgé lui-même cette notion, il l'emploie constamment à partir de la

71 Mark Franko étudie notamment *Joan de Zarissa*, chorégraphié en 1942 sur une musique de Werner Egk, qui met en scène une hybridation entre cultures allemande et française, et *Suite en Blanc*, créé en 1943, qui marque l'apogée de la carrière lifarienne sous l'Occupation et correspond à un infléchissement de la doctrine culturelle nazie : alors que Goebbels prohibe toute expression d'un contenu narratif ou philosophique au sein du ballet, Lifar présente *Suite en Blanc* à la fois comme une synthèse du vocabulaire « néo-classique » et une pure suite de belles visions, s'alignant ainsi sur la doctrine esthétique nazie alors en vigueur.

72 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 240-244.

fin des années 1940 pour qualifier son style, dont il fait l'aboutissement esthétique de l'histoire du ballet, et pour tâcher de l'élaborer théoriquement. Le « néo-classique » devient chez lui synonyme d'un savant équilibre entre géométrie et émotion, que sédimenteraient des positions de son invention, comme la sixième, la septième, ou encore les arabesques néo-classiques. Le style néo-classique, synonyme de style lifarien, aboutirait ainsi à déployer le corps du danseur dans ses dimensions plastique et lyrique. Or, comme l'analyse Franko, cette définition appauvrit considérablement la pensée néo-classique élaborée dans l'entre-deux-guerres, jusqu'à vider la notion de sa substance :

> La crise du néoclassicisme, par quoi j'entends le fait qu'après l'effervescence discursive des années 1930, il s'abaissa au service d'une esthétique collaborationniste sous l'Occupation, fut aggravée dans l'après-guerre par l'insistance continue sur ce terme, alors même qu'il se muait en une série de clichés toujours plus stériles et de contradictions flagrantes. […] [L]e néoclassicisme ne devint rien de plus que la danse elle-même, définie dans les termes les plus généraux comme une combinaison de géométrie et d'émotion, et illustrée par les ballets de Lifar lui-même[73].

Telle qu'elle est employée dans l'après-guerre, la notion de néo-classique semble ainsi avoir une fonction purement stratégique, celle d'asseoir l'hégémonie de Lifar sur le paysage chorégraphique français, au moment où celle-ci doit faire face à de multiples remises en cause, tant politiques qu'artistiques. Sa condamnation à la Libération lui vaut en effet de nombreuses inimitiés politiques ; en outre, d'un point de vue artistique, ce n'est plus lui qui incarne la modernité chorégraphique dans l'après-guerre, mais de jeunes chorégraphes comme Roland Petit ou Janine Charrat.

S'il cherche à conserver l'attention journalistique à travers la création de nouveaux ballets, son omniprésence institutionnelle, mais aussi des événements médiatisés comme son duel avec le Marquis de Cuevas en 1958, Lifar semble donc trouver dans la notion de néo-classique l'une des voies les plus efficaces pour assurer son projet hégémonique. Celui-ci va de pair avec une emprise très concrète sur la création chorégraphique : il empêche plusieurs chorégraphes de venir créer à l'Opéra de Paris, et pratique une politique de la terre brûlée à l'égard de la danse moderne et de tous les autres types de danse, au nom d'une conception

73 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 243-244 : « *The crisis of neoclassicism, by which I mean the fact that after the discursive effervescence of the 1930s it descended into serving a collaborationist aesthetic during the Occupation, was compounded in the postwar era by the continuous insistence on this term even as it devolved into a series of increasingly sterile clichés and outright contradictions. […] neoclassicism became nothing more than dance itself defined in the most general terms as a combination of geometry and emotion and illustrated by Lifar's own ballets.* »

élitiste de l'art. Dans un documentaire de 1963, il manifeste ainsi son mépris à l'égard des danses sociales de l'après-guerre :

> Le corps du danseur, c'est un instrument des plus sensibles, qui obéit à certaines lois, n'est-ce pas, et à certaine discipline. Comment voulez-vous faire du corps une chose nonchalante, faire ces boogies boogies [*sic*], ces jambes qui tournent à droite et à gauche, n'est-ce pas, ces hanches qui roulent de tous les côtés ? Chez nous c'est le dehors, c'est l'équilibre, c'est l'extase, c'est l'élévation, vous comprenez, c'est la géométrie ordonnée, contrôlée et appliquée[74].

Aussi peu substantiel soit le discours lifarien de l'après-guerre, il exerce une réelle influence sur le milieu chorégraphique, critique, mais aussi intellectuel : c'est ainsi que la notion de néo-classique telle qu'il l'emploie se trouve abondamment relayée, y compris par des philosophes comme Étienne Souriau.

2. Les philosophes du « néo-classique ».

a. La philosophie comme entreprise de légitimation du « néo-classique » lifarien.

L'hégémonie lifarienne se déploie en effet également à travers les liens étroits qui se nouent dans l'après-guerre entre l'Opéra de Paris et la Sorbonne, cristallisés autour de la personne de Lifar. Si ce dernier revendique dès les années 1930 sa qualité d'intellectuel de la danse, son activité de publication et ses relations avec l'Université s'intensifient dans l'après-guerre, ce dont témoigne le danseur Gilbert Mayer en entretien :

> C'est lui qui, en créant l'Institut chorégraphique, l'Université de la danse, l'Académie des chorégraphes, etc., a drainé toute une mouvance intellectuelle autour de sa personne. Il était, par exemple, très proche de Paul Valéry. Une fois par mois, dans le cadre de l'Institut chorégraphique, il organisait des conférences ou entretiens à la Bibliothèque de l'Opéra, avec de très nombreuses personnalités des arts et des lettres : des historiens de la musique comme Roland-Manuel, des philosophes comme Étienne Souriau, des chorégraphes comme Léonide Massine, etc. Pendant des années, il a également donné de nombreuses conférences à la Sorbonne, dans les cours de civilisation française du professeur Georges Matoré […]. Lifar a toujours été animé par le désir d'une plus grande connaissance de son art. […] Il n'a cessé d'honorer les danseurs, par exemple en créant des prix : le prix Nijinski, le prix Pavlova, le prix Diaghilev, le prix Fokine, etc. C'est lui qui

74 « Serge Lifar ballet director (1963) » (répétition à l'Opéra de Paris avec les danseurs Claude Bessy et Attilio Labis), https://www.youtube.com/watch?v=GyrGubVbTAc, mis en ligne le 13 avril 2014, dernière consultation le 06 septembre 2021.

> a institué un cours d'histoire de la danse à l'École de danse, qu'il a confié à Madame Germaine Prudhommeau[75].

En 1947, Lifar crée ainsi l'Institut chorégraphique à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris[76], dans le cadre duquel il invite de nombreuses personnalités artistiques et intellectuelles et donne lui-même des conférences. À sa dissolution en 1958, l'Institut est remplacé par l'Université de la danse, qui jusqu'à la fin des années 1970 décerne de nombreux prix à des danseurs et chorégraphes, notamment au sein de concours présidés par Lifar. En particulier, celui-ci se lie avec plusieurs philosophes, participant dès 1937 au IIe Congrès international d'esthétique présidé par Henri Bergson[77], en 1956 au Congrès international d'esthétique de Venise, puis en 1964 au Congrès international d'esthétique d'Athènes[78]. C'est ainsi que, lorsqu'il publie en 1993 ses *Mémoires d'Icare*, Lifar peut écrire :

> Où êtes-vous donc chers disparus, les Victor Basch, Charles Lalo, les Raymond Bayer, Étienne Souriau, Paul Valéry, qui, les premiers au monde, avez su donner droit d'entrée, en votre si vivante Sorbonne, à celle qui a toujours conduit le cortège des Muses, notre Terpsichore[79] ?

Or, cet ouvrage se veut explicitement une entreprise de réhabilitation de son nom, en tant qu'il serait sali ou inconnu par la jeune génération. S'il a toujours cherché à asseoir sur une autorité académique sa théorie du néo-classique, l'on pourrait ainsi voir dans le resserrement des liens entre Lifar et le milieu intellectuel qui s'effectue dans l'après-guerre une manière pour le chorégraphe de déployer encore son réseau d'influence et de continuer à assurer son hégémonie, à une époque où d'autres chorégraphes paraissent incarner l'avant-garde et où lui-même a connu une mise en crise dans l'immédiat après-guerre, avant d'être

75 Entretien avec Gilbert Mayer, à son domicile les 21 février 2018 et 4 mai 2018, retranscrit en annexe. Au sein des archives privées de Gilbert Mayer, nous avons pu consulter plusieurs bulletins publiés par Lifar dans l'après-guerre, témoignant de conférences qu'il donna à l'Institut chorégraphique, à la Sorbonne, à la Cité Universitaire ou au Palais de la découverte, ainsi que de ses liens avec plusieurs cercles intellectuels et artistiques, par exemple dans le domaine musical. La plupart de ses conférences portent sur l'histoire de la danse, ou sur la création chorégraphique et le « néo-classique ». Citons par exemple « Évolution du ballet au XXe siècle. « Le néo-classique ». Sa naissance et son application dans le ballet contemporain », Bulletin n°2, Paris, Éditions de l'Institut chorégraphique, 1957.

76 Qui prend la succession de l'Académie des chorégraphes (1935-1947).

77 Dans *Au service de la danse. À la recherche d'une science : La choréologie*, Paris, Université de la danse, Centre Culturel Chorégraphique International, 1958, p. 51-52, Lifar publie ainsi une lettre de Raymond Bayer du 11 août 1943, au sujet d'une conférence donnée par Lifar à la Sorbonne, dans le cadre du IIe Congrès international d'esthétique. Une deuxième lettre de Raymond Bayer, datant du 30 janvier 1950, est reproduite p. 190 : « Votre ballet est magnifique. Il est dans le goût du temps et de sa philosophie. Il vaut chorégraphiquement les meilleures pièces de Sartre. »

78 Florence POUDRU, *Serge Lifar : la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007, p. 179.

79 Serge LIFAR, *Les mémoires d'Icare*, Paris, Filippachi, 1989, p. 13-14.

poussé à partir de l'Opéra en 1958[80]. Dans les nombreux courriers qu'il écrit, rassemblés en grande partie dans *Au service de la danse*, il se présente ainsi souvent dans l'après-guerre comme « Directeur de l'Institut Chorégraphique » de l'Opéra, et non seulement comme maître de ballet ou chorégraphe.

Surtout, en donnant à son discours esthétique une couleur philosophique, et en le faisant relayer par des philosophes reconnus comme Étienne Souriau ou Raymond Bayer, Lifar semble chercher à assurer son hégémonie artistique en la fondant théoriquement. Non seulement continue-t-il à instaurer son style « néo-classique » en voie unique d'avenir pour le ballet, mais il le fait en rejetant les autres entreprises théoriques qui se créent dans l'après-guerre – que l'on pense à Danse et Culture, fondé par Jean Dorcy en 1947, ou à l'Association Française de Recherches et Études Chorégraphiques, fondée par Dinah Maggie en 1954, qui organisent également conférences et spectacles, mais en se montrant plus ouvertes (comme l'étaient les Archives Internationales de la Danse) aux différents courants chorégraphiques, et notamment à la danse moderne et aux danses populaires. En 1955 ouvre également l'École Supérieure d'Études Chorégraphiques, financée par le mécène Théodore d'Erlanger. Cette École est tout à fait novatrice, visant à assurer à tous les danseurs non seulement une formation technique diversifiée, mais aussi une large culture intellectuelle et artistique. Des professeurs français et venus de l'étranger dispensent ainsi, en plus des cours techniques (classiques et modernes), des cours d'« histoire de la danse, histoire de l'art, histoire du théâtre, principes de la danse classique et de la danse libre, cinétographie Laban, anatomie et physiologie, droit, ethnologie, création de ballets, rythmique Dalcroze, critique chorégraphique[81]... ». L'École délivre un diplôme de danseur et un diplôme de pédagogue, en lesquels on pourrait voir une première étape vers le Diplôme d'État de professeur de danse. Or, Lifar critique fortement l'ouverture de cette École, alors même qu'y enseigne Germaine Prudhommeau, également professeure d'histoire de la danse à l'Opéra de Paris :

> Depuis 1955 notre Institut Chorégraphique et mes cours de chorégraphie pratique du Cercle Paul Valéry ont trouvé des imitateurs : « l'École supérieure d'études chorégraphiques », qui s'octroie une assez singulière appellation, s'intitulant « la seule école européenne d'enseignement général théorique et esthétique de la danse » ! Je ne sais qui suit les cours de cette école qui est du reste une entreprise commerciale. Kurt Jooss, continuateur

80 Mark FRANKO, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 240.

81 Laetitia DOAT et Ninon PROUTEAU, « L'École Supérieure d'Études Chorégraphiques, 1955-1986 », in *Repères, cahier de danse*, n°22, 2008|2, p. 20-23. Nous renvoyons également à notre entretien avec Jacqueline Challet-Haas, à son domicile, le 23 novembre 2018, retranscrit en annexe.

> de l'expressionnisme allemand, en est le lecteur et l'on sait que ses théories sur l'art de la danse sont fort anciennes et périmées[82].

Si le resserrement des liens entre ballet et philosophie qui s'opère dans l'après-guerre se fait donc au service du projet hégémonique lifarien, perdant ainsi beaucoup de la richesse des échanges théoriques qui pouvaient avoir lieu dans l'entre-deux-guerres, peut-il cependant ouvrir des voies de réflexion qui ne soient pas prises dans le discours lifarien ? Pour répondre à cette question, il nous faut d'abord nous pencher sur une figure majeure de l'esthétique dans les années d'après-guerre, celle du philosophe Étienne Souriau.

b. D'Étienne Souriau à Marie-François Christout : le développement d'une recherche universitaire sur le ballet[83] .

Étienne Souriau n'a pas consacré d'étude esthétique à la danse, et celle-ci est très peu présente dans son œuvre. Tout au plus, quelques paragraphes de *La correspondance des arts*[84] décrivent à grands traits la place de la danse dans le système des beaux-arts. C'est à la périphérie, dans la discrétion de deux petites préfaces publiées en 1965, ou dans les traces éparses qui nous restent d'une activité scientifique intense, que se glissent des indices de l'intérêt du philosophe pour cet art, mais aussi de son inscription dans le sillage lifarien. Si Étienne Souriau n'a jamais pris la danse pour objet d'investigation esthétique à part entière, comme il a pu le faire avec le cinéma ou la littérature, il lui accorde un statut équivalent à celui des autres arts au sein de son système des beaux-arts[85]. Dans *La correspondance des arts*, la danse est un art au même titre que les autres, dont le « sensible propre[86] » est le mouvement, et auquel un rhumb[87] à part entière peut être associé lorsque Souriau synthétise son système par un double cercle divisé en sept rhumbs. Cependant, peu de développements lui sont consacrés dans cet ouvrage, et la conception de la danse sur laquelle s'appuie le philosophe n'est jamais explicitée. D'un côté, il en donne une définition très extensive, en précisant d'emblée qu'il faut prendre l'art de la danse « au sens le plus général de ce mot,

82 Serge LIFAR, *Au service de la danse. À la recherche d'une science : La choréologie*, *op. cit.*, p. 343.
83 Ce paragraphe s'appuie sur notre article « Étienne Souriau et la danse, rencontres (manquées ?) », in *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°19, 2017|1, p. 85-96.
84 Étienne SOURIAU, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.
85 On trouve une telle intégration de la danse au système des beaux-arts chez Alain ou Charles Lalo, ce qui pourrait s'expliquer par la place que la danse a acquise au sein de la création artistique au début du XXe siècle, mais aussi par l'intérêt de l'esthétique philosophique pour le mouvement à compter de la fin du XIXe siècle, que l'on pense aux travaux de Bergson ou à ceux du père d'Étienne Souriau, Paul Souriau, qui publie en 1889 une *Esthétique du mouvement* aux éditions Félix Alcan.
86 Étienne SOURIAU, *La correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 126.
87 *Ibid.*

c'est-à-dire sans le réduire à la seule technique saltatoire, mais en y comprenant toute architecture directe et autonome d'attitudes ou de mouvements[88] ». D'un autre côté, Souriau fait par moment uniquement référence au ballet classique. Dans un paragraphe qui explique que le propre d'un art est d'élaborer en entités discrètes la gamme du sensible qui y domine, il recourt ainsi au vocabulaire technique de la danse classique :

> C'est ainsi encore que l'art de la danse stylisera le mouvement au point d'en permettre l'analyse, la réduction à un nombre limité d'éléments en quelque sorte atomiques ; et cela, non pas seulement grammaticalement, pour ainsi dire – jeté, battu, coulé, dégagé, etc., première, deuxième ou troisième position, ce qui concerne surtout la technique – mais parce que le mouvement s'y configure en donnant à certains axes de son flux […] des capitalités esthétiques[89].

Dans la réédition de l'ouvrage en 1969, aucun chorégraphe ni spectacle de danse n'est cité – alors même que Souriau nourrit sa réflexion d'œuvres picturales, littéraires ou musicales. Si la danse est présente dans *La correspondance des arts*, elle y est donc traitée avec une certaine pauvreté tant d'un point de vue artistique, historique que conceptuel. Lorsque le philosophe de l'art Raymond Bayer[90] publie en 1933 (soit dans un moment de floraison des réflexions théoriques sur la danse) *L'esthétique de la grâce*[91], où la danse occupe une place jusqu'alors inédite pour une thèse en esthétique, Souriau en fait une recension critique détaillée[92] dans la *Revue de métaphysique et de morale*. Mais, tout en donnant à cet ouvrage la portée de « notes méthodologiques » pour l'esthétique française naissante, il ne fait qu'y évoquer les chapitres pourtant importants consacrés à la danse.

C'est en fait dans l'après-guerre qu'une rencontre semble s'opérer entre Souriau et la danse, avec les débuts d'une institutionnalisation universitaire de la danse : sans intégrer ses champs de recherche propres, la danse devient l'un des objets de sa curiosité enthousiaste pour les diverses formes d'art, et de son souci que tous les arts soient représentés au sein de l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art de Paris I, dont il prend la tête en 1960. Il dirige ainsi la thèse de Françoise Reiss-Stanciu sur *Nijinski et la grâce*[93], soutenue en 1956, puis

88 *Ibid.*, p. 124.
89 *Ibid.*, p. 79.
90 Avec Raymond Bayer et Charles Lalo, Étienne Souriau fonde en 1948 *La Revue d'esthétique*, où paraissent plusieurs articles sur la danse.
91 Raymond BAYER, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1933.
92 Étienne SOURIAU, « Sur les moyens et la portée d'une esthétique de la grâce (Notes méthodologiques à propos d'un livre récent) », *Revue de métaphysique et de morale*, t. 43, n. 2 (Avril 1936), Paris, PUF.
93 Françoise REISS-STANCIU, *Nijinski ou la grâce*, Paris, Plon, 1957. Nous renvoyons également à l'entretien entre Françoise Reiss-Stanciu et Étienne Souriau, « La philosophie considérée comme un art », texte établi

celle de Marie-Françoise Christout[94] sur la catégorie du merveilleux dans l'histoire du ballet, achevée en 1965 ; la même année, il rédige également l'avant-propos de la thèse d'histoire de la danse de Germaine Prudhommeau sur *La danse grecque antique*[95] et la préface du catalogue de l'exposition « Mouvement Mathématiques Danse »[96] donnée au Palais de la Découverte. Que ces préfaces lui aient été commandées en raison de son implication active tant à l'Université que dans le monde de l'art, ou qu'il les ait écrites par amitié, elles expriment un intérêt distant mais réel pour la danse. Germaine Prudhommeau est une figure majeure de la recherche française sur la danse : première chercheuse sur la danse au CNRS, elle enseigne également à Paris I et publie notamment une *Grammaire de la danse classique*[97] et des manuels d'histoire de la danse dans l'après-guerre. Sa thèse, l'une des premières en histoire de la danse en France, a pour projet « original et risqué[98] » de documenter la danse grecque antique à partir des sources qui nous en restent, afin de la reconstruire aussi scientifiquement que possible – c'est-à-dire d'en reconstruire le mouvement lui-même. Des limites que l'on peut trouver à ce travail, l'une des plus évidentes consiste en une référence constante et jamais interrogée à la danse classique. La thèse a d'ailleurs été rédigée en collaboration étroite avec Serge Lifar et Lycette Darsonval, danseuse Étoile à l'Opéra de Paris (où Germaine Prudhommeau donne des cours d'histoire de la danse) ; de même que la thèse de Marie-Françoise Christout s'appuie sur des entretiens avec Nina Vyroubova, elle aussi danseuse Étoile, sur les archives personnelles de Lifar, et sur celles de Gilberte Cournand, critique dont la galerie-librairie La Danse, fondée en 1951, occupe une place centrale dans le milieu balletomane de l'époque[99]. Souriau reconduit d'ailleurs dans son avant-propos à la thèse de Prudhommeau ce rôle référentiel du ballet classique. Ainsi, les satyres exécuteraient

par F. Domenicali et F. Le Tinnier, in *I castelli di Yale online*, V, 2017, 1, p. 133-202.

94 Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, *op. cit.*

95 Germaine PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965.

96 Gabriel FAURE (Mme), Serge LIFAR, Étienne SOURIAU, *Mouvement Mathématiques Danse*, Paris, Palais de la découverte, 1965.

97 Germaine PRUDHOMMEAU, *Grammaire de la danse classique*, Paris, Hachette, 1969.

98 Étienne SOURIAU, « Préface », in Germaine PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, *op. cit.*, p. 9-11.

99 Dans un mouvement philosophique caractéristique de cette époque, la thèse de Marie-Françoise Christout cherche à instaurer le merveilleux en catégorie esthétique. La chercheuse se réfère en particulier à Gaston Bachelard, Henri Gouhier et Raymond Bayer, mais nourrit aussi sa réflexion aux théories de Lifar. Ce dernier est présent tant au travers des dessins de Monique Lancelot et des nombreuses photographies de ballet qui illustrent la thèse que *via* de multiples références aux discours lifariens (Christout emploie ainsi les notions de « choréauteur », de « néo-classique », de « stylisation » ou de « technique académique » en un sens lifarien). Pour autant, l'attention portée à la veine abstraite du ballet dans la conclusion de la thèse, bien qu'elle soit elle aussi rattachée à la création lifarienne, pourrait témoigner de l'influence balanchinienne sur le ballet en France dans les années 1960.

des « pas de bourrée », les nymphes des « sissones », et Aristophane et Euripide deviennent des « choréauteurs, pour parler comme Serge Lifar[100]. » Dans leur anachronisme, ces expressions révèlent la prédominance de la danse classique, et en particulier du discours lifarien, dans le paysage artistique et universitaire français de l'époque.

La même année, Souriau rédige un texte d'une plus grande densité philosophique en préface au catalogue de l'exposition « Mouvement Mathématiques Danse », présidée par Lifar. L'exposition, où dominent nettement la création chorégraphique lifarienne et celle des Ballets Russes, est d'ailleurs marquée par l'empreinte du chorégraphe, qui y donne avec des danseurs de l'Opéra de Paris une conférence dansée intitulée « Les pas et les lignes. Naissance d'un Ballet ». Le ballet classique est, à quelques exceptions venant de l'Antiquité près, la seule danse représentée. Dans sa préface au catalogue, « La danse et les nombres », Souriau ne s'appuie quant à lui pas sur des pièces, des chorégraphes, ni des pratiques concrètes, mais ses seules références sont théoriques : y sont cités Paul Valéry et Rudolf Laban. L'enjeu est pour Souriau de montrer qu'une étude mathématique de la danse pourrait être la « clef d'un beau secret », c'est-à-dire en faire un objet possible pour une esthétique scientifique et non mystique – voie qu'il prônait déjà trente ans plus tôt à propos de l'ouvrage de Raymond Bayer. Si le philosophe cite Rudolf Laban, théoricien majeur de la danse moderne, il emploie un lexique davantage propre à décrire les qualités esthétiques de la danse classique, faisant du nombre dans la danse « un facteur de grâce, d'élégance, de poésie, d'harmonie, d'art[101] ». Dans le contexte d'une exposition dont la danse moderne est absente et dont Lifar est le président, la préface de Souriau tend ainsi à aller dans le sens des écrits de ce dernier, en tant qu'ils universalisent les canons esthétiques de la danse classique pour en faire les critères définitionnels de toute danse.

C'est enfin dans le *Vocabulaire d'esthétique*[102], publié de manière posthume, que se tissent les liens de Souriau à la danse. Plusieurs spécialistes de la danse ont été invitées à collaborer à cet ouvrage majeur : Marie-Françoise Christout fait partie de la Commission Centrale, et les très nombreux articles sur la danse sont principalement écrits par Germaine Prudhommeau et Maya Sélim, directrice artistique de l'Institut de ballet du Caire et docteure. La danse est présente de plusieurs manières dans le *Vocabulaire d'esthétique* : outre les articles consacrés à des termes techniques du ballet classique (adage, coupé, croisé…), qui en explicitent les dimensions à la fois historiques, techniques et esthétiques, le sens propre à la

100 Étienne SOURIAU, « Préface », in Germaine PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, *op. cit.*
101 *Ibid.*
102 Anne et Étienne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

danse de termes esthétiques plus transversaux (classique, arabesque…) est à chaque fois spécifié dans un paragraphe alternativement nommé « danse » ou « art chorégraphique ». Le ballet classique domine très largement. La vision historique et esthétique qu'en donnent les autrices, surtout Germaine Prudhommeau, est marquée par les écrits sur la danse d'André Levinson et de Paul Valéry, ainsi que par les discours de Lifar, un article étant même dédié à l'adjectif « lifarien ». Cependant, le *Vocabulaire d'esthétique* ne témoigne pas d'une esthétique philosophique de la danse à proprement parler. Il existe comme une césure entre d'un côté des considérations esthétiques sur la danse marquées par Lifar, et d'autre part une esthétique philosophique qui a sa propre filiation, et dont quelques-uns des grands noms sont, bien sûr Étienne Souriau, mais également Henri Focillon, Victor Basch, Charles Lalo ou encore Raymond Bayer (l'article « Grâce », écrit par Francis Bayer, reprenant sans y rien changer les conclusions de *L'esthétique de la grâce*). Dans son ouvrage *In aller Freiheit*, Franz Anton Cramer a bien montré combien entrent en résonance, des années 1930 aux années 1960, des ouvrages qui pourtant ne se répondent pas directement : il oppose ainsi le dogmatisme esthétique de Serge Lifar à l'approche sociologique des styles menée par Charles Lalo[103]. Ce sont des échos semblables qui se tissent tout au long du *Vocabulaire d'esthétique*, sans qu'une véritable rencontre s'opère pour autant entre esthétique philosophique et pensée de la danse.

Ces multiples croisements entre le travail de Souriau et la danse nous semblent ainsi témoigner de deux phénomènes. D'une part, de l'hégémonie lifarienne sur la pensée française de la danse dans les décennies d'après-guerre que nous constations déjà, et qui trouve dans la recherche universitaire un intérêt, dans la mesure où il peut s'appuyer tant sur des figures institutionnellement reconnues, tels qu'Étienne Souriau et Raymond Bayer, que sur des chercheuses très actives, telles que Marie-Françoise Christout et Germaine Prudhommeau . D'autre part, d'un intérêt croissant de la recherche universitaire pour la danse à compter de la fin des années 1950. Comme le rappelle l'historienne Laure Guilbert[104], c'est ainsi dans le sillage de la pensée lifarienne du « néo-classique » que s'effectue l'institutionnalisation universitaire de la danse en France dans les années 1950. Les travaux de ces chercheuses sont aujourd'hui largement oubliés ; mais, bien que très fortement marqués par l'historiographie et le discours esthétique lifariens, ils ont participé au développement des recherches historiques sur le ballet en France dans les décennies suivantes, nourrissant par exemple les historiennes

103 Franz Anton CRAMER, *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und* 1950, *op. cit.*, p. 100.
104 Laure Guilbert, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », art. cit.

du ballet Nathalie Lecomte, Sylvie Jacq-Mioche, Marie-Françoise Bouchon, Florence Poudru ou Eugénia Roucher.

Peut-on cependant rabattre intégralement l'intérêt théorique (en particulier philosophique) porté au ballet dans les années 1950-1960 sur l'hégémonie du discours lifarien ? Lors de notre consultation d'archives, une autre figure attira notre attention du fait de la richesse et de la relative ambiguïté de ses écrits : celle de François Guillot de Rode.

c. François Guillot de Rode : le discours lifarien et ses échappées.

François Guillot de Rode[105] occupe une place particulière au sein des critiques et écrivains de la danse de l'après-guerre. Formé en philosophie au Lycée du Parc à Lyon, puis à la Sorbonne où il suit les cours d'esthétique d'Étienne Souriau, de Raymond Bayer et de Vladimir Jankélévitch, il passe l'agrégation de philosophie pendant la deuxième guerre mondiale. Cependant, il n'enseignera pas la philosophie, exerçant un travail alimentaire à côté duquel il participe surtout très activement aux événements qui relient milieu intellectuel et milieu chorégraphique dans le Paris de l'après-deuxième guerre mondiale. C'est ainsi qu'il fait partie à la fois de la Société Française d'Esthétique et de l'Association des Écrivains et Critiques de la danse[106], organise des conférences sur la danse à la Cité Universitaire, fait paraître de très nombreuses critiques de ballets, par exemple dans *Le Figaro Littéraire*, et fonde des clubs réunissant artistes et intellectuels. Surtout, il épouse la danseuse et chorégraphe Françoise Adret, avec qui il collabore à de nombreuses reprises, écrivant la plupart de ses livrets de ballets, posant un regard extérieur sur ses pièces et l'aidant lorsqu'elle prend la direction du Ballet de l'Opéra d'Amsterdam de 1951 à 1958. Cette collaboration étroite procure à François Guillot de Rode une réelle connaissance du milieu des danseurs, de la technique classique et du processus de création d'un ballet. En 1946, tous deux participent à une conférence sur « La situation de la danse » organisée par la Société Française d'Esthétique et introduite par Pierre Tugal ; celle-ci réunit plusieurs démonstrations données par des danseurs (en majorité classiques) et des débats présidés par Lalo, Souriau et Bayer[107]. Comme le rappelle Françoise Adret, le couple est aussi très proche de Lifar :

105 Nous nous appuyons ici sur le Fonds Guillot de Rode consulté au CND, ainsi que sur un entretien mené avec sa fille Véronique Mattéoli de Rode le 18 octobre 2018, à l'occasion duquel nous avons eu accès à plusieurs archives privées.

106 Fondée en 1935 par Fernand Divoire, Pierre Michaut et Pierre Tugal.

107 Sanja ANDUS L'HOTELLIER, *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952), un projet inachevé*, *op. cit.*, p. 243-244.

> [François Guillot de Rode] était très ami avec Serge Lifar. Ils ont fait connaissance justement à cause d'un article qu'il avait écrit dans le *Figaro littéraire*. Un jour il écrit un article sur le projet d'un lycée de la danse dans lequel, disait-il, il y aurait les études de danse et parallèlement, les études d'esthétique, d'histoire, pour former les jeunes danseurs hors de l'école de l'Opéra, pour permettre à ceux qui n'étaient pas de l'école de l'Opéra de pouvoir travailler. Et Lifar lit cet articles, et cela lui plaît énormément et du coup, il entre en contact avec mon mari. Moi je connaissais Lifar bien entendu en tant que danseuse, puisqu'en 1948 il a fait *Le Pas d'acier* pour moi. Donc il y a eu une liaison très forte intellectuelle entre Guillot de Rode et Lifar et, une liaison très forte de danse entre Lifar et moi[108].

Par-delà l'entreprise lifarienne, à laquelle Guillot de Rode participe pleinement, les liens qu'il noue avec le monde du ballet témoignent aussi du moment d'effervescence artistique et intellectuelle qu'est l'après-guerre à Paris (dont l'emblème serait Saint-Germain-des-Prés), ainsi que d'une sociabilité étroite entre danseurs et balletomanes, alors que le milieu chorégraphique est encore très resserré : tous forment alors une seule et même constellation.

Parmi les archives de Guillot de Rode auxquelles nous avons eu accès, certains documents nous ont particulièrement intéressée : ainsi de ses nombreux critiques et brouillons de critiques de danse, ou de sa thèse inachevée sur les origines mythiques du ballet, marquée comme beaucoup de discours de l'époque par les théories d'André Levinson et de Paul Valéry. Quant à ses critiques, dont certaines font une dizaine de pages et permettent une visualisation très précise de ballets ayant parfois disparu du répertoire, elles témoignent à plusieurs égards de sa formation en philosophie, que ce soit par un lexique très conceptuel, plusieurs références à des philosophes (notamment à Bergson), ou encore une volonté de théorisation historico-esthétique des tendances du ballet. Il y valorise l'avant-garde que constitue celle qu'on appelle alors la jeune danse française, et en particulier les ballets de Roland Petit. Pour autant, le « néo-classique », synonyme chez Guillot de Rode de style lifarien, conserve toute sa dimension normative : c'est ainsi que le critique fait du respect de la danse académique, ou « danse pure », une nécessité devant permettre de modeler le corps et le geste du danseur, et de limiter les tentations expressionnistes d'un Maurice Béjart ou d'un Roland Petit[109] – de même que Lifar serait parvenu à contenir son lyrisme chorégraphique par un respect du formalisme classique. « Moderne », le ballet peut, et doit l'être, à la condition

108 *Ibid.*, p. 244.

109 En particulier dans le brouillon d'une critique du *Jeune Homme et la Mort*, consulté dans les archives privées de Véronique Mattéoli de Rode, François Guillot de Rode fait de la danse académique un barrage à deux tentations qui lui semblent dangereuses chez Roland Petit, l'érotisme non sublimé et la vulgarité.

de demeurer « néo-classique ». Son éloge de la nouvelle génération de chorégraphes se double donc d'un conservatisme technique, qui fait fond sur une conception de l'art comme d'un domaine sacré, entretenant un rapport quasi religieux au beau et encadré par des règles académiques. Dans l'attention fine qu'il porte au style des interprètes (caractéristique des critiques balletomanes de cette époque), Guillot de Rode fait aussi preuve d'un classicisme marqué par le discours lifarien : la première qualité d'un danseur doit être de maîtriser la technique académique, et donc d'être un classique ; cependant, les véritables artistes sont selon le critique des classiques « romantiques », en tant qu'ils laissent leur personnalité s'exprimer.

Or, c'est au sujet d'une interprète que François Guillot de Rode nous semble avoir écrit l'un de ses textes les plus singuliers, en tant qu'il y paraît pris entre son allégeance à Lifar et l'ouverture à d'autres tendances esthétiques. En 1949, le critique dédie ainsi un petit ouvrage à Yvette Chauviré[110], considérée alors comme l'une des plus grandes danseuses Étoiles de l'Opéra de Paris. Si ce texte adopte une forme assez répandue dans l'après-guerre, celle d'un écrit de balletomane se situant à mi-chemin entre la biographie hagiographique et l'essai esthétique, il se singularise néanmoins par sa composition hybride. Aux chapitres écrits par Guillot de Rode succèdent ainsi plusieurs photographies de Chauviré prises en studio, notamment dans ses rôles d'*Istar*, ballet de Lifar pour lequel elle fut nommée danseuse Étoile en 1942, et de *Giselle*, qui participa à construire son mythe de *prima ballerina assoluta*[111]. Surtout, l'ouvrage se conclut par un « Bestiaire » onirique, dont les cinq courts poèmes écrits par Guillot de Rode sont illustrés par des gravures de Jean-Denis Malclès. À plusieurs reprises, le critique explicite son rôle, qui serait de témoigner de son temps, d'autant plus pour cet art éphémère qu'est la danse, mais aussi de s'approcher au plus près du style d'Yvette Chauviré.

Dans sa première partie, l'essai comporte tous les *topoï* des récits biographiques de danseurs classiques écrits sur cette période, de la vocation enfantine à l'arrachement au pur plaisir de danser que serait l'apprentissage long et difficile de la « danse d'école », « danse pure » ou « danse académique », comparé à une entrée en religion, à une ascèse, voire à un chemin de croix. Mettant sa connaissance de la technique classique au service d'une étude du style d'Yvette Chauviré, Guillot de Rode décrit la formation de la danseuse comme un chemin

110 Qu'il avait également présentée en 1949 au Théâtre de la Cité Universitaire dans le cadre d'un événement organisé par l'Association des Écrivains et Critiques de la danse, « 15 critiques présentent 15 danseuses ».

111 Titre qui fut décerné à quelques grandes ballerines classiques depuis l'époque du ballet romantique ; en France, Yvette Chauviré est la seule danseuse à l'avoir porté.

ascensionnel ponctué par trois étapes majeures, qui reprennent les éléments du discours historique lifarien : après s'être dépouillée des gracieusetés d'une école franco-italienne décadente encore dominante à l'Opéra de Paris dans les années 1930, grâce à la technique russe enseignée par Lifar dans sa classe d'adage de l'Opéra et par les professeurs russes exilés à Paris (notamment auprès de Boris Kniaseff), Chauviré aurait gagné en lyrisme en suivant Lifar à Monte Carlo en 1945. Un chapitre central est ensuite consacré à une description minutieuse de l'entraînement quotidien de Chauviré : la technique classique y est présentée comme une entreprise de dépouillement, faisant de la ballerine un instrument neutre et malléable prêt à laisser s'exprimer son âme au contact des désirs esthétiques du chorégraphe. Essentiellement géométrique, la danse classique permettrait d'atteindre le dénominateur commun à tous les styles chorégraphiques, celui de « la stricte beauté de lignes sereines où la raison se complaît dans la logique des symétries tridimensionnelles[112] », si bien que « toute complaisance individuelle se trouve écartée au profit d'une perfection visible pour tous, qui prouve la danse toute tournée vers son prochain en même temps que vers soi : un langage corporel qui est strictement celui de l'humanisme rationnel[113] ». C'est seulement dans un second temps, qui fait passer la ballerine de la transformation à la transfiguration, que cette discipline de soi pourrait laisser s'exprimer l'« âme qui vibre[114] », au contact du chorégraphe – en l'occurrence de Lifar.

Le texte de Guillot de Rode embrasse ainsi plusieurs lieux communs propres au discours sur le ballet de l'après-guerre, en ce qu'il croise une approche levinsonienne de la technique classique au discours lifarien sur le néo-classique. Outre l'enjeu nationaliste qu'il y a à publier un essai hagiographique sur une danseuse française dans l'après-guerre, cet ouvrage se veut clairement une défense et illustration de Lifar, à travers celle qui est alors sa muse. Guillot de Rode reconduit ainsi tous les éléments du discours historico-esthétique lifarien[115], que ce soit quant à la vision du choréauteur en Pygmalion ou quant à la conception normative et puriste de la danse classique et de son style néo-classique. En employant un lexique néo-platonicien, pour qualifier les recherches lifariennes d' « idéo-morphiques[116] » ou de quête d'un « réalisme eïdétique[117] », le critique prend pleinement part au projet lifarien de justifier philosophiquement son esthétique. Surtout, en présentant comme les plus réussis les

112 François GUILLOT DE RODE, *Yvette Chauviré*, Paris, R. Fromentin et J. Driay, 1949, p. 43.
113 *Ibid.*, p. 42.
114 *Ibid.*, p. 34.
115 Dans les archives privées de Véronique Mattéoli de Rode, on trouve des brouillons corrigés de conférences données par Lifar, donnant à penser que François Guillot de Rode a contribué à leur écriture.
116 François GUILLOT DE RODE, *Yvette Chauviré*, *op. cit.*, p. 26.
117 *Ibid.*, p. 27.

ballets créés par Lifar à Monte Carlo, Guillot de Rode rétablit une continuité dans la création chorégraphique lifarienne, gommant tout autant sa collaboration sous l'Occupation que son procès à la Libération.

Cet ouvrage a donc tout du panégyrique lifarien. Pour autant, il nous semble traversé par plusieurs tensions donnant à voir une mise en crise, sinon discursive, du moins chorégraphique, de l'hégémonie lifarienne dans l'après-guerre en France. Certes, c'est bien dans les termes du chorégraphe que Guillot de Rode définit son style néo-classique, comme un lyrisme expressif contenu par le formalisme classique. Néanmoins, le critique emploie la notion de « néo-romantisme » pour qualifier *Les Mirages*, et pour expliquer que Chauviré, y déployant sa personnalité romantique, en ait été une interprète formidable. Ce terme pourrait introduire une distance avec le discours lifarien, privilégiant la dimension expressive du ballet sur sa dimension formelle. Par ailleurs, la description du ballet *L'Écuyère*[118] de Lifar, auquel sont consacrées les dernières pages de l'essai, est traversée par un lexique qui rend compte des préoccupations du ballet dans l'immédiat après-guerre : Guillot de Rode le décrit comme un ballet sur les limites entre simulacre et réalité, ou entre vérité et mensonge, empreint d'une réflexion existentialiste[119]. Nous le verrons, l'on trouve un même lexique chez de nombreux critiques de l'après-guerre, qui voient en Roland Petit, Janine Charrat ou Maurice Béjart les nouvelles figures de proue du « ballet moderne ». Il nous semble ainsi que Guillot de Rode, tout en relayant le discours lifarien, se montre sensible aux nouvelles tendances esthétiques du ballet, et les transpose sur les créations lifariennes. Une telle sensibilité pourrait aussi s'exprimer dans le curieux recueil de poèmes qui conclut l'ouvrage, au sein duquel le critique semble céder à la critique impressionniste dont il se défend à plusieurs reprises. Ces courts poèmes, portant pour la plupart sur des créatures hybrides ou mythologiques, sont certes associés à des rôles d'ondine, de biche ou de cygne incarnés par Chauviré dans des ballets de Lifar ; mais ils donnent à voir le goût de l'époque pour les métamorphoses, dont témoignent des ballets comme *Le Loup* de Petit ou *Le Massacre des amazones* de Charrat. En témoigne le poème « Écuyère » écrit par Guillot de Rode, bien éloigné du registre lifarien :

> Dans la piste qu'elle marque, heureuse de trouver comme une « vérité vraie » d'un « manège » de danseuse, la voici qui se porte portée, de son ébat cocasse fait éclore la bête qui la rythme et, plus encore qu'une amazone, se démontre centaure[120].

118 Serge LIFAR, *L'écuyère*, créé en 1948 à la Salle Pleyel, Paris.
119 François GUILLOT DE RODE, *Yvette Chauviré*, *op. cit.*, p. 58.
120 « Écuyère », in François GUILLOT DE RODE, *Yvette Chauviré*, *op. cit.*

Enfin, c'est sur les préoccupations philosophiques qui lui sont propres, et qu'il déploiera dans sa thèse inachevée sur les *Origines mythiques de la danse*, que Guillot de Rode achève son essai, écrivant à propos de Chauviré qu' « « entre la grâce et le charme – ces termes par elle résonnent dans toute leur profondeur originelle - son tragique suscite un écho soudain de civilisations successives et de mythes retrouvés[121]. »

Si Guillot de Rode met ainsi le registre philosophique hérité de sa formation au service du discours lifarien, sans développer sa propre conception esthétique de la danse classique, il nous semble donc que c'est dans les échappées de ce texte, dans ses frottements entre le conceptuel et le sensible, que se joue aussi sa portée, qui donne à voir l'émergence de nouvelles esthétiques pour le ballet dans l'après-guerre. Il serait par ailleurs intéressant d'approfondir les modalités de sa collaboration avec Françoise Adret qui, pour revendiquer elle aussi l'influence de Lifar, a déployé, nous le verrons, un rapport au ballet tout à fait singulier.

3. Le néo-classique lifarien en tension.

Les tensions grevant le texte de Guillot de Rode témoignent de ce que dans l'après-guerre, le discours lifarien se heurte à des conceptions divergentes de la création chorégraphique en danse classique. Comme nous l'avons vu, les années 1950 constituent un moment d'engouement pour le ballet classique, aussi bien en Europe qu'en Amérique ou en Russie, chaque nation se targuant de constituer une terre d'élection pour le ballet. L'antagonisme classique/moderne[122] de l'entre-deux-guerres est alors réactivé, se rigidifiant en faveur de la danse classique, et l'après-guerre marque une résurgence des discours néo-classiques des années 1920-1930. Aux États-Unis, Lincoln Kirstein[123] devient ainsi l'un des théoriciens du ballet balanchinien. S'il emploie la notion de classique plutôt que celle de néo-classique, sa pensée est en réalité bien plus proche de celles d'un Levinson ou d'un Schlœzer,

121 *Ibid.*, p. 63.

122 Sur le ballet en Allemagne dans l'après-guerre, voir Hedwig MÜLLER, Ralf STABEL et Patricia STÖCKEMANN, *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, *op. cit.* L'ouvrage retrace les nombreux débats esthétiques sur les places respectives que la danse classique et la danse moderne doivent occuper dans l'enseignement et la création, et les figures différenciées que prend l'antagonisme classique/moderne entre Allemagne de l'est et Allemagne de l'ouest. Plusieurs passages sont ainsi consacrés à la chorégraphe Tatjana Gsovska, qui, tout en valorisant dans ses discours le ballet classique au nom du caractère formel, et donc supposément universel de son vocabulaire, hybride dans ses ballets technique classique et *Ausdruckstanz*. Pour les circulations chorégraphiques entre France et Allemagne dans les années 1950-1960, voir notamment p. 68-69.

123 Voir par exemple Lincoln KIRSTEIN, *The Classic Ballet : Basic Technique and Terminology*, New York, A. A. Knopf, 1952.

et donc bien plus proprement néo-classique, que ne le sont les textes lifariens : Kirstein voit en effet dans le ballet balanchinien une mise en avant des principes formels de la technique classique, dont l'essence atemporelle serait au fondement du caractère éternel de la danse classique, mais aussi de sa modernisation possible.

Outre les discours néo-classiques sur le ballet balanchinien, les années 1950 voient fleurir les textes esthétiques, écrits par des critiques[124] ou par des chorégraphes. Si ces discours s'appuient en général sur les théories néo-classiques de l'entre-deux-guerres pour penser le caractère classique de la danse classique, ils ouvrent aussi une pluralité de voies au ballet, et cherchent pour certains à l'articuler aux courants modernes. Il serait ainsi intéressant d'étudier de plus près les nombreux écrits produits par des chorégraphes comme Peter van Dyk, Agnes de Mille ou Tatjana Gsovska, et de les mettre en regard de leur création chorégraphique, sur le modèle du travail mené par Patrizia Veroli au sujet d'Aurel Milloss[125].

Par son discours sur le style « néo-classique », qui déploie une pensée de la création chorégraphique assez pauvre si on la compare à celles d'un George Balanchine ou d'un Aurel Milloss, Lifar cherche sans doute à réduire cette pluralité de pensées tant théoriques qu'artistiques. Le fort engouement des danseurs[126], critiques, et du public d'après-guerre pour le ballet balanchinien[127] pourrait notamment constituer une menace pour son projet hégémonique. En 1952, la *Revue chorégraphique de Paris*[128] consacre ainsi un numéro spécial à Balanchine : plusieurs danseurs et critiques y font l'éloge du chorégraphe, en lequel ils voient la plus pure incarnation du classique d'après-guerre. Balanchine y publie également plusieurs textes sur le rôle du chorégraphe et la création d'un ballet, concurrençant

124 En Angleterre par exemple, des critiques comme Cyril Beaumont ou Arnold Haskell établissent une continuité entre les années 1930 et l'après-guerre. Haskell s'appuie sur la conception levinsonienne de la technique classique pour fonder le caractère classique du ballet. Deirdre Priddin publie aussi en 1952 l'essai esthétique *The Art of the Dance in French Literature*, préfacé par Beaumont et Haskell, où les références constantes à Levinson et Valéry permettent de soutenir la thèse selon laquelle le ballet classique dure en tant qu'il est impersonnel (Deirdre PRIDDIN, *The Art of the Dance in French Literature, from Théophile Gautier to Paul Valéry*, Londres, A. and C. Black, 1952).

125 Sur Aurel Milloss, nous renvoyons au travail de Patrizia VEROLI, *Milloss, un maestro della coreografia tra espresionismo e classicita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996. Elle y montre que le travail artistique et théorique de Milloss vise à une synthèse entre classique et moderne, qui prend sa source dans la formation de Milloss à l'*Ausdruckstanz* et a pour horizon le caractère classique du ballet.

126 C'est ainsi que la danseuse Violette Verdy part pour le New York City Ballet en 1957.

127 Il serait intéressant de comparer les pensées balanchinienne et lifarienne de la création chorégraphique, qui s'opposent sur plusieurs points : quand Lifar privilégie une esthétique de la pose et de l'expression dramatique, Balanchine serait davantage du côté du flux du mouvement et du formalisme, ce qui se traduit aussi dans la manière dont les deux chorégraphes articulent la technique au style (le premier sédimentant ses apports stylistiques en les incorporant au vocabulaire classique sous la forme de nouvelles poses, le second infléchissant également la technique classique, mais pour en faire la source de nouvelles possibilités motrices plus adaptées à son style).

128 Jacques LOYAU (éd.), *Revue chorégraphique de Paris. Hommage à Balanchine*, Paris, Revue chorégraphique de Paris, 1952.

directement les discours lifariens. Or, le numéro s'achève sur un article de Lifar, déplorant que Balanchine privilégie la géométrie aux dépens de l'émotion, et promouvant son propre style néo-classique, en tant que celui-ci réconcilierait ces deux tendances. Un tel texte est révélateur du sens que donne Lifar à la notion de néo-classique dans l'après-guerre : celle d'un outil polémique servant à sa promotion individuelle, et vidé de toute substance philosophique.

C'est qu'à cette époque émerge en France une génération de chorégraphes qui en viennent à incarner la modernité chorégraphique et qui, tout en revendiquant le plus souvent l'influence de Lifar, inventent de nouveaux styles et renouvellent le visage du ballet.

IV. La création chorégraphique au sein du « ballet moderne » : des styles néo-classiques ?

Au sein de ce qu'on appelle alors le « ballet moderne » ou « ballet contemporain », la danse classique s'articule ainsi à des désirs de modernité. Mais quelles voies esthétiques le ballet moderne emprunte-t-il ? Nous l'avons vu, les prétentions hégémoniques du discours lifarien sont encore accentuées par l'émergence de nouveaux courants esthétiques, si bien que la notion de néo-classique présente le paradoxe d'être à la fois omni-présente dans les discours, du fait de l'influence lifarienne, et en décalage avec la création chorégraphique de l'après-guerre, qui se pense plutôt depuis la notion de modernité. Dans quelle mesure peut-on alors qualifier cette création de « classique », « moderne » ou « néo-classique » ?

1. Une modernité « néo-classique » ?

Nous l'avons vu, Lifar cherche dans l'après-guerre à empêcher l'épanouissement d'autres chorégraphes, faisant de son style « néo-classique » la seule voie d'avenir pour le ballet, alors même qu'émerge toute une génération de jeunes chorégraphes qui symbolise l'espoir d'un renouveau culturel. Certes, le genre du ballet se montre moins plastique qu'il ne l'était dans les premières décennies du XXe siècle, épousant majoritairement le modèle diaghilevien ; surtout, la danse classique est instaurée en seule technique légitime, ce de manière particulièrement forte en France : la danse moderne devient alors l'impensé du ballet moderne, la privant de certains apports comme de certaines remises en cause. Cependant, la fécondité du ballet moderne vient aussi des tensions qui le traversent, que nous chercherons à retracer en nous appuyant tant sur les nombreux ouvrages et revues spécialisées publiés sur cette période que sur les traces qui nous restent de la création chorégraphique.

a. Le poids du néo-classique.

Les jeunes chorégraphes du ballet moderne sont en effet soutenus par tout un phénomène balletomane, dont les acteurs les plus importants sont les critiques de danse. Certains d'entre eux, comme Léandre Vaillat, Pierre Michaut ou Pierre Tugal, étaient déjà des figures majeures avant la guerre, et assurent une continuité entre la réception esthétique des Ballets Russes et celle de l'avant-garde chorégraphique des années 1950. D'autres, comme Françoise Reiss-Stanciu, Marcel Lobet ou Irène Lidova, accompagnent l'émergence de cette jeune génération de chorégraphes. À partir des années 1950 paraissent ainsi de nombreux panoramas qui cherchent à dresser les tendances esthétiques du ballet et à interroger les voies de son avenir. La plupart reconduisent des éléments du discours lifarien ; ainsi de la série *Sur la pointe des pieds*[129] publiée par Françoise Reiss-Stanciu en 1951-1952, ou des ouvrages de Marcel Lobet[130]. Ce dernier, dessinant les contours du ballet moderne sur les rives du « fleuve royal de la danse classique[131] », en appelle, devant la floraison des compagnies de ballet (souvent éphémères) et la diversité des recherches chorégraphiques, à demeurer dans la voie néo-classique qu'aurait ouverte Lifar, celle d'un lyrisme corporel contenu par la géométrie du vocabulaire classique. Ses écrits alternent ainsi entre désir de nouveauté et inquiétude conservatrice : dans le contexte de l'après-guerre, le ballet doit certes contribuer à exprimer les préoccupations esthétiques et éthiques de son temps (Lobet dressant un parallèle entre la vogue du « ballet noir » et « psychanalytique » et l'émergence de nouveaux thèmes littéraires et philosophiques), mais aussi à reconstruire une culture universelle et humaniste ancrée dans un nouveau classicisme. C'est pourquoi le ballet devrait s'appuyer sur la technique classique, en tant que celle-ci est entée sur une conception académique du beau, et en particulier de la beauté des corps :

> à la fusée gigogne du ballet interplanétaire répond l'adage où la danseuse inscrit dans l'espace une ligne aussi harmonieuse que précise. Le miracle d'équilibre que les hommes attendent d'un fallacieux âge d'or, la danse en donne l'image dans ces moments de suspens où s'épousent la discipline et la liberté, la palpitation charnelle et l'antique sagesse. Sur l'écran de l'impondérable, les statues animées profilent leur amoureuse perfection, et

129 Françoise REISS-STANCIU, *Sur la pointe des pieds : annales chorégraphiques 1951-1952*, Paris, Revue Adam, 1952.

130 Par exemple Marcel LOBET, *La renaissance du ballet dans le monde*, Bruxelles, Ad. Goemaere, 1955 ; *Le ballet français d'aujourd'hui, de Lifar à Béjart*, Bruxelles, Paris, Ad. Goemaere, Librairie théâtrale, 1958.

131 Marcel LOBET, *La renaissance du ballet dans le monde*, *op. cit.*, p. 55.

> notre perfection ne se lasse pas de déchiffrer l'écriture ombrée d'un beau corps[132].

Néo-classique, la conception du ballet moderne par Marcel Lobet l'est en deux sens : d'une part, en un sens restreint, faisant du néo-classique lifarien la source unique des expérimentations chorégraphiques contemporaines, et l'aune à laquelle mesurer leur réussite ; d'autre part, en un sens large, qui ancre l'avenir du ballet dans des valeurs classiques, garantes de son universalité et supposément portées par la technique classique. Cette perspective néo-classique (qu'il serait peut-être plus juste de dire classiciste, dans la mesure où elle ne prône pas explicitement la régénération de principes forgés dans une époque passée, contrairement au néo-classique russo-français de l'entre-deux-guerres) comporte également des enjeux nationalistes, en ce qu'elle professe un humanisme nouveau qui trouverait ses racines historiques dans la culture française :

> L'art du ballet est aujourd'hui à un tournant. À demi dégagé de l'académisme, il lui reste fidèle tout en se cherchant un nouveau classicisme. […] Malgré l'individualisme de ses chefs de file, le ballet français nous paraît répondre plus que le ballet soviétique ou le ballet britannique à ce que l'honnête homme d'aujourd'hui attend de l'art chorégraphique. C'est lui qui se rapproche le plus d'une idéale fusion des arts et des sentiments humains dans une harmonie qui séduise le cœur autant que l'esprit. C'est lui qui ouvre le plus largement la porte sur les mystérieux domaines que l'homme ne se lasse pas d'explorer depuis les Grecs, celui du Bien et du Beau indissociablement jumelés, celui de la connaissance du mal, celui de l'amour et de la mort ou celui d'une clarté qui se confond avec la vie[133].

L'on retrouve un tel discours, tendu entre classicisme et désir de modernité, chez de nombreux critiques des années 1950-1960 : en 1969, dans *Le ballet de l'avenir, étude populaire*[134], préfacé par Yvette Chauviré, André Boll en appelle ainsi à la création d'un Ballet National Populaire qui soit l'équivalent de l'entreprise de Jean Vilar dans le théâtre, tout en précisant que celui-ci ne peut se faire que dans le domaine supposément universel de la danse classique.

132 Marcel LOBET, *Le ballet français d'aujourd'hui, de Lifar à Béjart*, *op. cit.*, p. 15-16.
133 *Ibid.*, p. 159-160.
134 André BOLL et Yvette CHAUVIRÉ, *Le ballet de l'avenir. Ouvrage polémique*, Paris, Perrin, 1969.

b. Des discours pluriels.

Cependant, certains discours de critiques se montrent plus ambivalents. C'est ainsi que, dans son ouvrage *La danse contemporaine*[135], Georges Arout affirme le pluralisme des techniques de danse, contre les prétentions totalisantes de la technique classique, ou qu'un critique comme Pierre Michaut, proche de Cyril Beaumont et Lincoln Kirstein, privilégie la création chorégraphique états-unienne sur le néo-classique lifarien. À plusieurs reprises, Michaut propose des alternatives au discours hégémonique lifarien, en construisant d'autres généalogies et d'autres voies d'avenir possibles pour le ballet : dans son ouvrage majeur *Le ballet contemporain*[136], il fait des Ballets Russes, et non du néo-classique lifarien, la source du « ballet contemporain » de l'après-guerre, et voit dans les tendances néo-romantiques de ce dernier une élévation au niveau métaphysique de l'idéal expressif d'un Jean-Georges Noverre ou d'un Salvatore Viganò, donc de chorégraphes du XVIIIe siècle, davantage qu'un héritage lifarien ; puis, dans le numéro spécial *Le Ballet contre l'Opéra*[137], Michaut situe l'avenir du ballet du côté de deux tendances états-uniennes, l'une expressionniste et se nourrissant à l'*Ausdruckstanz* allemande et à la *modern dance* américaine, celle des ballets d'Agnes de Mille et de Jerome Robbins, l'autre abstraite, ou néo-classique, avec George Balanchine. Enfin, une opposition ferme aux prétentions hégémonique de Lifar se dessine chez Boris Kochno, librettiste des Ballets Russes et légataire de Diaghilev, qui dans son ouvrage luxueux *Le ballet*[138] ne fait du néo-classique lifarien qu'une tendance parmi toutes celles issues des Ballets Russes, et établit une continuité entre ces derniers et la fondation des Ballets des Champs-Élysées, à laquelle il prend part en 1945 et qui se veut clairement une démonstration de ce que la création chorégraphique doit s'effectuer hors du joug lifarien.

Dans son autobiographie[139], la critique de danse et impresario Irène Lidova témoigne de ces tensions propres au ballet moderne d'après-guerre. Avec son mari le photographe Serge Lido, Lidova est une figure majeure du milieu balletomane de cette époque. Tous deux

135 Georges AROUT, *La danse contemporaine*, Paris, F. Nathan, 1955.

136 Pierre MICHAUT, *Le Ballet contemporain 1929-1950*, Paris, Plon, 1950.

137 Pierre MICHAUT, « Primauté du poète. Du Ballet d'action : poésie narrative au Ballet abstrait : poésie pure. », in Noël BOYER, Antoine GOLEA, Jacques MURGIER (dir.), *Le Point. 51. Le Ballet contre l'Opéra*, Souillac, Mulhouse, Le Point, 1956, p. 34-48. Il y reconduit néanmoins une vision néo-classique, au sens large, du ballet : « Au delà des gênes, des ténèbres de notre temps, le ballet nous fait entrevoir un univers de grâce, de liberté et d'harmonie ; surtout, il est le royaume de la jeunesse. La constante transposition de la forme et du geste allège et idéalise le jeu scénique et ouvre à nos imaginations les voies du songe. » (p. 34)

138 Boris KOCHNO, *Le ballet*, Paris, Hachette, 1954.

139 Irène LIDOVA, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992. Cette autobiographie est notamment intéressante en ce qu'elle témoigne des conditions concrètes des tournées dans les années 1950-1960, mais aussi des sociabilités propres au milieu balletomane.

inventent un nouveau style de reportage, qui met en avant tout autant la dimension plastique de la danse classique que le travail quotidien du danseur. Les photographies de solistes prises par Lido, dans son studio de l'île Saint-Louis ou en plein air (par exemple devant les grands monuments de Paris) privilégient ainsi une esthétique de la pose qui souligne l'harmonie des lignes et des masses plastiques, concordant avec le discours lifarien ; en coulisses, elles montrent les danseurs se maquillant ou entourés des cadeaux de leur public balletomane, instaurant une forme d'intimité entre ce dernier et les « étoiles de la danse ». À partir de 1947, Lido publie chaque année un album *Danse* regroupant des photographies en noir et blanc ou colorisées et dressant les annales du ballet en France et à l'international. Or, le couple est très proche de Lifar ; celui que Lidova appelle son idole, ou son dieu de la danse, lui remet ainsi en 1985 une lettre la nommant docteure *honoris causa* pour l'ensemble de son œuvre au service du ballet.

Cependant, l'autobiographie de Lidova témoigne aussi de ce que la vie du ballet parisien dans les années 1950-1960 ne saurait être réduite au sillage lifarien. Débutant son activité d'impresario pendant la guerre, Lidova participe ainsi pleinement à la floraison de jeunes compagnies dans l'après-guerre. C'est elle qui fait se rencontrer Janine Charrat et Roland Petit en 1942 et organise leurs premiers récitals, avant de participer à la fondation du Ballet des Champs-Élysées en 1945. Parcourant les studios de danse parisiens, Lidova y repère des danseurs (certains issus de l'Opéra de Paris) qu'elle invite à danser pour cette nouvelle compagnie, comme Irène Skorik, Nina Vyroubova ou Jean Babilée. C'est encore elle qui organise la tournée de Roland Petit à Londres en 1946, où elle se lie avec le critique et historien de la danse Cyril Beaumont et présente Roland Petit et Margot Fonteyn. Dans les années 1950, Lidova se consacre à la compagnie du danseur Milorad Miskovitch, rencontré au studio Wacker ; mais elle est aussi l'attachée de presse des Nouveaux Ballets de Monte Carlo, participe à l'organisation de plusieurs festivals internationaux, cherche à lancer Martha Graham à Paris en 1950 puis en 1954, et fait rencontrer la danseuse Claire Sombert au chorégraphe Gene Kelly pour son film *L'invitation à la danse* de 1956. Elle s'enthousiasme enfin pour les chorégraphies controversées de Maurice Béjart ou de Joseph Lazzini. L'autobiographie de Lidova témoigne donc du dynamisme chorégraphique de l'après-guerre, tant du fait de l'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes en France que des nombreuses circulations internationales : elle raconte ainsi combien la scène parisienne fut révolutionnée par le ballet *Symphonie pour un homme seul* de Maurice Béjart en 1955 ; mais aussi par la tournée du New York City Ballet en 1952, qui révèle au public *La Cage* de Jerome

Robbins, ballet érotique et cruel ; par la première représentation du Kirov à Paris en 1961 ; et dans les années 1960 par l'arrivée de chorégraphes modernes américains comme Alvin Ailey, John Butler ou Alwin Nikolaïs. Lidova évoque l'influence de ces tournées sur les chorégraphes français, mais aussi sur les interprètes – ainsi du jeu puissamment expressif de Nora Kaye, ou de la morphologie longiligne et de la technique balanchinienne de Tanaquil Le Clercq[140].

c. Voies du ballet moderne.

Plutôt que de réinscrire tout entier le ballet d'après-guerre dans le sillage lifarien, il s'agirait ainsi de l'étudier pour lui-même, à la croisée des œuvres et des discours. Nous l'avons vu, ces derniers sont traversés par des tensions historiographiques et esthétiques, qu'explicitent plusieurs débats récurrents dans la presse : faut-il valoriser une veine lyrique, perçue comme néo-lifarienne, ou bien les tendances abstraites du ballet balanchinien ? Le rôle du ballet est-il de refléter son temps ou bien de permettre à l'homme de s'en évader ? Comment faire en sorte que le désir d'expérimentation demeure compatible avec la quête d'universalité assignée au ballet, sans se dissoudre dans un individualisme des styles ? Ou encore, le goût des chorégraphes pour le « ballet à thèse[141] » ne risque-t-il pas de donner naissance à des œuvres plus cérébrales que sensibles ? Si le discours lifarien demeure largement relayé dans la presse et par les danseurs, ces débats propres à l'après-guerre s'éloignent en fait des termes de la réflexion sur le néo-classique tels qu'ils ont été posés par Lifar. Quant à la création chorégraphique, elle creuse plus nettement encore des voies distinctes des recherches lifariennes.

Dans l'après-guerre, le ballet s'empare ainsi de nombreux sujets symboliques ou métaphysiques, qui, dans une veine proche de l'existentialisme, expriment la solitude de l'être humain sur terre, en explorant des thèmes comme la folie ou la métamorphose animale. Si la technique classique est érigée par les discours dominants des critiques et des chorégraphes en moyen de sublimer la violence ou l'érotisme du ballet, il nous semble qu'elle est aussi travaillée dans le sens d'une ouverture à de nouvelles potentialités gestuelles : son esthétique linéaire est ainsi investie dans sa dimension acérée ; les jambes des ballerines, de plus en plus

140 Au sujet de l'influence du style balanchinien sur la morphologie et la technique des danseuses classiques, nous renvoyons à Dominique DELOUCHE et Florence POUDRU (dir.), *Violette Verdy*, Pantin, Centre national de la danse, 2008.

141 Les critiques de cette époque emploient volontiers la triade « ballet abstrait »/ « ballet à thème »/ « ballet à thèse », désignant par ce dernier des ballets ayant une portée philosophique ou métaphysique sur l'existence humaine.

mises en valeur (ce qui va avec l'évolution des costumes et la généralisation progressive de l'académique), se déploient selon des dynamiques et des lignes où la pointe peut assumer une dimension sensuelle ou agressive. Ainsi de certaines figures érotiques circulant dans l'imaginaire chorégraphique, de la *Carmen* de Petit au *Teck* de Béjart, qui renouvellent l'esthétique du pas de deux.

Cette érotisation de la gestuelle, tout en restant ancrée dans la technique classique, pourrait constituer un contrepoint à l'hégémonie du discours lifarien, tant celui-ci fait de la sensualité un synonyme de vulgarité[142]. Par ailleurs, la popularisation du ballet que cherchent à promouvoir des chorégraphes comme Petit ou Béjart[143] dans les années 1950-1960, le premier en s'inspirant du music-hall américain, le second en usant de la télévision[144] comme canal de diffusion pour ses interviews et ses ballets, s'inscrit à l'encontre de l'élitisme lifarien. Enfin, alors que la conception lifarienne du néo-classique s'appuie sur une idéologie de la pureté de la technique classique, une plus grande porosité des styles est dans les faits à l'œuvre, les années 1950-1960 marquant notamment un intérêt réel du ballet pour le jazz[145].

Si l'institutionnalisation progressive des compagnies de Petit et Béjart les instaure progressivement en figures de proue du ballet moderne (tout en les conduisant à affirmer à leur tour, et de manière croissante, la suprématie de la technique classique), certains chorégraphes aujourd'hui moins connus développent également un rapport novateur au ballet classique, pouvant aller jusqu'à la contestation du discours lifarien. C'est ainsi que Guillaume Sintès[146] a étudié le passage difficile de Michel Descombey (chorégraphe prônant une ouverture du ballet classique aux techniques contemporaines) à la direction de la danse de l'Opéra de Paris entre 1962 et 1968. Il pourrait être également intéressant de se pencher sur des danseuses-chorégraphes comme Ludmilla Tchérina, qui, à propos du rôle qu'elle

142 Serge LIFAR, *Au service de la danse*, *op. cit.*, p. 357-358. Lifar n'est cependant pas à une contradiction près : alors qu'il déplore la sensualité croissante du ballet, il revendique la paternité de la seconde position pliée sur pointes, souvent attribuée à Béjart.

143 L'entretien de Laetitia DOAT et Marie GLON avec Xavier BAERT et Germaine COHEN, « Une culture populaire, les images de Béjart », in *Repères, cahier de danse*, 2008/2 n°22, p. 27-31, témoigne du phénomène culturel que fut Maurice Béjart dans les années 1960, et de l'influence qu'eut sur lui le Théâtre National Populaire de Jean Vilar.

144 Dans un moment où la télévision participe à l'engouement pour le ballet.

145 Sur le jazz en France dans les années 1950-1960, nous renvoyons à l'article d'Aline LAIGNEL et Mélanie PAPIN, « Danses jazz en France, un nouveau champ de forces : le swing populaire », in Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 132-140. Elles voient dans la séduction des chorégraphes « néo-classiques » par le jazz dans l'après-guerre un phénomène de captation du jazz par l'esthétique classique, dont la création par Gene Kelly de *Pas de dieux* à l'Opéra de Paris en 1960 serait emblématique.

146 Sur les difficultés rencontrées par Michel Descombey lors de son passage à l'Opéra de Paris, et en particulier sur son opposition esthétique et politique à Lifar, nous renvoyons à l'article de Guillaume SINTÈS, « Michel Descombey à l'Opéra : un rendez-vous manqué ? », in Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *ibid.*, p. 233-244.

interprète dans le film *Les Amants de Teruel*[147] en 1962, propose d'abandonner le répertoire classique au profit de la création d'avant-garde[148], ou comme Françoise Adret, fondatrice du Ballet-Théâtre Contemporain. Certes, comme la quasi-totalité des danseurs de cette période, Adret témoigne dans ses discours[149] du choc que fut pour elle l'arrivée de Lifar à l'Opéra de Paris dans les années 1930, et voue allégeance à celui en qui elle voit son Pygmalion, et qui créa pour elle le *Pas d'acier*[150] en 1947. Cependant, son parcours démontre une conception singulière des rapports entre ballet et modernité. Formée à la danse rythmique avant d'acquérir la technique classique, elle se tourne rapidement vers la chorégraphie du fait d'un sentiment d'inadéquation entre sa morphologie et les rôles du répertoire académique :

> Mon tempérament et ma morphologie ne faisaient pas de moi une danseuse romantique. Je n'en avais pas du tout le désir. Je suis une danseuse terrienne […]. Très tôt, j'ai eu envie de chorégraphier parce que le répertoire n'était pas fait pour moi[151].

Très active au sein de la « jeune danse française[152] » d'après-guerre, elle construit sa carrière en assurant la direction technique et artistique de plusieurs compagnies internationales dans les années 1960, des Pays-Bas à l'Amérique latine, au sein desquelles elle crée des ballets expérimentaux mêlant théâtre et danse, et tient à assurer les cours de danse pour les articuler avec son propre style. Surtout, elle fonde en 1968 le Ballet-Théâtre Contemporain avec Jean-Albert Cartier, sur lequel nous reviendrons, en ce qu'il constitue une étape majeure dans l'ouverture du ballet français aux courants modernes.

Parmi les voies qui se dessinent dans l'après-guerre pour le ballet moderne, l'une nous a particulièrement intéressée, celle tracée par Janine Charrat. En nous penchant sur son ballet *Les Algues*, nous souhaitons montrer que le ballet moderne doit être considéré pour lui-même, sans être rabattu sur la pensée lifarienne du néo-classique.

147 Raymond ROULEAU, *Les Amants de Teruel*, film réalisé en 1961.
148 Antoine LIVIO, *Étoiles et Ballerines*, *op. cit.*, p. 166.
149 Par exemple dans Francis de CONINCK et Claire ROUSIER (dir.), *Françoise Adret, soixante années de danse*, Pantin, Centre national de la danse, 2006.
150 Serge LIFAR, *Le Pas d'acier*, créé en 1948.
151 CONINCK Francis de et ROUSIER Claire (dir.), *Françoise Adret, soixante années de danse*, *op. cit.*, p. 27.
152 *Ibid.*, p. 43.

2. Le cas des Algues de Janine Charrat[153] .

a. Sur les traces d'un « chef-d'œuvre » oublié du ballet moderne.

« À l'époque, il choqua. Aujourd'hui, il apparaît comme un classique et un chef-d'œuvre[154]. » Sept ans après sa création en 1953 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le ballet *Les Algues* est remonté à Bruxelles, où une partie de la critique le qualifie de « chef-d'œuvre », majeur dans la production de Janine Charrat comme dans l'histoire du ballet, mais trop « révolutionnaire[155] » et avant-gardiste pour avoir été reconnu comme tel par le public parisien. Malgré ce discours enthousiaste, *Les Algues* ne sera presque plus dansé. Aujourd'hui, son nom reste associé à celui de Janine Charrat, au travers des quelques lignes qui lui sont consacrées dans les dictionnaires et ouvrages d'histoire de la danse, mais aussi grâce à la photographie de Serge Lido l'immortalisant dans le rôle principal de « Catherine, la transparente[156] » (*cf.* **image 5**).

153 Nous nous appuyons ici sur notre article « *Les Algues* de Janine Charrat, « chef-d'œuvre » oublié », in *Recherches en danse* [en ligne], n°7, mis en ligne le 18 décembre 2019, https://journals.openedition.org/danse/2273 (dernière consultation le 13 mai 2021).

154 Maurice TASSARD, « *Les Algues* : Georges (Milenko Banovitch) ne sauvera pas Catherine (Janine Charrat) », *Le Parisien*, 21 mars 1960 (consulté aux archives Charrat de Rueil-Malmaison, caisse JC 27- JC 34).

155 Marcel LOBET, *Le ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, Bruxelles, Paris, Ad. Goemaere : Librairie théâtrale, 1958, p. 65.

156 André GEVREY, *Les Algues*, RTB, 1959, film de danse, 58 minutes (consultable au Centre national de la danse de Pantin ou aux archives Charrat de Rueil-Malmaison).

Image 5 – Janine Charrat dans *Les Algues* (photographie de Serge Lido).

De ce ballet qui n'est plus dansé depuis des décennies nous restent donc quelques traces, qui le font (sur)vivre dans cet « état d'existence – fantomatique certes, mais non nul[157] » dont parle Frédéric Pouillaude, et l'entourent même d'une certaine aura, celle d'un chef-d'œuvre presque disparu. D'un point de vue sensible, *Les Algues* est un ballet largement oublié, que ce soit par le public, la critique, les danseurs ou les chorégraphes. Si l'on suit Pouillaude, cette œuvre, dès lors qu'elle n'est plus donnée ni inscrite au répertoire d'une compagnie, « s'identifie » désormais « à l'ensemble des traces hétérogènes qui la documentent de l'extérieur[158] », c'est-à-dire aux archives, ainsi qu'à la mémoire de ses interprètes et spectateurs : c'est à ces traces que nous avons voulu nous confronter pour interroger le caractère « néo-classique » ou « moderne » de ce ballet. Or, *Les Algues* présente

157 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.*, p. 288.
158 *Ibid.*, p. 293.

l'avantage d'être un ballet assez bien documenté, y compris visuellement. Outre les photographies, en particulier celles qu'a prises Serge Lido sur scène et en studio, il existe une description très détaillée qu'en fait le critique anglais Cyril Beaumont et un film du ballet dansé par la compagnie de Janine Charrat, réalisé en 1959 par André Gevrey pour la télévision belge. Si l'on ne dispose pas de version plus récente des *Algues* que de ce film, nombreuses sont donc les traces qui lui conservent son existence « fantomatique[159] » et auréolent d'une histoire-légende ce ballet qui révéla dans le rôle de Georges-Émile Guérin plusieurs danseurs de cette génération, comme Peter van Dyk, Adolfo Andrade, Milenko Banovitch ou Milorad Miskovitch.

Bien qu'il soit en noir et blanc et de qualité audiovisuelle assez médiocre, le film d'André Gevrey ouvre des perspectives intéressantes pour une analyse esthétique des *Algues*. Comme tout film de danse, il induit une réception très différente de celle d'un ballet présenté sur scène, du fait de l'aplatissement de l'espace, des choix artistiques faits par le réalisateur et par la chorégraphe (la surface d'un studio de télévision étant souvent inférieure à celle d'une scène) et d'une moindre convocation de l'empathie kinesthésique du spectateur. Le noir et blanc crée un effet ambivalent : s'il produit une distanciation avec les danseurs, il renforce aussi la dimension spectrale des personnages. Mais, si l'on accepte qu'une œuvre en danse est mouvante, complexe, et ne peut être dissociée de ses traces, alors le film des *Algues* apparaît comme une voie d'accès possible à l'œuvre, ou du moins à l'une de ses versions. Il nous renseigne sur la structure chorégraphique du ballet, sur la technique, les corps et les styles d'interprétation des danseurs de cette période. Plus largement, il nous fait entrer dans un moment artistique particulier, et permet peut-être de saisir quelque chose des désirs esthétiques qui animent les interprètes et les spectateurs des *Algues* en 1959.

Ballet chorégraphié sur un argument et dans des costumes et décors de Louis-Bertrand Castelli, sur une musique du compositeur de cinéma Guy Bernard, *Les Algues* raconte l'histoire tragique d'un jeune homme, Georges-Émile Guérin, qui se fait passer pour fou afin de pénétrer dans l'asile où sa bien-aimée Catherine a été internée. La lecture de la description faite par Cyril Beaumont superpose au film une image mentale colorée et animée par le jeu des lumières, où sur le plateau « palpite un scintillant cercle de lumière verte[160]. » Pour densifier (et pluraliser) encore notre image du ballet, l'on pourrait envisager, comme Olga de

159 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 288.
160 Michel HUMBERT, *Janine Charrat : Antigone de la danse*, Paris, Éditions d'Art H. Piazza, 1970, p. 100. Sur le contexte du ballet en Angleterre pendant la guerre et l'immédiat après-guerre, et en particulier sur le rôle des critiques de danse, comme Cyril W. Beaumont, nous renvoyons à Karen ELIOT, *Albion's Dance, British Ballet during the Second World War*, New York, Oxford University Press, 2016.

Soto l'a fait pour *Le Jeune homme et la mort*[161], de recueillir la parole[162] de ceux qui ont vu, ou dansé, *Les Algues*. Si l'on peut chercher à interpréter la réception des *Algues*, voire tenter d'en reconstruire une approche sensible, pour interroger la manière dont il articule le « moderne » au « néo-classique », c'est à l'intersection de ces traces multiples et hétérogènes.

b. Une œuvre emblématique du « ballet moderne » néo-classique.

Comme de nombreux ballets de cette période, *Les Algues* est d'emblée abordé par les critiques depuis la question de sa modernité. À sa création en 1953 au Théâtre des Champs-Élysées, le ballet divise la presse parisienne, à tel point que le critique de danse belge Marcel Lobet parle quelques années plus tard d'une véritable « bataille d'Hernani[163] ». La critique parisienne est en effet partagée par l'avant-gardisme, davantage thématique, scénographique et musical que chorégraphique, du ballet. Alors que certains critiques crient au chef-d'œuvre, d'autres reprochent au ballet son réalisme violent, la « laideur » de son sujet et de ses costumes, ou encore ses effets sonores « horripilants[164] » – la musique de Guy Bernard, jouée par l'orchestre, se mêlant à des bruitages et à des paroles diffusés en stéréophonie. Malgré cette critique divisée, *Les Algues* est présenté tout au long des années 1950 et 1960, au sein des panoramas de la production chorégraphique qui fleurissent alors, comme l'un des points culminants de ce que les critiques nomment « ballet moderne » ou « ballet contemporain », à la fois œuvre « accomplie » mettant « la synthèse musicale, décorative et chorégraphique au service d'un sujet à la fois poétique et terrible[165] » (selon le modèle diaghilevien de collaboration des arts encore en vigueur à cette époque), et « œuvre pionnière[166] » ayant ouvert la voie aux courants chorégraphiques les plus novateurs, notamment au « ballet existentialiste », « psychanalytique » ou « sartrien[167] ». Janine Charrat elle-même revendiquera tout au long de sa carrière la modernité de cette pièce, comparant la réception des *Algues* à celle des premières pièces de Pina Bausch à Paris[168], et rappelant qu'elle fut la

161 Olga DE SOTO, *histoire (s)*, créé en 2004 au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles.
162 Les entretiens que nous avons menés avec quelques danseurs ayant interprété *Les Algues* ou dansé avec Janine Charrat, en particulier avec Adolfo Andrade et Martine Harmel (entretien retranscrit en annexe), sont éclairants sur la manière dont Janine Charrat chorégraphiait, en assumant de grandes libertés avec le vocabulaire classique.
163 Marcel LOBET, *Le ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, *op. cit.*, p. 65.
164 *Ibid.*, p. 67.
165 Jacques BOURGEOIS, « À la reprise de Monte-Carlo, *Les Algues* (par Jeanine Charrat) s'affirment comme un des meilleurs ballets de l'école moderne », *Arts*, 07 janvier 1959 (consulté aux archives Charrat, caisse JC 27-JC 34).
166 Marcel LOBET, *Dix années de ballets à la télévision belge*, *op. cit.*, p. 41.
167 Marcel LOBET, *Le ballet français d'aujourd'hui : de Lifar à Béjart*, *op. cit.*, p. 68.
168 Janine Charrat et Anne-Lise David, réal. Bruno Sourcis, 09 septembre 1997, *Mémoires du siècle – Janine Charrat, Antigone de la danse*, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/memoires-du-

première chorégraphe, avant Maurice Béjart ou Roland Petit[169], à utiliser sur scène des procédés tels que la musique concrète, les habits de ville ou des moyens narratifs propres au cinéma, comme le ralenti ou le *flashback* central des *Algues*.

Quant à sa composition, aux personnages et à sa gestuelle, *Les Algues* est dans une certaine mesure assez représentatif de la création de son époque. La structure du ballet s'inscrit globalement dans la continuité de la formule diaghilevienne, à une époque où les Ballets Russes restent une référence majeure : le critique anglais Cyril Beaumont compare d'ailleurs Georges-Émile Guérin à Pétrouchka[170]. Du point de vue chorégraphique, la course éperdue et saccadée de Catherine dans la scène de bal rappelle celle de la Carmen de Petit avant que Don José ne la tue ; les tours en l'air d'une extrême rapidité de Georges-Émile Guérin et du magicien évoquent ceux de Jean Babilée dans *Le Jeune homme et la mort* ou de Béjart dans *Symphonie pour un homme seul* ; le motif chorégraphique des amants soulevés par le groupe se trouve également dans plusieurs ballets de cette période. Les personnages fortement typés et genrés (« la coquette[171] », « le magicien ») sont parfois issus du domaine de la foire ou de celui du conte, ce qui est alors fréquent, que l'on pense par exemple aux *Forains* de Petit. D'autres sont plus étonnants, comme le couple d'« érotomanes », dont l'homme est interprété par le danseur de jazz Gene Robinson. Si sa variation témoigne de l'intérêt qu'éprouvent les chorégraphes de cette période pour le jazz, elle véhicule aussi de nombreux stéréotypes racistes et colonialistes[172], associant au corps noir un érotisme perçu à l'époque comme « sauvage ». Par son sujet également, *Les Algues* rencontre certains grands thèmes de préoccupation des années 1950, parmi lesquels la solitude fondamentale de l'être humain dans la société moderne. Le mythe d'Orphée, récurrent dans le champ chorégraphique, en est un motif emblématique ; les critiques ne manquent d'ailleurs pas de dresser une analogie entre Catherine et Eurydice, hissant *Les Algues* au rang du mythe. Pour le critique et historien Pierre Tugal, l'époque se cherche dans le miroir « pathologique » et

siecle-janine-charrat-antigone-de-la-danse-1ere, dernière consultation le 21 décembre 2018.

169 Un travail approfondi reste à mener sur les rapports de Janine Charrat aux institutions, tout au long de sa carrière. Pour quelles raisons sa carrière diffère-t-elle radicalement de celles d'un Roland Petit et d'un Maurice Béjart, mais aussi d'une Françoise Adret, qui a pu diriger le Ballet de l'Opéra d'Amsterdam puis le Ballet-Théâtre contemporain ? Quels choix (et éventuels empêchements) relevaient des théâtres, des opéras, ou du Ministère de la culture ? Quelle part y a prise la chorégraphe elle-même, par exemple en refusant de s'installer au Théâtre Royal de la Monnaie ? Le documentaire *Janine Charrat, l'instinct de la danse* soulève ces questions.

170 Cyril BEAUMONT, « *New Ballet : Les Algues* », (journal inconnu), (date inconnue : 1954?), (consulté aux archives Charrat, caisse JC 27- JC 34).

171 Les noms des personnages sont inscrits dans les programmes et au générique du film d'André Gevrey.

172 Qu'on retrouve par exemple dans le ballet *La nuit est une sorcière* de Pierre Lacotte, où un domestique noir pousse son maître somnambule, un jeune homme blanc, à tuer son père, sa mère et sa fiancée.

« morbide[173] » (termes qu'il emploie en un sens esthétique et non moral) que lui tend le ballet, mais le repousse quand celui-ci lui renvoie un reflet trop cru, ce qui serait le cas des *Algues*.

Bien que ce ballet soit donc tout à fait caractéristique de son temps et du « ballet moderne », il apporte cependant des solutions stylistiques singulières aux tensions esthétiques dans lesquelles il est pris, par exemple entre réalisme et romantisme. *Les Algues* met en effet au travail des motifs et des partages (entre beauté et laideur, folie et raison, normal et monstrueux) qui traversent l'histoire du ballet, mais sont investis d'un sens propre à cette période encore marquée par la guerre. Selon Louis-Bertrand Castelli, le traitement que le ballet donne de ces thèmes n'est pas subversif, faisant toujours primer la beauté sur la laideur, comme en témoigne la note d'intention : « C'est un drame beau, extra-romantique que celui de la folie ; ce n'est pas un drame laid malgré son côté physiologique navrant qu'il m'a fallu poétiser[174]. » Ces propos seraient cependant à nuancer, *Les Algues* oscillant constamment entre vision romantique de la folie et détails réalistes. Le choix de représenter un asile psychiatrique est d'ailleurs assez novateur pour l'époque, et évoque fortement la réécriture de *Giselle* par Mats Ek en 1982[175].

Dans la France des années 1950, ballet à thème, ballet à thèse et ballet abstrait constituent une triade récurrente au sein des discours critiques, et la question du sujet d'un ballet est régulièrement posée : la danse doit-elle exprimer des idées, des émotions, ou elle-même ? Ce problème trouve un écho au niveau du style chorégraphique : le « ballet moderne » opère-t-il un mélange entre danse classique et danse moderne, ou doit-il uniquement expérimenter à partir des ressources expressives propres à la danse classique ? Les débats critiques à ce sujet, souvent réducteurs, privilégient la plupart du temps la deuxième solution. Ils montrent combien, plus encore qu'aux États-Unis ou en Allemagne à la même époque, le rapport aux techniques modernes est compliqué en France. Pour défendre *Les Algues*, il faut alors écrire que « le balletomane le plus puriste ne pourrait reprocher à Janine Charrat d'avoir déployé d'autres moyens expressifs que le style académique le plus pur[176]. » C'est en cela que ce ballet serait « néo-classique », car il s'appuie sur la technique académique mais en infléchissant le vocabulaire de manière à le rendre plus expressif voire expressionniste, ce qui est alors considéré comme le produit de l'influence lifarienne. Dans la

173 Archives Pierre Tugal, Centre National de la Danse de Pantin, 2 14 TUG 145.
174 Françoise REISS-STANCIU, *op. cit.*, p. 99.
175 Il serait également intéressant de placer le ballet en regard de productions étrangères qui lui sont contemporaines et abordent des sujets voisins, mais qui ont continué à être dansées, comme *Pillar of Fire* d'Antony Tudor, *La Somnambule* de George Balanchine ou *Fall River Legend* d'Agnes de Mille.
176 Jacques BOURGEOIS, art. cit.

presse, la modernité parfois dérangeante des *Algues* est donc appréhendée depuis la notion de ballet moderne, c'est-à-dire comme un ensemble d'innovations thématiques, chorégraphiques, scénographiques et musicales appuyé sur une formule éprouvée, le modèle diaghilevien, et sur un respect d'une technique académique infléchie par le néo-classique lifarien.

Sur ce dernier point, plusieurs critiques placent Janine Charrat dans la filiation de Serge Lifar, qu'elle-même (intériorisation ou réappropriation[177] ?) revendique. C'est que, dès les années 1930, Charrat est considérée comme la fille spirituelle de Lifar. Après avoir commencé la danse avec Jeanne Ronsay, pédagogue formée auprès de Raymond Duncan et qui enseigne les danses orientales à Paris dans les années 1930, elle crée alors qu'elle n'est âgée que d'une dizaine d'années ses premières chorégraphies au sein de représentations privées, où Jean Bénoît-Lévy la repère pour interpréter le rôle du petit rat de l'Opéra Rose Souris dans son film *La mort du cygne*[178]. Avec ce film, elle rencontre Lifar, qui l'incite à se former à la danse classique, puis qui crée pour elle plusieurs récitals. Dès 1935 paraissent ainsi des articles sur Janine Charrat, qui louent ses talents chorégraphiques innés et la décrivent comme une enfant prodige « inspirée[179] » (moyen pour les critiques de minimiser l'apport de Jeanne Ronsay, et la reconnaissance de techniques autres que la technique classique ?) ; mais, à la sortie de *La mort du cygne*, « l'enfant prodige[180]» devient une véritable ballerine classique, transformation souvent associée au talent de Pygmalion de Serge Lifar. Dans les récitals et conférences dansées qu'ils donnent ensemble, Janine Charrat est perçue comme son « reflet féminin[181] ». À partir de 1942, la critique superpose le couple Lifar/Charrat au nouveau couple que Janine Charrat forme avec Roland Petit, symbole du jeune ballet français qui fleurit à la Libération[182]. En constante référence à des hommes, le discours critique sur Janine Charrat inscrit donc la modernité de ses pièces dans le contexte contemporain du ballet moderne et de la mouvance néo-classique lifarienne. Elle-même

177 Par exemple dans Janine CHARRAT et Anne-Lise DAVID, émission citée. Elle y appelle Lifar son père, son dieu, son amour.

178 Jean Benoît-LEVY, Marie EPSTEIN, *La mort du cygne*, Paris, 1937, 95 min.

179 R.-L. L., « Jeanine [*sic*] Charrat danseuse inspirée », *Le Petit Dauphinois*, 27 juillet 1942 (Fonds Janine Charrat, Musée Municipal de Rueil-Malmaison, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

180 Patrick THEVENON, « Janine Charrat a réussi son examen d'entrée à l'Opéra », *Paris-Presse*, 13 octobre 1960 (Fonds Janine Charrat, Musée Municipal de Rueil-Malmaison, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

181 Yves BONNAT, « Janine Charrat chorégraphe et danseus », *L'écho des étudiants*, 10 juin 1944 (Fonds Janine Charrat, Musée Municipal de Rueil-Malmaison, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

182 L., « Janine Charrat rencontra Roland Petit et ce fut le couple idéal de la danse », *Actu*, 16 janvier 1944 (Fonds Janine Charrat, Musée Municipal de Rueil-Malmaison, revue de presse constituée par le père de Janine Charrat).

chorégraphie dans les années 1960 une « barre néo-classique » pour Claire Sombert, en hommage à celui qu'elle considère comme son maître[183].

Pour autant, il nous semble que la modernité des *Algues*, et son articulation à la danse classique, peuvent être interrogées à nouveaux frais depuis une analyse esthétique du ballet qui permette de prendre quelques distances avec le discours critique dominant à l'époque.

c. Le classique disloqué.

S'il y a une singularité dans la réception des *Algues* comme ballet moderne, elle découle de la place occupée par Charrat dans le paysage chorégraphique de l'époque : celle-ci est l'une des rares femmes françaises à chorégraphier des ballets depuis la danse classique. Or, dès les années 1950, c'est-à-dire quand elle prend son autonomie par rapport à Roland Petit et Serge Lifar, Charrat rencontre les plus grandes difficultés à se produire en France avec sa compagnie. Peu invitée par des institutions comme l'Opéra-Comique, et ne recevant presque aucune subvention, elle fait la très grande majorité de ses créations à l'étranger et repasse sporadiquement par la France au fil de ses longues tournées. Plusieurs journalistes s'indignent de cette situation, notamment Antoine Goléa, qui écrit en 1957 :

> Réussir à Paris, cela veut dire avoir le droit de se tromper. Roland Petit peut faire, à Paris, autant de fours qu'il veut ; il restera toujours Roland Petit […] Janine Charrat n'a pas le droit de se tromper, pis encore, même ses réussites les plus incontestables sont toujours contestées. Le scandale des Algues, à côté du Jeune et la Mort [*sic*], le ballet le plus important de l'après-guerre, est encore dans toutes les mémoires : si Roland Petit avait fait ce ballet, on eût crié au génie[184].

Ainsi, *Les Algues* cristallise toutes les tensions et contradictions de l'appareil discursif qui s'élabore autour de la chorégraphe dans les années 1950. Parmi ces paradoxes, un premier concerne la réception de Charrat à l'étranger. Des critiques comme Marcel Lobet ou Françoise Reiss-Stanciu expliquent le plus grand succès des *Algues* en Allemagne ou en Angleterre par sa parenté avec les ballets narratifs qui y sont alors en vogue. Au contraire, les critiques allemands et anglais relèvent à quel point ce ballet est français, par son thème existentialiste et

183 Nous renvoyons ici au film *Ballets français : Lifar, Babilée, Charrat*, Société Radio Canada, 2015.
184 Antoine GOLÉA, « Janine Charrat entrevue », *Carrefour*, 02 janvier 1957 (consulté aux archives Charrat, recueils chronologiques d'articles de presse). Bien que les femmes chorégraphes soient très minoritaires dans l'histoire du ballet classique, les difficultés rencontrées par Janine Charrat en France sont particulièrement aiguës (si l'on pense aux carrières des chorégraphes de ballets Tatjana Gsovska en Allemagne, Birgit Cullberg en Suède, Agnes de Mille aux États-Unis ou encore Ninette de Valois en Angleterre), pour des raisons qui restent à interroger.

son style expressif fondé sur la technique classique, souvent rattaché à la mouvance lifarienne[185]. Une deuxième tension discursive manifeste la difficulté qu'ont la plupart des critiques, même ceux qui font l'éloge des créations de Charrat, à penser qu'une femme puisse être chorégraphe de ballet. Le talent chorégraphique de Janine Charrat est ainsi souvent assigné à son supposé côté « viril[186] ». Or, Charrat danse également l'un des deux rôles principaux du ballet, et son interprétation est aussi unanimement saluée que celle de Peter van Dyk[187]. Le lien très fort qui existe entre le ballet et sa chorégraphe-interprète s'intensifie en 1961, lorsque celle-ci est grièvement brûlée sur un plateau où elle tourne *Les Algues* pour la télévision. Dès lors, dans l'ombre fantasmée de la ballerine Emma Livry[188], le nom de Janine Charrat devient indissociable du personnage tragique de Catherine. Tout un discours aux accents parfois mystiques s'élabore pour tenter d'articuler la fragilité de Charrat-Catherine et la « force » de Charrat chorégraphe : Irène Lidova décrit ainsi son style comme un « alliage de sensibilité et de violence[189] ». Il nous semble cependant que ce malaise discursif entourant tant l'œuvre de Charrat que sa danse témoigne de singularités chorégraphiques et interprétatives que ne donnent pas à entendre les catégories génériques de « ballet moderne » et de « néo-classique ».

Alors que le néo-classique est à cette époque compris comme un style englobant, infléchissant par de simples déformations une technique académique considérée comme « pure », la chorégraphie des *Algues* manifeste un réel intérêt pour au moins une autre danse que le classique : le jazz y est présent, à travers la chorégraphie de Gene Robinson ou dans l'exécution de certains gestes, comme les tours vrillés[190]. Selon le danseur Adolfo Andrade cependant, qui interpréta Georges-Émile Guérin aux côtés de Janine Charrat en 1958-1959, cette dernière excellait dans la stylisation de gestes théâtraux et l'invention de mouvements personnels, mais son audace restait inhibée par sa fidélité au vocabulaire classique. Le

185 Hedwig MÜLLER, Ralf STABEL et Patricia STÖCKEMANN, *Krokodil im Schwanensee : Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt am Main, Berlin, Anabas : Akademie der Künste, 2003.
186 Michel HUMBERT, *Janine Charrat : Antigone de la danse, op. cit.*, p. 29.
187 Sur le lien très fort qui peut exister entre mémoire de l'œuvre et mémoire de ses interprètes, voir Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 109-112.
188 Emma Livry (1842-1863) est une ballerine romantique qui mourut après que son costume eut pris feu lors d'une répétition.
189 Francis GADAN-PAMARD et Robert MAILLARD, *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, F. Hazan, 1957, p. 87. Reprise par de nombreux critiques, l'idée selon laquelle le talent chorégraphique de Charrat aurait son origine dans une dimension virile de son caractère reconduit en fait le mythe du démiurge, très répandu dans l'histoire et dans la philosophie de l'art, qui associe la création au génie masculin, et que l'on connaît décliné sous ses multiples figures (réelles ou fictives) masculines, de Prométhée à Michel-Ange en passant par Pygmalion. Notons que cet appareil discursif fut repris lors d'un hommage discursif rendu à Janine Charrat par l'Association Française des Maîtres de Danse Classique à l'École de l'Opéra de Paris le 24 octobre 2018.
190 On peut aussi constater l'influence du flamenco alors en vogue à Paris.

danseur juge cet attachement au vocabulaire classique délétère, et l'attribue à l'hégémonie de la technique classique alors en vigueur, notamment en France : « Une trop grande abondance d'arabesques, de pirouettes, d'entrechats, doubles tours en l'air et autres cabrioles souvent anachroniques affaiblit l'expression dramatique[191]. » Charrat elle-même a pensé la question du style, sans y apporter de véritable réponse :

> Devons-nous chercher une voie dans le mélange des styles ? Ou dans leur transposition, leur enrichissement ? Balanchine et Lifar ont réalisé ce miracle d'ajouter un vocabulaire à la Danse sans nuire à la ligne pure. Robbins et Béjart, à l'avant-garde, ont « désarticulé » l'académisme, mais ils l'ont fait avec une telle maîtrise qu'ils ont atteint ce « degré de puissance » qui légitime leur audace ; leurs œuvres barbares ou humoristiques réalisent une unité de mouvements qui crée un style. S'il arrive qu'on « greffe » un style sur un autre, il n'existe pas de formule ; c'est une question de qualité, de métier ou d'inspiration ; la maladresse seule engendre la confusion[192].

Pour autant, en parlant de désarticulation de l'académisme, Charrat assume les libertés qu'elle prend avec la technique classique, tant d'un point de vue chorégraphique qu'interprétatif. De sa formation avec Jeanne Ronsay[193], Charrat a sans doute gardé une approche assez libre du vocabulaire classique, n'hésitant pas à déliter la forme au profit de l'expressivité dramatique, ce dont témoigne la photographie de Serge Lido (*cf.* **image 5**). Cette photographie immortalise l'une des figures les plus classiques du ballet, un développé à la seconde. Néanmoins, la couronne est comme disloquée, les articulations cassées ou relâchées, et le penché sur le côté fait place à l'emprise de la gravité. L'expression du visage témoigne du jeu de Janine Charrat tant admiré par les critiques de l'époque, et perçu comme naturaliste. Ses cheveux lâchés évoquent aussi bien la scène de la folie du ballet romantique *Giselle* que l'élue du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski. Quand Mats Ek chorégraphie sa version de *Giselle* en 1982, il s'inscrit (notamment à travers sa mère Birgit Cullberg, contemporaine de Charrat) dans une filiation qui a profondément pensé la possibilité d'une fusion entre danse classique et *Ausdruckstanz*. Au contraire, Charrat n'a à notre connaissance

191 Adolfo ANDRADE, *Pour une danse enfin libérée*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 120.
192 Michel HUMBERT, *Janine Charrat : Antigone de la danse, op. cit.*, p. 53.
193 Lynn Garafola a bien mis en avant l'importance du contact avec des formes chorégraphiques modernes ou accordant une plus large part que les cours traditionnels de danse classique à la composition et à l'improvisation dans l'accession de femmes au statut de chorégraphes (Lynn GARAFOLA, « *Where are Ballet's Women Choreographers ?* », in *Legacies of Twentieth-Century Dance*, *op. cit.*, p. 215-230).

pas véritablement côtoyé la danse moderne avant les années 1980[194], mais son style nous semble mettre à distance la pureté formelle du classique et se singulariser par un traitement presque subversif de son sujet.

Les scènes de groupe, qui semblaient déjà chaotiques à Cyril Beaumont, sont aujourd'hui assez désuètes, mais les adages et variations permettent d'appréhender la singularité du style de Janine Charrat. Alors que les ballets des années 1950-1960 affectionnent les archétypes, mettant volontiers en scène des personnages féminins de fantasme censés incarner « la Femme » à travers des êtres tantôt cruels ou vénéneux, érotisés ou éthérés, animalisés ou sublimés[195] (que l'on pense au *Rendez-vous manqué* de Roland Petit ou au *Teck* de Maurice Béjart), les ballets de Charrat, le plus souvent centrés autour de rôles féminins très forts qu'elle interprète elle-même, s'appuient sur ces fantasmes, mais en les décalant. Dans *Le Massacre des amazones*[196] par exemple, les chevaux, dansés par des hommes, tuent les amazones : massacre symbolique ? Et dans *Les Algues*[197], la scène centrale du *flashback*, qui raconte comment Catherine est devenue folle, conserve, même en vidéo, toute sa force émotionnelle et son ambiguïté. Dans une scène de bal anachronique (la *Giselle* de Mats Ek n'est pas loin), Catherine rencontre Georges-Émile Guérin et danse pour la première fois avec un homme. Selon la chorégraphe, « il la violente un peu[198] », ce qui apparaît comme un euphémisme eu égard à la grande violence de ce pas de deux : l'homme l'embrasse de force, l'étreint jusqu'à la ployer à terre malgré les efforts avec lesquels elle se débat. Janine Charrat montre ainsi sur scène ce que l'on peut interpréter comme un viol, ou une tentative de viol, qui rend folle Catherine, mais l'attache aussi à Georges-Émile Guérin. D'un point de vue chorégraphique, ce pas de deux délite la forme classique au profit de l'expressivité dramatique, et joue avec les archétypes du ballet moderne comme avec les codes du ballet romantique, détournant par exemple le rôle du danseur noble, dont Milorad Miskovitch était alors l'emblème auprès de la critique. D'un point de vue interprétatif, le jeu naturaliste de Charrat donne une réelle profondeur psychologique au personnage de Catherine.

194 En 1979, elle est nommée conseillère pour la danse au Centre Georges Pompidou et s'intéresse alors beaucoup aux chorégraphes de la « jeune danse française ».

195 Nous renvoyons sur ce point à Mélanie PAPIN, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, *op. cit.*, p. 71-72.

196 *Le Massacre des* Amazones, créé en 1952 au Théâtre municipal de Grenoble.

197 *Les* Algues, créé en 1953 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

198 Luc RIOLON et Rachel SEDDOH, *Janine Charrat, L'Instinct de la Danse*, Les Films Pénélope/ARTE France/TSR, 2001. Notons que Charrat n'a jamais énoncé la dimension ambiguë voire subversive de ses ballets, renvoyant par exemple *'Adame miroir*, chorégraphié en 1948, à un ballet sur le narcissisme et non sur l'homosexualité.

Or, il nous semble que ces singularités du travail de Charrat, celles que peine à dire la critique, remettent en cause les cadres discursifs et les catégories génériques à travers lesquels sa danse est pensée, en particulier la notion éminemment normative de « néo-classique ». Elles démontrent un rapport singulier à la technique classique et à l'histoire du ballet, ainsi qu'aux modalités interprétatives propres à la danse classique, et conduisent plus largement à réévaluer, au-delà du cas de Charrat, la dimension conservatrice parfois attribuée à ce moment de l'histoire du ballet.

Ainsi que l'ont bien montré les travaux d'Annie Suquet ou de Mélanie Papin, s'appuyant eux-mêmes sur les témoignages de danseurs modernes comme les Dupuy ou Jacqueline Robinson, le rejet de la danse moderne est certes absolument caractéristique de cette période, tant dans les discours que les pratiques. Il se fait au nom d'une idéologie conservatrice de la danse classique, en particulier de sa technique et des valeurs dont celle-ci serait porteuse, dont Lifar est le chef de file.

Pour autant, ce rejet ne nous semble pas permettre de dénier au ballet la part de modernité dont celui-ci se réclame, ne serait-ce que pour comprendre l'articulation spécifique du classique au moderne, ainsi que la conception de la modernité qui se jouent alors. Plutôt que de l'assigner entièrement du côté de la danse moderne, il s'agirait alors de penser la modernité spécifique à ce moment de l'histoire du ballet en France. Certes, le « ballet moderne » ne remet pas en cause certaines valeurs, telles qu'une vision hégémonique et instrumentale de la technique classique, ou une conception académique de la beauté des corps, et semble même y revenir par-delà les avant-gardes du début du XXe siècle, dans le sillage du conservatisme lifarien. Mais la création au sein du ballet démontre également une volonté d'expérimentation tant scénographique que chorégraphique, et d'articulation de la création chorégraphique à son époque et à un avenir à construire, qui engagent une certaine conception de la modernité.

Il nous semble ainsi que le ballet de l'après-guerre est pris entre des valeurs classiques et modernes, dont les discours et la production chorégraphique, elle-même partagée entre des pièces académiques et des créations plus expérimentales, révèlent qu'elles peuvent entrer en tension. En tous les cas, le « ballet moderne » ne saurait être réduit au néo-classique lifarien, ni quant aux styles qui s'y déploient, ni quant aux discours auxquels il se tisse.

V. Être un danseur classique, entre la classe et la scène.

Pour emprunter des voies diverses, la création chorégraphique demeure à cette époque fondée sur un présupposé, selon lequel la technique classique est nécessaire et suffisante à la formation et à l'entraînement du danseur. Si la notion de néo-classique ne peut qualifier la période d'après-guerre qu'à la condition d'être complexifiée, c'est-à-dire rendue aux tensions qui la traversent (entre le discours lifarien et ses échappées, entre désirs classiques et modernes), il nous faut ainsi désormais rendre compte du rapport des danseurs à la technique classique. Une danseuse moderne comme Françoise Dupuy reproche au ballet « néo-classique » de l'après-guerre de perpétuer une idéologie de corps dociles et instrumentaux, ce qui l'empêcherait de pouvoir être moderne : or, nous l'avons vu, l'entrelacement entre technique classique et désirs modernes peut se faire de manière complexe au sein de la création chorégraphique ; mais, si l'on observe cette période depuis l'incorporation de la technique classique par les danseurs, celle-ci se fait-elle uniquement sur un mode disciplinaire ? Autrement dit, le rejet des techniques modernes au profit d'une hégémonie de la danse classique va-t-il avec une unilatéralité dans les manières de se rapporter à la technique classique ?

Pour examiner ces questions, nous nous appuierons notamment sur les entretiens que nous avons menés avec plusieurs danseurs de cette période : ils nous renseignent tant sur l'entraînement classique des danseurs que sur l'état de la pédagogie dans l'après-guerre.

1. Des rapports existentiels à la technique classique.

Les entretiens que nous avons menés font état de différences majeures entre le mode de vie des danseurs actuels et celui des danseurs de l'après-guerre, que ce soit dans le rapport au répertoire ou dans les conditions matérielles des tournées[199] . S'ils permettent de retracer la généalogie de certaines représentations et pratiques actuelles, ils témoignent aussi de ce que le monde du ballet est traversé de ruptures, alors même qu'il est mû par l'idéologie d'une tradition ininterrompue. Interprètes, chorégraphes ou pédagogues, menant leur carrière à l'Opéra de Paris ou au sein de petites compagnies, ces danseurs entretiennent également des rapports différents à la technique classique ; néanmoins, celle-ci occupe une place centrale dans leur quotidien.

199 Entretien avec Maryelle Krempff, réalisé les 09 novembre et 19 décembre 2018, retranscrit en annexe.

Un ouvrage comme *Étoiles et Ballerines*[200] d'Antoine Livio, consacré aux grandes solistes d'après-guerre, donne à voir cette centralité de la technique classique dans la formation et l'entraînement des danseuses des années 1950-1960, ainsi que les représentations qui lui sont associées. Le titre lui-même est révélateur de certaines valeurs propres à cette période : « étoiles » au sein des compagnies de ballet, c'est-à-dire vedettes internationales au statut parfois iconique, les danseuses interrogées n'en sont pas moins d'abord des « ballerines », c'est-à-dire qu'elles se dédient quotidiennement à l'approfondissement de leur technique classique en studio. L'une des ambiguïtés de ce livre tient à ce que la parole des danseuses (uniquement des femmes) soit encadrée par celle de chorégraphes hommes, plusieurs préfaces étant rédigées par Serge Lifar, Maurice Béjart, Peter van Dyk et Michel Descombey. Néanmoins, les ballerines interrogées déploient un discours riche sur leur rapport à la technique classique et au répertoire qu'elles interprètent.

Toutes voient dans la technique classique une base essentielle, qui leur permet de forger leur corps à devenir un instrument polymorphe entre les mains du chorégraphe : la conception instrumentale du corps du danseur, et en particulier de la ballerine, est donc complémentaire d'une vision du chorégraphe en démiurge, ce que nous relevions au sein de l'ouvrage consacré par François Guillot de Rode à Yvette Chauviré. Par ailleurs, le « modèle vocationnel[201] », dont Isabelle Launay constate qu'il se répand dans les autobiographies de danseuses à partir des années 1950, se traduit par une conception non seulement technique, mais aussi existentielle, voire liturgique, de la classe de danse. La pratique quotidienne de la danse classique est ainsi vécue à la fois comme un métier et comme un art à part entière, qui revêt des valeurs éthiques, voire métaphysiques, allant de la discipline du corps à la libération de l'âme : Zizi Jeanmaire compare la barre à un rituel, ou à une prière, et Nina Vyroubova la danse à une religion. Or, cette vision du cours de danse peut aller avec une idéologie ascétique ou sacrificielle : une danseuse comme Claude Bessy voit ainsi dans l'apprentissage de la technique classique un sacerdoce, ou une succession d'épreuves devant être surmontées par la seule volonté. Pour toutes, la classe de danse classique est le lieu central de leur art : c'est ainsi que Claire Sombert et Colette Marchand, tout en évoquant la joie très particulière qu'elles éprouvent à être sur scène, voient dans l'entraînement quotidien le cœur vivant de leur métier.

Cependant, les entretiens menés par Livio témoignent aussi de la diversité de manières qu'ont ces danseuses d'articuler la classe à la scène, ou le cours au répertoire et à la création

200 Antoine LIVIO, *Étoiles et ballerines*, Bienne, Éd. du Panorama, 1965.
201 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 154.

chorégraphique. Yvette Chauviré, qui voit dans l'interprétation de *Giselle* l'aboutissement de son travail de ballerine, se situe ainsi aux antipodes de Ludmilla Tchérina, qui fait de la technique classique une préparation aux ballets d'avant-garde, et ne voit dans le répertoire classique qu'une pâle imitation de ballets d'un autre temps. Cependant, toutes ces danseuses demeurent unies par le présupposé du caractère nécessaire et suffisant de l'entraînement classique. Interrogées sur leur rapport au music-hall, Colette Marchand et Zizi Jeanmaire en parlent ainsi comme d'un simple divertissement, sans commune mesure avec la quête de perfection qui meut la danse classique, et ne nécessitant pas d'entraînement particulier : tout un lexique de la « pureté » de l'enseignement classique dissimule les hybridations techniques qui, dans les faits, ont parfois lieu[202] . Un tel discours sur la pureté de la technique classique et sur la dimension existentielle, voire liturgique, de la classe de danse porte ainsi en filigrane la pensée néo-classique de Levinson telle qu'elle fut infléchie par Lifar.

Pour autant, cette hégémonie de la technique classique dans les décennies d'après-guerre, et le relatif accord des ballerines interrogées quant à la valeur existentielle à lui donner, vont avec une importante diversité des manières de l'enseigner et de la pratiquer.

2. Pédagogies classiques.

a. Une pluralité de voies pédagogiques.

Si le « ballet moderne » d'après-guerre exprime l'espoir d'un renouveau culturel, la danse classique elle-même est alors associée, dans l'imaginaire collectif, à des valeurs culturelles positives telles que la jeunesse et la santé[203]. L'après-guerre voit ainsi proliférer des ouvrages pédagogiques destinés aux professionnels comme aux amateurs, aux adultes comme aux enfants, dont certains proposent même d'apprendre la danse classique chez soi[204]. Sur le plan technique cependant, l'après-guerre en France ne semble pas constituer un moment charnière : contrairement à ce qui se produit au New York City Ballet, où George Balanchine infléchit considérablement la technique classique[205] dans le sens de son esthétique et au contact d'autres danses comme le jazz, l'enseignement demeure en France assez académique. Quelques expérimentations, comme la barre à terre élaborée par le professeur Boris Kniaseff, visent à accroître la souplesse des danseurs, mais c'est plutôt à partir des années 1970 que la

202 Dans les faits, ce depuis avant la guerre, plusieurs danseurs prennent notamment des cours d'acrobatie.

203 En témoigne par exemple Serge LIDO et Irène LIDOVA, *Rester jeune. 67. Le secret de la ligne par la danse, 6 leçons par 6 étoiles*, Rester jeune, Paris, 1948.

204 Voir par exemple Zoula DE BONCZA *La danse classique sans barre*, Paris, Imprimerie polygraphique, 1961 ou Pierre TUGAL, *La danse classique sans maître*, Paris, Librairie théâtrale, 1964.

205 Pour un aperçu de la technique Balanchine, voir Suki SCHORER, *Suki Schorer on Balanchine Technique*, New York, A. A. Knopf, 1999.

morphologie des danseurs (et surtout des danseuses) tendra à s'allonger et s'affiner, sans doute sous l'influence des interprètes béjartiennes et balanchiniennes.

Le cours de danse classique est alors davantage corrélé qu'aujourd'hui au répertoire, qu'il soit classique ou d'avant-garde, dans la mesure où les techniques modernes doivent s'exercer en souterrain[206], et ont peu d'influence sur la création chorégraphique de ballet – ce qui vaudra jusqu'à la fin des années 1960. Dans la *Grammaire de la danse classique* qu'elle publient en 1969, Germaine Prudhommeau et Geneviève Guillot établissent ainsi une continuité directe entre la classe de danse et le répertoire chorégraphique, la création étant conçue comme une combinatoire de gestes classiques, auxquels s'ajouteraient parfois quelques figures inventées par les chorégraphes, puisque « [t]ous les grands chorégraphes contemporains (Serge Lifar, Maurice Béjart, Michel Descombey, Roland Petit, etc.) ajoutent de nouveaux termes au vocabulaire existant[207]. »

Or, la danse classique est alors souvent enseignée selon des modalités autoritaires, concordant avec la conception d'une technique classique qui doit forger un corps de danseur polymorphe, prêt à être confié aux mains du chorégraphe. La danseuse Anne-Marie Sandrini se souvient ainsi des vexations morales et physiques infligées par le « Maître » Yves Brieux, chez qui elle prend des cours particuliers à côté de l'Opéra de Paris :

> Dès que ma main se posa sur la barre, je compris que, chez Maître, sous le regard attendri des séraphins de bois doré, j'allais connaître le goût des larmes et de l'effort ainsi que la souffrance du coup de baguette que l'on reçoit comme l'estampille du Maître, prouvant l'authenticité de l'intérêt qu'il vous porte. […] Je l'adorais, je le vénérais presque, tel un dieu au pouvoir et au savoir immenses. […] Combien de fois ai-je vu Maître monter sur les genoux d'une élève qui, assise dos au mur, plantes de pieds réunies, ne parvenait pas à toucher le sol de ses genoux ?
> Nous étions toutes volontaires pour ces tortures, persuadées qu'elles faisaient partie des obstacles à franchir pour pouvoir nous engager sur les chemins menant à nos rêves de réussite. Je prenais maintenant des leçons particulières trois fois par semaine. Imperceptiblement, je me transformais en une matière malléable que Maître modelait avec patience[208].

206 Il serait intéressant d'étudier les quelques rares figures qui prônent alors en France une hybridation entre techniques classique et moderne, comme Janine Solane, fondatrice d'une « méthode classique naturelle » hybridant la technique classique à la danse libre d'Isadora Duncan, qui publie en 1950 *Pour une danse plus humaine*, Paris, J. Vautrain, 1950. Dans les entretiens que nous avons menés, nous avons aussi rencontré Adolfo Andrade (les 31 janvier et 21 mars 2018, à son domicile), qui se définit comme un « révolté des années 1950 », et prône à travers sa méthode de « rythmique kinesthésique » une danse « véritablement classique », c'est-à-dire qui se dégage de l'académisme pour rétablir l'harmonie et l'équilibre propres au corps humain. Il expose sa méthode dans son ouvrage *Pour une danse enfin libérée*, Paris, R. Laffont, 1988.

207 Geneviève GUILLOT et Germaine PRUDHOMMEAU, *Grammaire de la danse classique*, Paris, Hachette, 1969, p. 40.

208 Anne-Marie SANDRINI, *Le grand écart, du classique au cancan*, Paris, Mauconduit, 2013, p. 116-117.

Ghislaine Thesmar témoigne elle aussi de la discipline autoritaire des cours de l'après-guerre – dont l'on trouve des traces jusqu'à aujourd'hui :

> Je suis issue d'une école totalitaire, de fabrique de poupées clonées sur une image du passé. C'est un système qui avait fait ses preuves. [Solange] Schwartz, [Yves] Brieux, ils nous imposaient leur propre univers et nous avions droit de vie si nous correspondions à leur idéal. Ici, le travail du pédagogue était de « sauvegarder les valeurs du temple[209]. »

Cependant, les entretiens menés avec les danseurs ayant connu cette période donnent à voir la diversité des méthodes et des modalités de relation pédagogique. C'est ainsi que les danseurs fréquentent alors plusieurs studios privés, parfois clandestinement lorsqu'ils sont issus de l'Opéra de Paris. Notamment dirigés par les professeurs russes exilés à Paris dans les années 1920, qui conservent une importance cruciale sur l'enseignement de la technique classique jusque dans les années 1970[210], ces studios sont des lieux où les danseurs peuvent tisser des liens personnels avec plusieurs pédagogues. Le rapport à ceux que l'on nomme alors les Maîtres est le lieu d'abus autoritaires, tels que ceux dont témoignent Anne-Marie Sandrini et Ghislaine Thesmar, mais aussi parfois d'échappées hors de systèmes plus académiques, et du tissage de relations où les danseurs peuvent déployer leur singularité artistique. C'est ce dont témoigne dans nos entretiens Christine Bayle au sujet de Nina Tikanova :

> [Chez elle] il y avait de longs et magnifiques adages, et elle faisait travailler tous les styles : Petipa, Cecchetti, Bournonville… Il ne fallait pas danser *Giselle* comme *Les Sylphides* ! Tout prenait un sens. Par exemple, dans la variation de *La Belle au bois dormant* où Aurore bouge ses mains et ses doigts comme cela [*Christine Bayle fredonne l'air en montrant les gestes des doigts*], ce sont des gouttes de rosée que la petite Aurore distille

209 Entretien avec Ghislaine Thesmar, cité dans Gil ISOART, *La transmission : l'étonnement d'un instant, l'événement*, Mémoire pour la formation diplômante au Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur de danse, 2008, p. 17.

210 Nous renvoyons ici à la thèse d'Élisabeth HENNEBERT, *« Coureurs de cachets » : histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue en 2002, citée dans Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 174. L'article de Francesca FALCONE et Patrizia VEROLI, « *The Teaching of Victor Gsovsky in Berlin, 1926-1936, as seen by Lilian Karina* » in *Dance Chronicle,* vol. 24, n°3, 2001, p. 307-350, est également intéressant en ce qu'il montre les apports de Victor Gsovsky à la pédagogie du ballet dans les années 1950-1960 à Paris. Celui-ci avait côtoyé l'avant-garde du ballet russe à Saint Pétersbourg et pratiqué une pédagogie novatrice à Berlin dans les années 1920, valorisant le geste expressif, voire expressionniste.

> légèrement et qui éclaboussent partout. On ne sait plus ces choses aujourd'hui, mais on les apprenait dans l'école russe[211].

L'on retrouve des témoignages semblables de la part des danseuses et pédagogues Joëlle Mazet[212] et Ethéry Pagava[213]. La première, formée comme Jacqueline Challet-Haas[214] chez Atty Chadinoff, se souvient de ses cours comme d'un formidable apprentissage de l'importance du placement, permettant de protéger le corps du danseur comme de donner une épaisseur poétique au geste. Contrairement à une conception disciplinaire du placement, qui en ferait un simple agencement autoritaire des segments du corps visant à le conformer à certaines normes esthétiques et morphologiques, Joëlle Mazet dit avoir appris chez Atty Chadinoff la nécessité de la sensation musculaire, osseuse ou ligamentaire, et de l'appui juste, qui seul libère le geste. C'est ainsi que monter l'ischion au-dessus du talon, ou chercher à mettre de l'espace dans toutes les articulations, procure une sensation de suspension qui évite les tendinites et l'arthrose, tout en inscrivant le geste dans une poétique de la légèreté, qui est pour Joëlle Mazet synonyme de justesse et de joie. Comparant la classe de danse classique à une discipline comme le yoga, elle déplore, comme plusieurs professeurs issus de cette génération, les normes d'hyperlaxité promues aujourd'hui au sein de l'enseignement classique. Or, ce souci du placement juste constitue pour Joëlle Mazet un point de jonction entre technique classique et techniques modernes, ce qui expliquerait selon elle que son cours ait été dans les années 1960-1970 fréquenté par de nombreux danseurs contemporains, tels que Christine Gérard, Peter Goss, Maguy Marin, Daniel Larrieu ou Odile Rouquet[215]. De cette dernière, professeure d'analyse du corps dans le mouvement dansé[216], Joëlle Mazet dit avoir appris que les principes enseignés par Atty Chadinoff avaient un fondement anatomique scientifique. Un témoignage comme celui de Joëlle Mazet va ainsi à l'encontre d'une idéologie disciplinaire et sacrificielle de l'enseignement classique, pour mettre en son cœur la

211 Entretien avec Christine Bayle, réalisé le 30 octobre 2018, retranscrit en annexe.

212 « Rencontre avec Madame Mazet, par Lucas Viallefond », http://lucasviallefond.com/rencontre-avec-madame-mazet/, mis en ligne le 21 octobre 2017, dernière consultation le 06 septembre 2021.

213 « Ethéry Pagava : souvenirs d'une ballerine. 3. Lioubov Egorova », https://www.youtube.com/watch?v=v_qTWAbyU6A, mis en ligne le 23 juin 2011, dernière consultation le 06 septembre 2021.

214 Entretien avec Jacqueline Challet-Haas, réalisé le 23 novembre 2018, retranscrit en annexe.

215 Dans son entretien, Martine Harmel se rappelle qu'Igor Fosca se montrait lui aussi ouvert aux danseurs contemporains sans ses cours.

216 Dans un entretien mené le 20 novembre 2018 à son domicile, Anne-Marie Sandrini se souvient du bouleversement qu'a constitué pour certains professeurs de danse classique la création du Diplôme d'État de professeur de danse, rendu obligatoire en 1989. Tout en permettant le rapprochement des classiques et des contemporains, le DE a pu aussi être perçu par plusieurs classiques comme une remise en question de leur légitimité, alors que l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé fondait anatomiquement certains savoir-faire jusqu'alors uniquement appuyés sur l'expérience, et insistait sur l'imaginaire parfois néfaste véhiculé par certains termes courants chez les classiques (comme la notion de « forcer »).

joie, ainsi que l'autonomie du danseur, qui doit apprendre de la classe de danse à se développer dans sa singularité.

Une telle importance est aussi accordée à l'autonomie du danseur et à la joie par Ethéry Pagava, dont la carrière de danseuse, plus longue que celle de Joëlle Mazet, la conduisit à privilégier un enseignement davantage relié au répertoire. Se souvenant de la classe de Lioubov Egorova[217] qu'elle prit dans les années 1950 et où elle côtoya des danseurs comme Pierre Lacotte, Nina Vyroubova ou George Skibine, Ethéry Pagava souligne combien ses cours préparaient les danseurs à scène. C'est ainsi que les adages, longs et répétés quatre fois, faisaient travailler l'endurance et la mémoire, en même temps qu'ils conduisaient à apprendre les extraits du répertoire qu'Egorova y incorporait. Ethéry Pagava se souvient également de l'importance accordée par Egorova à la respiration et à la musicalité, ce dès les premiers pliés à la barre, et de tout un travail mené sur le style, insistant sur les épaulements, les ports de bras, et sur la différence stylistique entre le lyrisme et la suspension de l'adage d'une part, la précision et la rapidité de l'allegro d'autre part.

Cette pluralité de voies pédagogiques dessine ce qu'Isabelle Launay nomme « les espaces hétérogènes et les processus de subjectivation qui travaillent aussi les réalités de la tradition comme du système disciplinaire[218] » au sein du ballet, où « s'articulent divers cadres et modalités de transmission qui construisent ensemble un système de pouvoir et de contre-pouvoirs internes et vivifiants pour le milieu classique[219]. » Même dans un moment d'hégémonie de la technique classique aussi important que les années 1950-1960, coexistent ainsi différentes manières d'enseigner et de pratiquer cette danse, dont les valeurs esthétiques, éthiques et politiques peuvent diverger fortement.

b. Les générations en danse classique.

Or, cette diversité de pédagogies classiques est aussi le lieu de « styles différents de relation au passé[220] ». Dans son ouvrage *Poétiques et politiques des répertoires*, Isabelle Launay étudie ainsi les modalités de constitution et de fonctionnement de la tradition en danse classique, et démontre que celle-ci repose sur plusieurs mythologies nourrissant l'imaginaire du rapport des danseurs de ballet au passé. Elle relève notamment l'importance d'une « fiction

217 Sur la pédagogie de Lioubov Egorova, voir aussi Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 174-175.
218 *Ibid.*, p. 169.
219 *Ibid.*, p. 170.
220 *Ibid.*, p. 171.

familiale[221] », dessinant l'histoire du ballet comme un arbre généalogique au sein duquel différentes lignées peuvent entrer en tension, et d'une « fiction prothétique[222] », qui fait du corps de chaque danseur « un remembrement fantasmagorique de certaines parties du corps de ses ancêtres artistiques[223] », dont certaines parties, comme le pied, sont particulièrement fétichisées. Or, si ces fictions peuvent selon elle engendrer une réification du passé et des corps, et servir des enjeux de pouvoir (notamment au sein des institutions les plus dominantes, qui cherchent à s'assurer un monopole sur « la tradition classique »), elles ouvrent aussi la voie à des filiations alternatives, si bien que « sous le nom de tradition, la vitalité du dispositif classique recouvre des pratiques mémorielles bien différentes[224] ».

Les entretiens que nous avons menés sont ainsi l'occasion d'observer les rapports distincts des danseurs rencontrés à l'histoire de la danse. Certes, la plupart se conçoivent comme des passeurs, devant assurer la transmission de ce qu'ils ont reçu, et s'inscrivant au sein d'une tradition. Si certains ont pu être chorégraphes ou diriger des compagnies, il semble que le désir de transmission se cristallise autour de l'enseignement de la technique classique, au sujet duquel s'exercerait un devoir de fidélité envers les Maîtres. Mais, selon qu'ils soient issus ou non de l'Opéra de Paris, la filiation qu'ils souhaitent perpétuer n'est pas la même. C'est ainsi que Juan Giuliano[225], Christine Bayle[226] et Jacqueline Challet-Haas[227] voient respectivement en Bronislava Nijinska, Nina Tikanova et Atty Chadinoff des professeures leur ayant permis de forger leur propre rapport à la danse classique. De tels discours, mettant en avant l'apport des professeurs russes sur la pédagogie classique, constituent ainsi un contrepoids à la prétention hégémonique du néo-classique lifarien dans l'après-guerre. Certes, la technique classique est alors dominante ; cependant, elle se déploie dans une diversité de voies propre à nourrir la création chorégraphique, et que ne saurait résumer le « style néo-classique » lifarien.

Prolongements : la création classique confrontée au contemporain.

La date de 1965 que nous avions prise comme point de repère pour nos recherches, et qui marque l'institutionnalisation des chorégraphes ayant émergé dans l'après-guerre, ne constitue cependant pas un point de bascule définitif dans le champ chorégraphique français,

221 *Ibid.*, p. 185.
222 *Ibid.*, p. 199.
223 *Ibid.*
224 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 217.
225 Entretien avec Juan Giuliano, réalisé le 21 septembre 2018, retranscrit en annexe.
226 Entretien avec Christine Bayle cité.
227 Entretien avec Jacqueline Challet-Haas cité.

où les transformations se sont plutôt effectuées lentement avant les années 1980. Jusqu'à la fin des années 1970, la création chorégraphique française demeure en effet marquée par une hégémonie de la technique classique et par une identification presque totale de la modernité au ballet, dont la figure de Maurice Béjart est emblématique[228]. Si les années 1950 avaient vu proliférer les petites compagnies de ballet, plusieurs chorégraphes prennent dans les années 1960 la tête de compagnies plus institutionnalisées, par exemple au sein des Opéras ; or, tous sont issus de la danse classique.

Cependant, une plus grande porosité avec les courants modernes semble s'opérer à partir de la fin des années 1960. Plusieurs travaux récents ont bien étudié les modalités d'une reconnaissance progressive des courants modernes et contemporains en France : ainsi de la thèse de Mélanie Papin, ou des ouvrages *Danser en mai 68*[229] et *Danser en 68 II*[230]. En 1965, la notion de « danse contemporaine » commence ainsi à être employée au sein de textes officiels pour désigner un courant chorégraphique distinct du ballet classique[231], et l'on peut repérer au sein d'une revue spécialisée comme *Les Saisons de la danse* un emploi croissant des termes « moderne » et « contemporain » appliqués à d'autres techniques et esthétiques que celles de la danse classique – à commencer par les courants de la *modern dance* et de la *postmodern dance* américaines. C'est en effet d'abord à travers des chorégraphes états-uniens, comme Merce Cunningham, Alwin Nikolaïs, Susan Buirge ou Carolyn Carlson, qu'émerge progressivement chez les danseurs, au sein de la critique et dans les institutions, l'idée qu'il existe d'autres techniques que la technique classique.

Or, ce désir d'ouverture à d'autres courants se manifeste aussi chez plusieurs chorégraphes issus de la danse classique, à partir de la seconde moitié des années 1960 puis tout au long des années 1970[232]. Le Ballet-Théâtre Contemporain, fondé par Françoise Adret

228 Comme l'écrit Claudia Palazzolo, Maurice Béjart entretient lui-même un rapport ambigu à la technique classique, semblant « osciller entre une vision universalisante et conquérante de « la » danse issue de la seule tradition classique et une vision qui la relativise comme une parmi d'autres. » (Claudia PALAZZOLO, « À quoi tu danses quand tu penses ? », in Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, *op. cit.*, p. 103).

229 Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en mai 68, premiers éléments*, *op. cit.*

230 Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, *op. cit.*. Ces ouvrages mettent en avant le fait que mai 68 a moins constitué une rupture majeure dans le champ chorégraphique français qu'il n'a marqué une poursuite des efforts menés depuis la seconde guerre mondiale pour une reconnaissance pédagogique, esthétique et institutionnelle des courants modernes.

231 Mélanie PAPIN, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 135.

232 Pour un état des lieux de la danse en France en 1970, qui témoigne à la fois d'une hégémonie persistante de la danse classique et du désir d'ouverture de plusieurs classiques aux techniques modernes, nous renvoyons à l'émission disponible dans les archives de l'INA, de Guy SELIGMANN, Gérard PIGNOL et Claude

et Jean-Albert Cartier à Amiens en 1968, marque ainsi tant une première étape dans la décentralisation de la danse en France (ouvrant la voie aux Centres Chorégraphiques Nationaux) qu'une volonté de faire place à de nouvelles gestuelles. Il n'a en effet pas pour mission, contrairement aux Ballets d'Opéra, de conserver un répertoire, mais uniquement de mettre en avant la création chorégraphique française et internationale. S'inscrivant explicitement dans la continuité des Ballets Russes, Françoise Adret et Jean-Albert Cartier déploient une conception de la modernité comme collaboration entre chorégraphes, compositeurs et peintres ouvrant la voie à des expérimentations chorégraphiques et scénographiques. Sont ainsi invités des compositeurs comme Pierre Boulez et Iannis Xenakis, ou des artistes plasticiens comme César et Alexander Calder, avec lesquels les chorégraphes sont encouragés à créer. Cependant, le Ballet-Théâtre Contemporain se singularise par une réelle ouverture à de nouvelles gestuelles, remettant en cause l'hégémonie de la technique classique. Françoise Adret s'intéresse ainsi de près à des chorégraphes modernes américains, comme Lar Lubovitch, John Butler, Carolyn Brown, Viola Farber ou Louis Falco[233] :

> La gestuelle était alors profondément remise en cause par l'apparition d'un vocabulaire unisexe. La *modern dance* explorait des relations nouvelles avec l'espace et les autres disciplines artistiques. Les Américains apportaient également des morphotypes différents. Le danseur ne devait plus nécessairement ressembler aux canons esthétiques de l'Opéra. La personnalité du danseur devenait un critère de sélection presque plus important que son potentiel technique[234].

À l'Opéra de Paris également, plusieurs expériences et événements témoignent d'un désir d'ouverture de certains danseurs classique à d'autres courants – non sans heurts ni conflits. C'est ainsi que Michel Descombey, chorégraphe préoccupé par l'engagement social et politique du ballet, entend lors de son passage à l'Opéra de Paris de 1962 à 1969 moderniser le répertoire, mais aussi renouveler le public de ballet. Dans les entretiens[235] qu'il donne, il s'exprime explicitement contre un répertoire classique qui lui semble avoir une vertu simplement muséale, mais aussi contre un public balletomane qui viendrait au spectacle évaluer la virtuosité des interprètes et faire de la danse un divertissement esthète. Le ballet

VENTURA, *L'invité du dimanche*, Office national de radiodiffusion télévision française, 28 juin 1970.

233 Nommée inspectrice de la danse en 1978, elle participera à la reconnaissance des techniques modernes et contemporaines.

234 CONINCK Francis de et ROUSIER Claire (dir.), *Françoise Adret, soixante années de danse*, *op. cit.*, p. 81.

235 Nous renvoyons par exemple à Michel DESCOMBEY, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, octobre 1969, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1210 (dernière consultation le 14 mai 2021).

doit selon lui s'ouvrir davantage à son époque, en traitant des thèmes en prise avec des préoccupations sociales contemporaines, en faisant preuve d'audace scénographique, mais aussi en s'ouvrant aux techniques contemporaines, qui auraient pour Descombey l'avantage de proposer une gestuelle en apparence plus proche de gestuelles quotidiennes, et donc d'instaurer un lien plus fort entre les interprètes et le public. Il ouvre ainsi le répertoire de l'Opéra à des chorégraphes modernes états-uniens comme John Butler ou Glen Tetley, et fonde en 1966 avec quelques danseurs le Ballet-Studio, qui doit leur permettre de se produire sur d'autres scènes que celles de l'Opéra de Paris, notamment dans les Maisons de la culture partout en France.

Si Michel Descombey se heurte à de fortes oppositions au sein de l'Opéra de Paris[236], le désir d'ouverture aux courants modernes et contemporains qu'il manifeste trouvera plusieurs prolongements dans les années 1970 : en 1970, Serge Keuten crée l'Association des Jeunes Artistes chorégraphiques avec six autres danseurs de l'Opéra, dont Jean Guizerix, Wilfride Piollet, Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier, qui valorise la création chorégraphique et se produit notamment au Festival d'Avignon ; en 1972, Lefèvre et Garnier quittent l'Opéra pour fonder le Ballet-Théâtre du Silence à La Rochelle, poursuivant l'œuvre de décentralisation et d'ouverture aux chorégraphes états-uniens d'une Françoise Adret ; en 1973, Merce Cunningham crée avec difficultés *Un jour ou deux* à l'Opéra, ce qui influence de manière décisive les carrières de Piollet et Guizerix[237] ; en 1974, Carolyn Carlson est invitée en tant que chorégraphe-étoile à prendre la tête du Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris. Ces porosités entre une création chorégraphique issue du classique et des courants modernes ou contemporains, aujourd'hui trop vaguement désignées par une notion de « néo-classique » vidée de sens, mériteraient d'être davantage étudiées : ainsi de chorégraphes comme Félix Blaska ou Joseph Lazzini, aujourd'hui largement oubliés, mais dont les réflexions rejoignent celles de Michel Descombey.

Bilan : Repenser le néo-classique.

Comme nous l'avons vu dans notre chapitre 1, un floutage de la catégorie de néo-classique s'opère au sein de la critique française des années 1970 : le néo-classique tend alors à se détacher de son ancrage lifarien pour en venir à simplement désigner une création chorégraphique qui emploie la technique classique et la mêle à des éléments gestuels ou

236 Nous renvoyons à Guillaume SINTÈS, « Michel Descombey à l'Opéra : un rendez-vous manqué ? », art. cit.
237 Nous renvoyons à Marie-Élise BEYNE et Micheline LELIÈVRE (réal.), *Chemins croisés de danse. Wilfride Piollet et Jean Guizerix*, Les Films d'Augustine, 2013.

conceptuels issus de courants modernes et contemporains. C'est dans les années 1980 qu'il prendra un sens polémique, alors que se rigidifie l'opposition du « néo-classique » au « contemporain » accompagnant l'émergence de la jeune danse française contemporaine. L'histoire de cette notion, que nous avons cherché à retracer, permet de mieux rendre compte des enjeux d'une telle rigidification, consécutive à une longue hégémonie de la danse classique en France, mais aussi au poids de l'héritage lifarien dont le « néo-classique » est chargé.

Il nous paraît cependant, dans la continuité de Mark Franko, que la notion de néo-classique prend véritablement sens si on la rapporte aux discours qui la théorisent dans l'entre-deux-guerres, en référence à un statut à la fois transcendant et mythique des principes de la technique classique et à une pensée moderniste de la création chorégraphique ; or, une telle conception de la danse classique est loin d'être à l'œuvre chez tous les chorégraphes aujourd'hui désignés par ce terme.

À la fin des années 1930, puis pendant la guerre et surtout dans l'après-guerre, l'appropriation lifarienne de la notion en France semble la vider de son acception proprement néo-classique, alors que le terme lui-même se répand paradoxalement dans les discours. Tandis que les théories néo-classiques du ballet en appelaient à une régénération de principes classiques à la fois historiquement situés et atemporels, le terme de néo-classique en vient, dans la France de l'après-guerre, à désigner un « nouveau classicisme » ou un « classicisme moderne » inscrit dans le sillage lifarien, dont les caractéristiques principales seraient d'introduire de nouvelles positions au sein du vocabulaire classique. Mais le terme prend surtout une visée polémique, celle d'assurer l'hégémonie du style lifarien au moment où celui-ci se trouve remis en cause.

Aujourd'hui, infléchie par cette réappropriation lifarienne, la notion s'est chargée de strates de sens et de rapports de pouvoir si divers qu'elle désigne de manière très vague, surtout en France, tout jeu formel avec le vocabulaire classique, ou toute hybridation du classique au contemporain, en même temps qu'elle demeure empreinte de connotations polémiques. Si les théories proprement néo-classiques du ballet font bien place au caractère formel du vocabulaire classique, c'est cependant en un sens plus précis que n'en portent aujourd'hui trace les usages du terme, au sein d'un agencement précis entre d'une part des discours théoriques construits par des auteurs comme Levinson ou Schlœzer dans les années 1920, puis repris aux États-Unis au sein d'une critique moderniste dans les années 1950[238], et

238 Que nous étudierons dans notre chapitre 5.

d'autre part des projets esthétiques tels que ceux des Ballets Russes, de Serge Lifar ou de George Balanchine. C'est à la condition de reconstruire ces agencements (plus ou moins riches et consistants), travail qui reste encore largement à mener, que l'on peut redonner de la consistance à la notion de néo-classique, et étudier les diverses figures du néo-classique en danse au XXe siècle. Cette circonscription plus ferme de la notion dessine des constellations où les discours des critiques de danse répondent à des esthétiques chorégraphiques précises ; elle permet par ailleurs de restreindre son emploi, en rendant compte de ce que tous les chorégraphes classiques n'ont pas nécessairement une pensée néo-classique de la danse classique, ni de son articulation au moderne.

En France, dans la continuité de l'entreprise lifarienne, le terme s'est tout particulièrement répandu, en perdant de son sens. Mais, au-delà du cas français, les théories néo-classiques du ballet ont considérablement influencé la pensée de la danse classique au XXe siècle, en l'instaurant en art classique, et en faisant émerger une tension entre essence des principes classiques et historicité de la création chorégraphique, dont l'on trouve des traces jusque dans les discours actuels sur le ballet. Si toute pensée de la danse classique n'est pas néo-classique, le terme même de classique qui qualifie cet art est donc largement porteur de cette élaboration discursive propre aux premières décennies du XXe siècle et réactivée dans les années 1950.

Or, cette pensée néo-classique du ballet repose sur un présupposé idéaliste qui, nous le verrons, a pu s'articuler à plusieurs reprises à la notion de grâce. Aujourd'hui encore, la grâce peut être communément identifiée comme constituant l'essence de la danse classique, selon une acception idéaliste. Dès lors, c'est cette notion qu'il nous faut désormais examiner : peut-elle constituer un point d'entrée pertinent pour une approche philosophique de la danse classique ? Et dans quelle mesure une pensée de la danse classique depuis la notion de grâce demeure-t-elle tributaire des théories néo-classiques du ballet, ou bien peut-elle au contraire y constituer une alternative ?

DEUXIÈME PARTIE – Quelle grâce pour la danse classique ?

Peut-on sauver un sens contemporain pour la grâce, en particulier dans le domaine de la danse classique ? Si la réponse à cette question ne va pas de soi, c'est que la grâce, en ce qu'elle évoque les vives controverses du christianisme, paraît appartenir à un autre temps, ou du moins à une sphère théologique dont la sphère artistique s'est depuis longtemps détachée. Les dualismes que cette notion articule (entre corps et esprit, mécanisme et liberté, nature et art, le règne de la nature et celui de la grâce) sont-ils encore tenables aujourd'hui ? Dans ses acceptions plus proprement esthétiques, la grâce semble également empreinte de désuétude, associée qu'elle est aux notions de charme, d'élégance, de « bonnes manières », ainsi qu'à un imaginaire de la beauté féminine qui comporte un fort danger d'essentialisation d'une supposée « féminité ». Outre sa longue inscription dans une doctrine théologique, la grâce serait ainsi solidaire de toute une conceptualité philosophique, de valeurs socio-politiques et d'une codification esthétique trop fortement inquiétées pour ne pas susciter de soupçons aujourd'hui. Floue, demeurant « en sa nomination, à l'état de *fragmentation* sémantique[1] », réduite à « un mot, dont nous avons perdu le contenu[2] », la grâce semble désormais, selon l'expression d'André Hirt, à notre époque « désaccordée » :

> *Pour nous*, si l'on considère radicalement les choses, la grâce est un terme qui ne contient plus rien de substantiel, à savoir une signification qui aurait le prestige évident de guider nos vies. […] La grâce est, pour nous Modernes, sinon perdue, du moins oubliée. Il paraît même inconcevable, pour des raisons lourdes et obscures, que nous puissions avoir le désir ou la possibilité, ou encore, peut-être, éprouver la nécessité, pour des raisons qui tiennent à notre perpétuation et à notre simple survie, de nous relier à l'idée de la grâce[3].

Pour autant, la notion de grâce n'a pas disparu du vocabulaire avec lequel nous disons nos expériences esthétiques, même si elle peut être employée avec réticence : il arrive ainsi que nous qualifiions de gracieuse la manière dont une personne se meut, ou que nous parlions de la grâce d'un interprète ou d'un événement esthétique. Si « l'espace d'une grâce dans le champ moderne s'avère singulièrement étroit[4] », il existe néanmoins, et continue peut-être à

1 André HIRT, *La grâce désaccordée*, Paris, Éditions Kimé, 2014, p. 30.
2 *Ibid.*, p. 12.
3 *Ibid.*, p. 7 et 28.
4 *Ibid.*, p. 16.

se reconfigurer. Survivance spectrale d'un autre temps, *topos* stérile, ou bien prenant encore sens et corps aujourd'hui, cette persistance de la grâce engage un examen de l'histoire de cette notion et de sa conceptualisation philosophique.

Dans la danse classique en particulier, la grâce constitue aujourd'hui encore une valeur cardinale, aussi bien en ce qui concerne les pratiques que la réception de cet art. Cependant, parmi les « simplifications théoriques » dont Laurence Louppe déplore qu'elles nuisent « tout autant, sinon beaucoup plus, à la compréhension de la danse classique occidentale qu'à celle de la danse contemporaine[5] », la notion de grâce pourrait occuper une position privilégiée. S'il est communément admis que la danse classique est un art de la grâce, et réciproquement que la grâce se trouve aujourd'hui à son état le plus pur en danse classique, l'indétermination de cette notion, tout autant que le soupçon de désuétude porté à son égard, affectent tout particulièrement les discours sur cette forme artistique. Les définitions potentielles de la grâce propre à la danse classique ne sont pas dénués de stéréotypes : désir d'ennoblissement, d'idéalisation, voire de spiritualisation du corps (notamment du corps féminin), pouvant aller jusqu'à son reniement ; seconde nature durement acquise par une technique codifiée, apparente liberté du mouvement conditionnée par une parfaite maîtrise (voire discipline) du corps ; adresse élégante ou glorieuse au partenaire et au public, incorporation de valeurs éthiques et socio-politiques anachroniques ; mais aussi, articulation rationnelle, voire mathématisante, du mouvement avec le temps, avec l'espace et avec la musique ; enfin, manifestation d'un idéal transcendant dans la matérialité des corps, reniement des particularités individuelles au profit d'une norme unique… Outre qu'elle appelle tout un imaginaire stéréotypé, la notion de grâce en danse classique semble condenser à elle seule la plupart des reproches adressés à la « philosophie de la danse classique », c'est-à-dire aux parti-pris esthétiques et philosophiques qui lui seraient sous-jacents. Deux périodes de l'histoire du ballet sont ainsi particulièrement mises en avant, voire rabattues l'une sur l'autre, comme si elles avaient déterminé l'essence gracieuse de la danse classique : le XVIIe siècle classique d'une part, en tant qu'époque de codification du geste et d'académisation du ballet, dans un contexte absolutiste et selon une rationalité « classique » ; le XIXe siècle d'autre part, moment d'émergence du ballet romantique et de la technique des pointes, dont l'imaginaire de l'envol et de la spiritualisation du corps continue à marquer la notion de grâce en danse classique. Plutôt qu'un réel concept unificateur, la grâce a tout d'un raccourci métaphorique, désignant une présupposée essence de la danse classique, voire de « la danse » :

5 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 315, note 3. Laurence Louppe s'intéresse ici au format spectaculaire du ballet, et au devenir de la notion « ballet ».

> la danse raccommode le corps avec la légèreté et lui confère la grâce […]. La danse est le moment où la chair devient esprit, où le corps se transforme en son autre et fait éclater sa puissance prodigieuse. […] La danseuse étoile ravit et sidère à la manière d'un astre idéal ; son écriture stellaire reste opaque, à la manière d'un alphabet de la nuit[6].

Au sein de la philosophie comme des études en danse, peu de travaux sont consacrés à la grâce, en ce que cette notion semble tout autant vague qu'anachronique. Pourtant, la richesse historique de cette notion, et la force du lien qu'elle entretient avec la danse classique, aussi grevé de stéréotypes soit-il, semblent indiquer que la grâce pourrait constituer un endroit privilégié pour une approche philosophique de la danse classique.

Est-il dès lors possible de redonner une consistance aux liens entre grâce et danse classique, c'est-à-dire de mieux déterminer la notion de grâce, afin qu'elle ne constitue pas un obstacle épistémologique, mais plutôt un outil heuristique pour appréhender philosophiquement la danse classique sans la renvoyer à une forme d'art anachronique qui ne nous donnerait plus rien à penser aujourd'hui ?

Dans notre chapitre 5, nous nous pencherons ainsi sur la genèse du lieu commun actuel, selon lequel la grâce constituerait l'essence de la danse classique ; nous le verrons, elle se trouve coïncider avec l'émergence d'une pensée néo-classique du ballet dans les années 1920. Il s'agira alors, par-delà l'essentialisation réciproque de la grâce et de la danse classique héritée de cette période, de redéployer la notion de grâce, en dessinant dans notre chapitre 6 les contours du phénomène de la grâce, puis en menant dans notre chapitre 7 une analyse historique et philosophique de cette notion. Nous nous demanderons notamment dans quelle mesure la conceptualisation philosophique de la grâce a pu croiser la théorisation, mais aussi les pratiques de la grâce au sein de l'histoire du ballet. Il s'agira enfin, dans notre chapitre 8, d'examiner les enjeux actuels d'une pensée philosophique de la grâce en danse classique.

6 Chantal JAQUET, *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 241 et 250.

Chapitre 5 – La grâce, essence de la danse classique ? Genèse d'un lieu commun.

Malgré le flou conceptuel qui entoure la notion de grâce en danse classique, celle-ci conserve une présence constante dans les discours et les pratiques, qu'elle soit explicite ou en filigrane, jusqu'à être parfois érigée en essence de la danse classique. Nous commencerons par étudier les contours de ce qui constitue aujourd'hui un lieu commun des discours sur la danse classique, pour montrer qu'ils soulèvent davantage de problèmes qu'ils ne permettent de mieux définir en quoi consisterait cette grâce spécifique. Nous étudierons ensuite comment ce sont les débats des premières décennies du XXe siècle qui ont élevé la grâce au rang d'essence de la danse classique, fondant en grande partie les stéréotypes et critiques qui lui demeurent aujourd'hui attachées.

I. Un lieu commun des discours et des pratiques.

1. Stéréotypes et fantasmes : transsubstantiation du corps de la ballerine.

Si la grâce constitue l'une des notions les plus couramment associées à la danse classique, en quel(s) sens dit-on de la danse classique qu'elle recherche ou incarne la grâce ? En appelant l'image d'une ballerine en pointes et tutu blanc, l'imaginaire de la grâce en danse classique paraît d'abord perpétuer certains stéréotypes, l'associant de manière privilégiée à un idéal de féminité éthérée hérité du ballet romantique. Objet de fantasmes, la ballerine gracieuse nourrit les nombreuses productions culturelles (films, dessins animés, livres pour enfants, beaux-livres à tendance hagiographique, publicités…) dont la danse classique fait l'objet, notamment au sein de la culture occidentale[1]. En France par exemple, où le ballet a longtemps occupé une position prééminente dans le paysage chorégraphique[2], et où l'Opéra national de Paris conserve un poids symbolique et économique fort, cet archétype

1 Si le ballet s'est peu à peu mondialisé, la place qu'il occupe dans chaque pays dépend de facteurs complexes (politiques, économiques, culturels…) et de transferts culturels (selon des phénomènes d'impérialisme, d'assimilation, d'emprunt, de métissage…) qu'étudie notamment l'histoire culturelle du ballet. Sur ce point, nous renvoyons par exemple aux travaux de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse fondé en 2007 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, à ceux du Labex Obvil Université Paris-Sorbonne, ou aux revues anglo-saxonnes *Dance Research Journal* et *Dance Chronicle*, qui consacrent fréquemment des articles à l'histoire internationale du ballet.

2 Si la France est l'un des pays d'origine du ballet, plusieurs acteurs et historiens français du ballet ont pu en revendiquer la paternité exclusive. Pour une critique des discours établissant une suprématie du ballet français, nous renvoyons à l'article d'Emmanuelle DELATTRE-DESTEMBERG, Marie GLON et Vannina OLIVESI, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques » [en ligne], Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse https://ahcdanse.hypotheses.org/38, mis en ligne le 09 décembre 2013, dernière consultation le 22 janvier 2020.

iconographique et discursif de la ballerine gracieuse se spécifie sous la forme du « petit rat » aspirant à devenir « danseuse étoile » sur la scène du Palais Garnier. Si la réduction du ballet classique à des stéréotypes témoigne en réalité d'une « exception culturelle chorégraphique[3] » affectant plus généralement la danse, c'est donc bien la notion de grâce qui semble cristalliser les lieux communs de l'imaginaire du ballet. En cela, elle constituerait l'équivalent de la notion floue de *duende*, dont la chercheuse Anne-Sophie Riegler[4] a montré qu'elle condensait les stéréotypes et les mythes grevant les représentations communes du flamenco, au sein du grand public comme chez les *afficionados*.

Plus encore, la grâce vient alimenter de nombreux fantasmes sur le corps de la ballerine (autour des tensions douleur/beauté, corps sublimé/corps abîmé, sensualité/spiritualité…), suscitant des critiques virulentes du ballet tout autant qu'une réelle fascination, longtemps reconduite au sein des discours universitaire eux-mêmes. C'est ainsi que dans sa préface aux actes du colloque *La danse, art du XXe siècle ?*, qui se tint en 1990 à Lausanne, Jean-Yves Pidoux justifie philosophiquement, au nom d'une supposée essence de la danse classique, le forçage des articulations alors largement pratiqué au sein des écoles de danse. « Écartelée entre des courants chauds et des courants froids », la danse classique s'élaborerait « non seulement grâce à l'intervention des corps mais aussi au moyen de leur transformation, de la transsubstantiation de la chair en signe – de leur désincarnation ». Sans être explicitement nommée, la grâce est partout présente en filigrane dans ce discours :

> En ce sens, les danseurs semblent bien être animés par la « passion d'être un autre », pour reprendre le beau titre, souvent cité, de Pierre Legendre, mais cet autre est une figure idéale et qui le reste – l'idéal de l'incarnation d'un idéal. […] le forçage des organismes, les mouvements violents demandant à la fois extrême tension et extrême souplesse, les soins prodigués au corps et la violence à lui infligée, sont un emblème des injonctions contradictoires qui tissent et trament la danse en tant qu'art du signe *et* du vivant. Le corps des danseurs évoque la machine parfaite mais fragile, la séparation entre l'esprit et le fonctionnement physiologique, en même temps qu'une sensualité, une plénitude et une identité de l'individu à son corps[5].

3 Pour une analyse de ce phénomène, nous renvoyons à l'article de Katharina van Dyk, « L'exception culturelle chorégraphique », in *Repères, Cahier de danse* 2008/2 (n°22), p. 3-5. Christine Roquet rappelle quant à elle, dans la lignée d'Hubert Godard, combien « notre civilisation contemporaine européenne occidentale » est analphabète du geste (Christine ROQUET, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 11).

4 Anne-Sophie RIEGLER, *Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende, op. cit*, Résumé.

5 Jean-Yves PIDOUX (dir.), *La danse, art du XXe siècle ? Actes du colloque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990*, Lausanne, Payot, 1990, p. 14-15. Cet ouvrage témoigne peut-être d'un certain état des pratiques dans les années 1980.

2. Du corps glorieux à l'idéalisme de la grâce.

L'on retrouve une telle conception de la grâce, portant la trace du sens théologique de la notion, dans le rapport esthète[6] à la danse classique qu'entretiennent aujourd'hui encore plusieurs critiques de ballet ou balletomanes : ainsi le cinéaste Dominique Delouche parle-t-il du *Corps glorieux*[7] des étoiles, ces « êtres humanoïdes [défiant] l'espace et la pesanteur, beaux comme des anges[8] », animés par une « quête exemplaire de perfection […] entre souffle et matière, transpiration et élégance[9] ». Plus encore que l'éclat particulier d'un « moment de grâce » chorégraphique, la grâce désigne alors une forme d'aura propre à certains interprètes exceptionnels, dont l'aisance à danser transcenderait les difficultés de la technique classique, jusqu'à opérer une transsubstantiation de leur corps lui-même. Elle occupe une place ambiguë entre don et travail : d'un côté, elle serait une caractéristique innée ou un supplément d'âme marquant l'extrême unicité des « étoiles » ; de l'autre, elle résulterait d'une discipline acharnée confinant à un ascétisme sacrificiel. Mais même alors, la grâce à proprement parler ne s'apprendrait pas : on « a la grâce », ou on ne l'a pas, et il faut distinguer les danseurs simplement techniciens ou virtuoses des véritables « étoiles », capables de transmettre une poésie intérieure, ou une idée du beau. Indicible, la grâce n'en posséderait pas moins une forme d'évidence.

Empreint d'idéalisme, cet usage de la notion de grâce trouve plus ou moins d'écho chez les danseurs et les chorégraphes. Dans la *Troisième symphonie de Gustav Mahler*[10] de John Neumeier par exemple, le personnage de l'ange, androgyne dans son académique[11] rouge, incarne le sens métaphysique du ballet : sa grâce peut apparaître comme le fruit d'une transfiguration du corps de la danseuse, d'autant plus spiritualisé qu'il est géométrisé, souple et léger. Lorsque Maurice Béjart définit la danse classique comme « très bonne [discipline] pour des corps d'occidentaux qui ont un peu perdu le sens originel de la danse et le retrouvent grâce à une abstraction mathématique[12] », il fait lui aussi de la technique classique un

6 Par là, nous entendons une valorisation de la beauté comme constituant le principal (voire l'unique) objectif et effet de la production artistique, mais aussi une valeur en soi, peut-être indépassable.
7 Dominique DELOUCHE, *Corps glorieux*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.
8 *Ibid.*, p. 9.
9 *Ibid.*, p. 99.
10 John NEUMEIER, *La Troisième symphonie de Gustav Mahler*, créé en 1975 au Ballet de Hambourg.
11 On appelle académique un justaucorps long, avec ou sans manches. Les académiques sont très répandus dans les ballets chorégraphiés au cours des années 1970-1980.
12 « Maurice Béjart et Cyril Atanassoff », *Les coulisses de l'exploit*, 09 décembre 1970, consulté sur le site de l'INA (https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00717/maurice-bejart-et-cyril-atanassoff.html), dernière consultation le 03 septembre 2021.

processus d'abstraction permettant de revenir par des voies détournées à une origine sacrée, ou spirituelle, de la danse. En ce sens, la grâce en danse classique résulterait d'une idéalisation, non seulement du corps des danseurs, mais peut-être également de l'espace et du temps, *via* le travail de la figure – idéalisation du réel dont Hegel fait la marque de l'art, en particulier de l'art classique :

> l'art élève, à travers cette idéalité, des objets qui seraient autrement dépourvus de toute valeur et, malgré leur contenu insignifiant, il les fixe pour eux-mêmes, les constitue comme fins, et oriente notre intérêt vers cela même qui, autrement, ne nous intéresserait pas. L'art effectue le même travail, ici encore de manière idéale, relativement au temps. Il fixe dans la durée ce qui, dans la nature, reste transitoire et passager[13] […].

La grâce du danseur, et en particulier de la ballerine classique, émanerait ainsi d'une triple spiritualisation de la matière corporelle, temporelle et spatiale, par la technique d'abord, à laquelle s'astreint quotidiennement la ballerine, par son usage chorégraphique ensuite, par l'aura de l'interprète enfin, manifestation sensible d'idéalités transcendantes comme l'âme ou le Beau.

3. La grâce au cœur des critiques adressées au ballet.

Tout en nourrissant encore de nombreux discours, de la critique de ballet aux biographies de danseurs, cette conception idéaliste d'une grâce propre à la danse classique se situe également au cœur des critiques et interrogations que suscite le ballet, à la fois quant au caractère disciplinaire de la technique classique et quant au rapport de fascination que le ballet induirait chez le spectateur : si la danse classique sublime le corps du danseur au point de paraître le désincarner, ou de l'élever infiniment au-dessus du corps des spectateurs, a-t-elle encore quelque chose à nous dire de notre expérience corporelle dans ce qu'elle peut avoir de quotidien ou de prosaïque ? La danse classique semble également déployer, à travers toute une « imagerie de la grâce », un imaginaire du féminin « dont se défaire relève de la gageure[14] ». Dans son essai *Le geste emprunté*, Anne Creissels souligne ainsi les ambivalences et tensions inhérentes à cette vision de la grâce, qui articule de manière complexe contrainte et liberté :

13 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 237.
14 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, Paris, Le Félin, 2019.

> À quel moment la contrainte infligée devient-elle volontaire ? Le bénéfice de cette discipline sur soi ne serait-il pas en effet la maîtrise de son propre corps ? […] La grâce réside-t-elle dans la contrainte, dans la discipline du geste ? Peut-on d'ailleurs enseigner la grâce[15] ?

Indiquant « la permanence d'une instrumentalisation des postures du corps des femmes, mais aussi le renouvellement constant des formes de cette réification[16] », puisque la grâce de la ballerine romantique a en réalité formellement peu à voir avec celle de la ballerine d'aujourd'hui, beaucoup plus longiligne, souple et musclée, cette persistance de la grâce conduit aussi à se demander dans quelle mesure les danseuses classiques sont elles-mêmes actrices dans la reconduction de cet idéal d'une féminité gracieuse, et quelle part de plaisir, de jeu, ou de liberté, elles y trouvent :

> Pour autant, la grâce ne serait-elle qu'un mythe aliénant d'assignation à la féminité ? Le geste dansé ne serait-il que véhicule d'idéologies, codification des corps ? Entre geste dansé, féminité, grâce et affirmation d'une subjectivité, le nouage est en fait bien plus complexe, de même qu'entre gestes et figurations de gestes[17].

Autrement dit, la grâce vient interroger le statut de l'idéal en danse classique, sa part d'essence et sa part d'historicité, son lien au féminin, ainsi que la marge de subjectivation permise par l'incorporation d'une technique codifiée et normative.

Par ailleurs, la notion de grâce telle qu'elle est communément associée à la danse classique ne renvoie pas seulement à un imaginaire stéréotypé du féminin ou à une vision idéaliste du ballet, mais plus généralement à toute une manière d'être du danseur classique, quel que soit son genre, c'est-à-dire à une façon de se tenir et de se mouvoir dont il ne se départit pas hors scène. Reconnaissable notamment à une posture très érigée, à une démarche en dehors et à un port de tête élégant (nuque longue, épaules dégagées[18]…), cette corporéité gracieuse est le premier signe perceptible d'une incorporation profonde de la technique classique ; elle témoigne de ce que la danse classique modifie non seulement la manière quotidienne de se tenir et de se mouvoir, mais la morphologie elle-même :

15 *Ibid.*, p. 21.
16 *Ibid.*, p. 22.
17 *Ibid.*, p. 24.
18 Si le professeur de danse classique Wayne Byars préfère la notion d'harmonie à celle de grâce pour désigner le projet esthétique de la danse classique, il réserve cette dernière notion à la description de l'allure générale des danseurs classiques : « S'il y a bien une chose que nous remarquons chez les danseuses que nous croisons dans la rue, c'est leur grâce et leur élégance. La nuque haute, les épaules très loin des oreilles, la démarche légère et gracieuse. » (Wayne BYARS, *Leçons de danse, leçons de vie*, Paris, First, 2017, p. 111).

> Il y a bien une corporéité générale de la danse classique, une sorte de fond postural et dynamique constant, qui ne se laisse pas réduire à l'ensemble nommable des pas et des gestes. Nous pensons par exemple au placement du bassin, à la projection du sternum, ou encore au port de tête qu'induit cette projection, toujours légèrement au-dessus de l'horizontal. On pourrait également songer, d'un point de vue dynamique et non plus postural, à un certain type d'accentuation du phrasé ou à une gestion des appuis toute particulière et propre à la danse classique. […] Ces différents régimes de corporéité sont généralement transmis et institués par la quotidienneté mimétique du cours et de l'entraînement[19].

La grâce de la danse classique, acquise en cours, s'inscrirait donc dans le corps du danseur lui-même, allant jusqu'à le marquer ostensiblement comme un « corps de danseur ».

4. Quelle place pour la grâce dans les pratiques actuelles ?

En cours de danse classique cependant, ou bien dans les situations de transmission et de création chorégraphiques, le terme de grâce n'est pas omniprésent, en tout cas pas central ; mais il pourrait constituer une injonction implicite, qui, pour rester largement ininterrogée, n'en est pas moins à l'œuvre. Moins réflexif sur ses pratiques que le milieu de la danse contemporaine, voire méfiant à l'égard de la verbalisation des savoir-faire (peut-être par peur de perdre une légitimité qui reste largement adossée à la maîtrise de la technique classique), le milieu de la danse classique tend en effet à se référer à des normes et à des codes simplement justifiés par le fait qu'ils sont inscrits dans la technique ou dans la « tradition ». L'injonction au « beau » ou au « joli » est ainsi constante, sans que cette notion de beauté soit jamais définie ou historicisée. Or, appliquée au corps féminin (en particulier aux ports de bras), ou bien dans l'exécution de certains pas lyriques comme les adages, elle peut se décliner comme injonction à la « grâce ». Pour le danseur classique, la notion de grâce prend ainsi place au sein de toute une gamme d'adjectifs esthétiques déclinant les nuances d'une pose ou d'un mouvement. Elle s'inscrit dans la recherche constante d'une beauté nécessitant le respect de certaines lois formelles, comme la symétrie ou l'harmonie. C'est ainsi que le professeur de danse classique Wayne Byars fait de la recherche d'harmonie le fondement esthétique et philosophique de la danse classique, souscrivant lui aussi à une conception idéaliste du beau :

> La proportion harmonieuse se trouve dans plusieurs styles de danse, mais c'est sans doute la danse classique qui l'a placée au centre de son

19 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 316-317.

> expression. Les lignes et les positions de la danse classique prennent – en partie – leur source dans les statues grecques, qui sont la célébration par excellence de la beauté et des proportions. Cette harmonie de ligne touche une partie profonde de notre être pour ne pas dire notre âme[20].

En préférant à la notion de grâce celles de beauté et d'harmonie, Wayne Byars témoigne du déficit de sens ou du soupçon de désuétude qui affectent aujourd'hui cette notion chez les classiques eux-mêmes. Élisabeth Platel par exemple, directrice de l'école de danse de l'Opéra de Paris, reproche à la féminisation de la grâce à compter du romantisme d'en avoir infléchi le sens et réduit la portée :

> La grâce n'est [aujourd'hui] plus seulement légèreté. Elle s'exprime également dans la force. Si on met le mot grâce uniquement au féminin, c'est là que naissent les dérives, les lieux communs. Il ne faut pas – par exemple – que lorsqu'un danseur est agréable à regarder, qu'il se montre gracieux, on le traite d'efféminé. Le mouvement d'un danseur peut être gracieux, et ça n'a pas à être péjoratif[21].

Cet inconfort des classiques à l'égard de la grâce provient d'un flou sémantique affectant la notion dans ses usages pratiques. D'un côté, la recherche de grâce pourrait sembler cruciale en danse classique, que l'on pense à l'élégance de la posture, l'harmonie du mouvement et la dissimulation de l'effort inhérentes à la technique classique. D'un autre côté cependant, au sein de l'éventail d'adjectifs esthétiques utilisés en cours de danse et dans la création chorégraphique, la grâce possède aujourd'hui un sens relativement spécifique, associé à la légèreté et au féminin. Le risque évoqué par Élisabeth Platel serait alors de rabattre la grâce sur une joliesse stéréotypée pouvant facilement verser dans l'affectation ou dans un lyrisme maniéré, mais aussi d'assigner des caractéristiques esthétiques figées aux danseuses et aux danseurs selon leur genre. C'est ainsi que l'injonction à la grâce se couple souvent à des adjectifs comme « délicat », « charmant » ou « joli » lorsqu'elle est adressée à des danseuses, mais à la « virilité » ou la « noblesse » quand elle est destinée, bien plus rarement, aux danseurs masculins.

Cette polysémie de la notion de grâce en usage dans les pratiques, témoignant de son historicité, invite à interroger dans quelle mesure la grâce constitue aujourd'hui encore une

20 Wayne BYARS, *Leçons de danse, leçons de vie*, *op. cit.*, p. 110.

21 Nathalie MOLLER, « Beaux-arts : qu'est-ce que la grâce ? » (entretien avec Béatrice Massin, Bénédicte Jarrasse et Élisabeth Platel), *France Musique*, mis en ligne le 15 mai 2019, https://www.francemusique.fr/culture-musicale/qu-est-ce-que-la-grace-72620 (dernière consultation le 03 juin 2020).

valeur cardinale en danse classique, et quelle extension lui donner. La technique classique vise-t-elle tout entière à faire incorporer la grâce, au sens d'une élégance de la posture, d'une aisance à se mouvoir, voire d'une sublimation du corps, ou bien faut-il restreindre la grâce à des qualités esthétiques et dynamiques particulières, associées de manière privilégiée à une danse féminine ou à des passages chorégraphiques lyriques, tels que les adages ?

5. Avatars scéniques de la grâce.

Une même tension affecte les avatars scéniques de la grâce en danse classique. D'un point de vue historique, c'est certes la danse classique qui, plus qu'aucune autre, semble entretenir des liens étroits et peut-être spécifiques avec la grâce. Pourtant, y compris au sein du ballet classique, tous les gestes ne sont pas identifiables comme gracieux. Si le premier solo du pas de trois dans le premier acte du *Lac des cygnes*, ou la variation élégiaque d'Onéguine dans le premier acte du ballet de John Cranko[22], sont évidemment gracieux (d'une grâce de l'ordre du charme dans le premier, davantage lyrique dans la seconde), il est déjà beaucoup moins évident de qualifier de gracieux les gestes brutaux et les pointes acérées de la Femme dans *Le Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit, ou les hyper-extensions, reptations, voire désarticulations que recherchent des chorégraphes « néo-classiques » comme Robert Bondara ou Wayne McGregor, qui travaillent à pousser la technique ou les corps classiques à leurs extrêmes. La danseuse étoile de l'Opéra de Paris Marie-Agnès Gillot relate ainsi l'inconfort premier qu'elle eut à travailler avec Wayne McGregor pour sa pièce *Tree of Codes*[23] , avant de découvrir une nouvelle forme de grâce décorrélée du code esthétique académique depuis lequel elle était habituée à évaluer sa danse :

> C'est des mouvements extrêmes, c'est des mouvements qui peuvent être sensuels, c'est des mouvements qui peuvent être cassés, déglingués… Dans le classique on a toujours peur d'être ridicule, d'être dans des positions moches, dans des positions pas seyantes et tout… Et lui c'est la première personne qui m'a complètement désinhibée de tout ça. Voilà, je me retrouve dans des positions bestiales, animales, laides, et en fait la grâce en sort quand même[24].

Dans la création chorégraphique à laquelle les danseurs classiques prennent aujourd'hui part, émerge donc la possibilité qu'existe une grâce défiant une codification

22 John CRANKO, *Onéguine*, créé en 1965 au Ballet de Stuttgart.
23 Wayne MCGREGOR, *Tree of Codes*, créé en 2019 à l'Opéra de Paris.
24 « Un peu plus près de l'étoile », https://www.youtube.com/watch?v=UbQHsMOAo_M, mis en ligne le 17 février 2017, dernière consultation le 06 septembre 2021.

académique, du gracieux. Et pourtant, ces chorégraphies néo-classiques ne sont pas sans rechercher une sublimation du corps, mettant en scène des « corps jeunes, compétitifs, beaux[25] », ces « corps glorieux » dont parle Dominique Delouche. Au sein de la création actuelle en danse classique, la grâce aurait donc davantage à voir avec une sublimation des corps qu'avec le respect d'une codification du gracieux peut-être davantage à l'œuvre dans les ballets du répertoire. Au sein du répertoire classique cependant, certains moments de danse sont ambivalents : les scènes de danse de caractère *allegro* qui émaillent de nombreux ballets classiques peuvent apparaître comme moins immédiatement gracieuses que les adages, et pourtant le maintien toujours très tenu des danseurs, ainsi que leur vélocité agile, ne sont pas dépourvus de grâce.

La dimension plus ou moins gracieuse d'une même séquence de ballet pourrait enfin dépendre du style de l'interprète, c'est-à-dire de l'école dont il est issu (l' « école française » se trouve ainsi fréquemment associée à une élégance, à une propreté et à une précision du geste particulièrement gracieuses) ou de sa manière propre de danser. Au sein d'un concours de danse comme celui de Lausanne, pour une même variation issue du répertoire classique, certains danseurs nous semblent ainsi plus gracieux, sans que cela signifie que leur interprétation soit plus réussie. C'est ce qu'analyse Hubert Godard dans le domaine de la comédie musicale hollywoodienne, en comparant les phrasés de Gene Kelly et de Fred Astaire :

> Dans le film *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945), Fred Astaire et Gene Kelly exécutent un duo où ils réalisent en même temps et précisément les mêmes gestes. Cependant, pour chacun des danseurs, l'effet produit est radicalement différent. […] malgré leur intention de produire les mêmes mouvements, l'anticipation de l'attaque du geste – le pré-mouvement – est à l'opposé chez l'un et chez l'autre : Gene Kelly s'assure d'abord du sol par un mouvement de jambes et de rassemblement du corps (mouvement concentrique) puis s'oriente dans l'espace par le regard ou le bras et amorce son attaque dans un repoussé du sol, suivi d'une extension dans la direction choisie. […] Fred Astaire, à l'opposé, commence toujours par un mouvement d'orientation dans l'espace, regard, tête ou bras : cela provoque d'abord une extension, une suspension (mouvement excentrique), puis entraîne un déséquilibre qui est ensuite stabilisé par un mouvement de jambes vers le sol. […] Dans le ralenti, Gene Kelly démarre toujours légèrement plus tard, mais arrive avant, tant cette concentration anticipatrice lui donne une qualité « explosive », particulière à la qualité féline de son

25 « Maguy Marin : L'Urgence d'agir (2019) – Trailer (French », https://www.youtube.com/watch?v=kaZ2e0MBK3o, mis en ligne le 06 mars 2019, dernière consultation le 06 septembre 2021.

> mouvement. La manière de Fred Astaire est plus étale dans le temps, par la grâce de son inimitable suspension[26].

« Étal dans le temps » et suspendu, le geste de Fred Astaire comporte une grâce inhérente à sa manière de danser (c'est-à-dire à son rapport à l'espace et à la gravité, à sa coordination spécifique, ou encore à sa musicalité), qu'il semble impropre d'appliquer à la danse de Gene Kelly. L'on pourrait donc dire de certains danseurs qu'ils « dansent gracieux » pour caractériser le style qui leur est propre. Dans le domaine du ballet classique, un usage un peu désuet mais encore en vigueur de la notion de grâce l'associe ainsi à la morphologie du « danseur noble », plus grand et mince, ce qui le rendrait apte à exécuter de manière privilégiée des mouvements amples, lents et suspendus, donc « gracieux ».

À l'issue de ce bref parcours des avatars scéniques de la grâce, une caractéristique apparaît cependant : la notion semble davantage pertinente pour désigner des gestes que des agencements chorégraphiques ou scénographiques. Si cette notion est un outil pertinent pour parler de la danse classique, elle nous conduira ainsi plutôt du côté des gestes et des corps (et donc notamment du côté de la technique) que de celui des œuvres.

Bilan

S'il semble donc ressortir du lieu commun que la danse classique recherche la grâce, il apparaît en réalité plus difficile de définir ce qu'il faut entendre par là. De cette polysémie des usages de la notion de grâce en danse classique émergent plusieurs questions :

1. La grâce constitue-t-elle effectivement une valeur cruciale en danse classique, ou témoigne-t-elle plutôt de réductions essentialisantes faisant obstacle à son appréhension ? Dans le premier cas, faut-il entendre par là que la danse classique recherche plus particulièrement certaines qualités formelles et dynamiques (de l'ordre de la légèreté, de la suspension, de l'élévation…), ou bien voir dans la recherche de la grâce un projet plus global du ballet, qui pourrait être de sublimer le corps humain ?

2. Dans les deux hypothèses, l'on peut se demander dans quelle mesure la danse classique a trouvé des règles objectives de production de la grâce, inscrites dans le corps du danseur ou dans ses gestes. Par exemple, le cambré d'un pied pointé s'enroulant comme en ligne serpentine le long d'une droite imaginaire, la spirale que forme le corps dans une attitude, ou le phrasé d'un adage sont-ils particulièrement gracieux ? Ce sont les conditions de perception du gracieux qu'ils s'agit ici d'interroger, afin de déterminer quelle place occupe la

26 Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », p. 225.

codification esthétique dans la perception de la grâce en danse classique, et dans quelle mesure cette forme artistique incarnerait la grâce (chorégraphique) à son état le plus pur, ou un type de grâce parmi d'autres. Et, si cette codification a beaucoup évolué, faut-il penser que l'on progresserait vers la grâce (*via* une progression de la technique et une sublimation croissante du corps humain), ou au contraire que l'on s'éloignerait d'un idéal de grâce à la fois technique et spirituel peut-être parfaitement incarné par le ballet romantique – d'où la notion de « dérive gymnique » fréquemment employée pour désigner les extensions extrêmes recherchées par le ballet « néo-classique » ?

3. Cette notion invite également à penser le lien du corps du danseur classique au code, à la norme et à l'idéal. La grâce en danse classique suppose-t-elle une parfaite maîtrise de la technique classique comme code gestuel (voire de sous-techniques comme le travail des pointes), et/ou la conformité à certaines normes corporelles, par exemple de l'ordre de la minceur ou de « bonnes proportions » morphologiques ? Autrement dit, comment le corps et le geste s'articulent-ils en danse classique, et comment prennent-ils respectivement part à la grâce ?

4. Enfin, c'est le statut même de la norme et de l'idéal dans les pratiques que la notion de grâce invite à mettre en question. L'idéal constitue-t-il un modèle auquel se conformer, ou un horizon à repousser ? Et l'incorporation du code gestuel et des normes classiques suppose-t-elle l'adhésion à certaines valeurs non seulement esthétiques, mais aussi éthiques ou socio-politiques ? À nouveau apparaît la tension entre essence et historicité qui nous a déjà semblé cruciale dans le ballet. En effet, une étude formelle des canons de la grâce montre que les normes et le code ont considérablement évolué au fil de l'histoire du ballet. Dans quelle mesure les valeurs qui les sous-tendent évoluent-elles également ?

On le voit, les enjeux sont doubles, conduisant à examiner la danse classique tant d'un point de vue esthétique que poïétique.

Pour répondre à ces questions, il nous faut retracer l'évolution historique de la notion de grâce en danse classique, dont témoigne sa polysémie actuelle. Mais, si nous avons vu que le ballet romantique avait sans doute marqué une inflexion majeure de la notion en l'associant à une féminité idéalisée, c'est d'abord vers les premières décennies du XXe siècle que nous nous tournerons : ce sont en effet elles qui ont tendu à instaurer la grâce en *essence* de la danse classique.

II. Au XXe siècle, la grâce érigée en essence de la danse classique.

1. Au sein de l'opposition des classiques et des modernes : anachronisme de la grâce.

Au sein de l'opposition des classiques et des modernes qui marque les premières décennies du XXe siècle, la grâce occupe en effet une place centrale. Chez les modernes, elle semble à première vue condenser les critiques adressées au ballet classique. C'est ainsi qu'en 1928, l'écrivain Werner Schuftan résume le point de vue des tenants de la nouvelle danse comme une prise de partie en faveur des notions d'espace vécu, d'expression, et d'alternance entre tension et détente d'une part, d'autre part contre « la grâce, la beauté, la technique » du ballet classique[27]. Se cantonnant au domaine du « joli[28] » ou de la belle apparence, la grâce exprimerait l'impuissance du code technique et esthétique classique à dire une époque troublée et à exprimer la complexité psychique ou émotionnelle d'une subjectivité : parce qu'il reste prisonnier d'une recherche esthétique du gracieux, le ballet classique serait profondément anachronique, et voué à disparaître.

Parmi les opposants les plus fermes au ballet classique, Mary Wigman adresse en 1927 une lettre ouverte à la ballerine Anna Pavlova, dans laquelle la grâce, sans être explicitement nommée, est partout présente en filigrane :

> Qui es-tu, Anna Pavlova, pour que ta seule apparition vainque le fantôme de la misère économique, pour qu'un théâtre plein d'un public en joie soit prêt à t'acclamer avant même que tu ne danses ? Je ne vois pas seulement la dernière grande danseuse classique, là-bas en bas ; mais comme dans une vision, je vois toute une rangée d'ancêtres qui l'ont aidée à terminer, les Taglioni, les Camargo, les Elssler. Je vois l'évolution, l'éclat, la stagnation, le déclin de cet art à la mort duquel nous sommes conviés ce soir. […] Comme tu rayonnes, comme cette mort te transfigure. Je vois la richesse du passé derrière toi, le luxe cultivé des Français, le luxe barbare de la cour du Tsar ; je vois une discipline sans exemple, l'inflexibilité de la formation, l'ambition, l'agitation incessante. Tu n'as pas besoin de t'effrayer, Anna Pavlova, tu dois continuer de sourire. Les siècles se tiennent en éveil, ils te porteront de leurs bras sûrs jusqu'au dernier pas de danse. […]

27 Werner Schuftan caractérise ainsi la danse classique par la « *Grazie, Schönheit, Technik* » et la danse moderne par les qualités de « *Raum, Spannung-Entspannung, Ausdruckskunst* » dans son article « *Linie und Raum* » (Werner SCHUFTAN, *Handbuch des Tanzes*, Mannheim, Deutscher Chorsängerverband, 1925, p. 4-5).

28 La danseuse moderne Doris Humphrey écrit par exemple en 1959 : « Tout d'un coup les danseuses décident de n'être ni jolies, ni gracieuses, ni romantiques, et disent par leurs mouvements : « Nous appartenons au vingtième siècle. » (Doris HUMPHREY, *Construire la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Arles/Paris, Ed. Bernard Coutas, 1990, p. 199).

> Jamais, me semble-t-il, je n'ai aimé autant l'obscurité, l'ombre profonde des nuits, jamais je n'ai porté plus lourde charge sur mes épaules, qu'à te voir danser, toi, Anna Pavlova, qui planes ainsi transparente et légère.
> Existe-t-il quelque chose de plus abstrait, quelque chose de plus insensé que les pures formules de la danse de ballet ? Existe-t-il quelque chose qui puisse rivaliser en âpreté avec cet étirement exact des jambes qu'exige le ballet ? Le corps devenu outil renie le sexe en lui[29].

Corps transfiguré au prix de son devenir marionnettique, fruit trop mûr d'une tradition académique qui n'a plus de sens que comme monument d'un temps passé, Anna Pavlova irradie d'une grâce à l'éclat morbide. Pour Mary Wigman, la légèreté gracieuse d'Anna Pavlova signe la mort du ballet en le reléguant à ses origines aristocratiques, à son dispositif académique, et à une codification esthétique indifférente au contexte social, politique ou économique des années 1920. Par sa continuité fluide, sans heurts ni ruptures, et par sa suspension « transparente et légère » qui convie sur scène les ballerines des siècles passées, le geste gracieux se fait mimétique d'un rapport traditionnel au temps historique contre lequel s'inscrit Mary Wigman. Mais le réel danger de la grâce réside en ce qu'elle a le pouvoir de plaire au spectateur, en l'entraînant dans un pur jeu de belles formes. Quand la danse moderne viserait à exprimer la nécessité intérieure d'une subjectivité, l'expressivité du ballet classique se limiterait à induire chez le public un état de joie ou de fascination qui, pour être vain, n'en est pas moins puissant : apprêté d'atours gracieux, le ballet classique reste d'une insignifiance absolue pour le temps présent. À travers cette critique moderne de la grâce, c'est donc la codification esthétique du geste inhérente à la technique classique qui se trouve visée. Au mieux vide de sens, elle serait au pire délétère pour la sensibilité du spectateur comme pour le danseur, qu'elle conduirait à déformer son corps et à se perdre dans un vain narcissisme.

2. Classicisme de la grâce.

a. André Levinson : la grâce entre formalisme et spiritualisme.

Chez les défenseurs du ballet à l'inverse, la notion de grâce vient dans les premières décennies du XXe siècle exalter le formalisme de la danse classique, en lui procurant parfois une dimension spirituelle ; elle se trouve ainsi au cœur de la pensée néo-classique du ballet telle qu'elle s'élabore chez un penseur comme Levinson. Parce qu'elle est toujours adressée au spectateur, la grâce du danseur classique qui suscitait la défiance de Wigman est aussi source d'une forme aiguë de plaisir esthétique, dont témoigne l'emphase de Socrate dans

29 « Lettre à Anna Pavlova », citée dans Isabelle LAUNAY, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, *op. cit.*, p. 196. Pour une analyse approfondie de cette lettre, nous renvoyons à l'ouvrage d'Isabelle Launay.

« L'âme et la danse » de Paul Valéry, lorsqu'il dresse un parallèle entre la spontanéité des danseuses et l'agilité de la pensée philosophique :

> Par les dieux, les claires danseuses !… Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !… Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire. Quelle précision dans ces êtres qui s'étudient à user si heureusement de leurs forces moelleuses !… Toutes mes difficultés me désertent, et il n'est point à présent de problème qui m'exerce, tant j'obéis avec bonheur à la mobilité de ces figures ! Ici, la certitude est un jeu ; on dirait que la connaissance a trouvé son acte, et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées[30]…

C'est ainsi qu'André Levinson, dans son essai « Le principe de la danse d'école[31] » publié en 1929, propose une esthétique de la danse classique qui engage une détermination à la fois formaliste et spirituelle de la grâce. Déplorant que « la pensée chorégraphique [ait] toujours été condamnée aux périphrases fleuries, mais trompeuses[32] », ou à un présupposé d'indicibilité, Levinson entend déduire de la danse classique elle-même une esthétique qui en soit digne. Le critique reconnaît certes à des maîtres de ballet comme Jean-Georges Noverre ou Carlo Blasis le mérite d'avoir tâché, dans leurs traités, d'appuyer leurs préceptes pratiques sur des réflexions théoriques, mais sans avoir « jamais essayé de rechercher et de faire resplendir la beauté intrinsèque d'un pas, sa vertu immanente, sa raison d'être esthétique[33]. » Tout l'enjeu du texte de Levinson est alors de proposer une définition de ce qui fait la beauté singulière de la danse classique, dont le XXe siècle aurait selon lui révélé la pleine valeur. Se référant notamment aux travaux d'Heinrich Wölfflin, il entend ainsi donner à son essai une portée proprement philosophique et réinscrire la danse classique au sein de l'histoire de l'art et d'une pensée formaliste de ce dernier. Si l'art tend en général vers la forme géométrique, comme vers une limite dont il faudrait « approcher le plus possible, mais [s']écarter au dernier moment[34] », alors il semble que la danse classique ait réalisé ce à quoi l'art chorégraphique aspirait. C'est qu'elle travaille à relier par des courbes l'axe horizontal, symbolisant la matière, et l'axe vertical, figurant l'esprit ; deux pôles entre lesquels l'homme oscille, en particulier dans ses réalisations artistiques. La définition qu'il donne de la danse classique s'appuie donc sur la dimension éminemment géométrique de son vocabulaire :

30 Paul VALÉRY, « L'âme et la danse », in *Numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921 : Le Ballet au XIXe siècle*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1921.
31 André LEVINSON, *1929. Danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 74-90.
32 *Ibid.*, p. 82.
33 *Ibid.*, p. 83.
34 *Ibid.*, p. 81.

> Qu'est-ce que la danse classique ? Une armature rectiligne aux rapports interchangeables et reliés par un système de courbes.

Pour l'illustrer, Levinson donne l'exemple de la figure à laquelle aboutit un développé à la seconde, c'est-à-dire un retiré de la jambe libre, qui vient se positionner tendue à angle droit, à hauteur de la hanche, avec la jambe de terre :

> Réduisons cette position à son schéma. C'est une verticale, celle de l'aplomb, coupée sous un angle droit par une droite. Ce schéma est habillé du serpentement des courbes qui jouent autour des droites et que dessinent les genoux, les jarrets, les mollets, les cous-de-pied, les plantes, reliefs et retraits, rondeurs et cavités ; mais ces courbes ne contribuent que mieux à exprimer l'horizontalité de la jambe tendue à l'extrême. Or, cette pose n'est pas un mouvement. C'est un arrêt du mouvement : une limite atteinte par le développé, lent cheminement de la jambe selon une trajectoire élégamment incurvée[35].

Tendant vers la pose sans jamais s'y figer, le mouvement classique indique ainsi comme son asymptote les pures formes abstraites entre lesquelles il ondule. Que cette approche formaliste du geste classique ait à voir avec la grâce, c'est ce que montre la description faite par Levinson de la danseuse Anna Pavlova dans son ouvrage *Les Visages de la Danse*, où il reprend le même exemple du développé à la seconde pour illustrer l'esthétique classique et la « grâce mesurée » de la danse de Pavlova :

> Les principes de la grâce mesurée, de l'impondérable légèreté, les élégantes constructions à claire-voie des équilibres sur la pointe, les lents « développés » de l'adage où la ballerine s'épanouit comme une fleur de chair, l'adorable jeu des courbes autour de l'armature rectiligne d'une « arabesque », tout cet ensemble harmonieux de formes, toutes ces gênes, ces artifices, ces rites de la beauté saltatoire, Pavlova ne les a jamais reniés[36].

Or, parce que le formalisme du vocabulaire classique s'applique au corps humain vivant, impliquant de « couler sa forme organique et naturelle dans un moule idéal[37] », de « la soumettre aux lois qui régissent, entités souveraines, le domaine de la beauté, celles de la symétrie, de l'équilibre, du nombre régulateur de toute perfection[38] », il implique une

35 *Ibid.*
36 André LEVINSON, *Les Visages de la Danse*, Paris, Grasset, 1933, p. 27-28.
37 André LEVINSON, *1929. Danse d'aujourd'hui*, p. 80.
38 *Ibid.*

discipline sévère de la part du danseur, et plus encore de la danseuse, qui incarne le plus parfaitement cet idéal de perfection formelle. C'est ainsi que la danse classique se trouve érigée par Levinson en véritable technique de la grâce, mue par un désir de perfection qui en passe, pour que « la fusion de l'être organique et de la forme abstraite [soit] miraculeusement accomplie[39] », par une complète refonte de la nature organique :

> Pour faire une danseuse d'une enfant gracieuse, il faut commencer par la « déshumaniser », ou plutôt par vaincre en elle les habitudes de la vie usuelle. […] La danseuse formée reste un être artificiel, factice, un instrument de précision, et il lui faut un labeur quotidien pour échapper à la récidive de son humanité première. […] Sa transfiguration incessante est le résultat d'une volonté désintéressée de perfection, d'une soif inextinguible de se dépasser. Et c'est ainsi qu'une finalité plus haute transforme la fonction mécanique en phénomène esthétique. La danseuse serait donc une machine ? Eh oui ! Une machine à fabriquer de la beauté, si toutefois on pouvait concevoir une machine consciente et émue[40].

Si l'enfant aspirant à la danse peut posséder une grâce première, la grâce de la ballerine résulte donc pour Levinson d'un arrachement à la nature, de telle sorte que « la technique du danseur n'est pas le fonctionnement mécanique d'une poupée articulée, mais l'effort constamment transfiguré en beauté », « l'âme de la danse », ou encore la condition nécessaire d'accès à son « essence idéale[41] ». C'est au moment où il parle de la symbolique spirituelle de la forme abstraite que Levinson s'approche le plus du vocabulaire de la grâce : en effet, le dépouillement formel du geste est la condition même d'un mouvement animé, ou d'une transfiguration de la danseuse en « un symbole abstrait érigé par l'intelligence », « d'une animalité radieuse et ailée[42] », celle de la libellule, du cygne ou du papillon. Dans une perspective classique qui fait de la perfection formelle la condition de l'expressivité, et que l'on retrouve l'article « Psychologie et danse » de Boris de Schlœzer, Levinson assigne ainsi un contenu spirituel à la forme classique, permise par le fait que la danse classique « tend[e] vers la formule géométrique, mais, au moment suprême, la brise et s'en évade[43] » :

> Malgré ce qu'il y a en l'étoile de dépouillé, de spiritualisé, d'immatériel, jamais l'abstraction ne la fige ; un frémissement imperceptible, un souffle de lyrisme ingénu, une nuance ténue comme la buée d'une haleine sur le poli

39 *Ibid.*, p. 81.
40 *Ibid.*, p. 89.
41 *Ibid.*, p. 84.
42 *Ibid.*, p. 87.
43 *Ibid.*

> d'un miroir lui restituent une humanité d'autant plus émouvante qu'elle est refoulée par la forme[44].

La forme classique est donc chez Levinson ce qui ouvre la voie à la liberté du mouvement, comprise formellement comme le serpentement libre de courbes autour des lignes droites, symboliquement comme une aspiration spirituelle de l'âme du danseur et de celle du spectateur : là résiderait en dernière instance la grâce de la danse classique.

Cette approche formaliste de la danse classique s'appuie sur une vision triplement classique de cet art : qui fait d'abord, nous l'avons vu, de la perfection formelle la condition de toute expressivité ; mais aussi, qui cherche à déterminer l'essence de la danse classique en lui conférant une dimension atemporelle ; enfin, qui ancre cette essence dans le classicisme français du XVIIe siècle. C'est ainsi que Levinson érige, conformément au titre de son article, l'en-dehors au rang de « principe » indissociablement formel et spirituel de la danse classique, en ce qu'il est précisément ce qui permet le déploiement curviligne de *formes* géométriques dans l'espace et engendre une plus grande *liberté* motrice dans les trois dimensions spatiales :

> Il entoure la verticale de l'aplomb par un tourbillon de courbes, segments de cercles, arcs, projette le corps du danseur en de superbes paraboles, l'incurve en spirale vivante, en hélicoptère animé. Il suscite, immense, entièrement mécanique, tout un monde de formes mouvantes qui éveillent en nous une foule de sensations motrices, atrophiées par la vie usuelle[45].

Cette métamorphose mouvante que permet l'en-dehors et ce surgissement excédentaire de sensations motrices font écho aux écrits de Stéphane Mallarmé et de Paul Valéry sur la danse, que Levinson rejoint également lorsqu'il exalte « la plus pure jouissance cérébrale[46] » que procure la danse classique. Cependant, alors que Valéry s'interrogeait sur le fondement anthropologique de la danse, Levinson cherche à réinscrire le principe, ou l'essence de la danse classique, dans une histoire de cet art qui à la fois lui confère une origine dans une époque classique et affirme son évolution téléologique vers le complet déploiement de cette essence. Plus exactement, cette origine est double, s'inscrivant à la fois dans le XVIIe siècle classique français, en tant que celui-ci aurait élaboré les prémices d'une codification géométrique du mouvement, et dans le ballet romantique du XIXe siècle, en tant qu'il lui aurait insufflé un contenu spirituel. Si « le génie de l'Occident a employé plus de trois siècles

44 *Ibid.*
45 *Ibid.*, p. 88.
46 *Ibid.*, p. 89.

à élaborer sa solution du problème[47] » consistant à mouler le corps humain vivant dans une forme abstraite, « ce fruit a été mûri dans les serres chaudes du ballet de cour et dans les forêts vierges du romantisme[48]. » À ce dernier, Levinson attribue notamment d'avoir, grâce à la technique féminine des pointes, auréolé la danseuse d'idéal, en transfigurant sa jambe et son pied :

> La jambe, traversée de la cuisse à l'orteil par une verticale unique, devient le pivot de la spiritualité. Pour asservir notre nature à cette idéale fonction, nous faisons appel aux méthodes de l'École[49].

La grâce spirituelle émanant du formalisme de la danse classique se trouve donc être, chez Levinson, l'expression du caractère classique de cet art. Ceci n'est pas sans poser problème : alors même qu'il prétend déduire sa philosophie de la danse classique elle-même, en refusant de l'entacher d'une polémique avec la danse moderne, Levinson affirme en effet la supériorité de cette forme artistique non seulement vis-à-vis de la danse moderne (reconduisant notamment le préjugé selon lequel celle-ci serait dépourvue de toute technique, au contraire de la « danse d'école »), mais aussi à l'égard de toute autre forme de danse. La danse classique peut bien « se moque[r] d'être moderne[50] », puisqu'elle réalise une essence atemporelle de la danse. Chez Levinson, la grâce se trouve ainsi essentialisée au sein de sa théorie néo-classique du ballet, dont elle exprime la tension entre formalisme et spiritualisme.

b. Edwin Denby : la grâce comme essence du néo-classique balanchinien.

Une telle approche néo-classique du formalisme de la danse classique trouve ses prolongements, deux décennies plus tard, chez le critique de danse états-unien Edwin Denby. À la fin des années 1940, celui-ci publie une série d'articles[51] théorisant le néo-classique balanchinien à l'aune d'une conception moderniste marquée par la pensée de Clement Greenberg. Là encore, et plus explicitement, la grâce vient nommer, dans une perspective néo-classique, l'essence de la danse classique.

---

47 *Ibid.*, p. 80.
48 *Ibid.*, p. 89.
49 *Ibid.*
50 *Ibid.*
51 Rassemblés dans l'ouvrage Edwin DENBY, *Dance Writings and Poetry*, Gainesville, University Press of Florida, 2007. Nous nous appuyons plus particulièrement sur les articles « *Some Thoughts about Classicism and George Balanchine (1953)* », p. 235-242, « *Three Sides of Agon (1959)* », p. 264-270 et « *Forms in Motion and in Thought (1965)* », p. 288-305.

Dans la continuité de Théophile Gautier, critique et librettiste du ballet romantique, Edwin Denby défend ainsi la valeur d'une conception anti-intellectualiste du ballet, qui s'y rapporte comme à un pur divertissement des sens, en particulier de la vue. Par leur grâce élégante et vivace, les danseurs classiques offriraient une joie semblable à celle que nous prenons à contempler les mouvements alertes de certains animaux, comme les chats et les chevaux. De même que Levinson assignait la grâce au corps du danseur (et surtout de la danseuse) classique, Denby associe la grâce à des corps jeunes, minces et souples, qui se meuvent avec légèreté, harmonie et clarté. Liberté acquise comme une seconde nature par une farouche discipline du corps, cette grâce sublimerait notre condition de bipède, faisant du danseur classique un être d'exception[52], partiellement extrait de sa condition humaine, capable d'emplir la scène de sa présence « plus large que nature ». Là réside en effet pour Edwin Denby la force du ballet *classique* en général, et du classicisme balanchinien en particulier, celle d'arracher les pas à leur ancrage quotidien ou aux autres danses pour les « *classiciser* », c'est-à-dire pour les rendre plus amples (dans toutes les directions spatiales), plus lisibles, plus harmonieux ; pour leur donner une forme plus exacte et plus extrême, et pour les relier entre eux de manière continue et fluide : autrement dit, selon Denby, pour les *idéaliser*.

La définition que donne Denby de la grâce du danseur classique oscille ainsi entre trois pôles : un pôle marqué par la notion d'empathie kinesthésique telle qu'elle est théorisée par John Martin[53], mettant l'accent sur l'aspect dynamique de la grâce et sur la joie kinesthésique qu'elle nous procure ; un pôle idéaliste, qui voit dans la grâce l'effet d'une spiritualisation du corps du danseur ; enfin, un pôle formaliste, qui inscrit Edwin Denby dans une lignée allant de Kant à Eduard Hanslick, André Levinson et Boris de Schloezer, mais qui n'est ici que l'autre versant du pôle idéaliste. Si la grâce peut nous apparaître comme une idéalisation du corps du danseur, c'est en effet selon Denby qu'elle émane d'un libre jeu des formes (ou des figures), soit d'une trans*form*ation ou d'une trans*figur*ation du danseur en être dessinant un kaléidoscope de pures formes dans l'espace. Chez cet auteur, les notions de « classique » et de « grâce » constituent donc les deux faces d'une même médaille : l'essence du ballet classique, ou ce qu'il nomme la « pure danse classique », qu'il distingue de ses usages pantomimiques, serait la grâce, en tant que celle-ci émane d'une classicisation (*via* la technique classique) tant des corps des danseurs que de leurs pas de danse.

52 Ce vocabulaire de l'élection, selon lequel les danseurs classiques professionnels, au premier rang desquels les solistes, seraient les rares élus d'une technique exigeante, n'est pas sans évoquer la notion théologique de grâce.

53 John MARTIN, *La danse moderne*, trad. Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud, 1992.

D'une même extension que la notion de classique, la « grâce » comporte également l'avantage pour Edwin Denby d'unir les dimensions esthétiques, éthiques et politiques de sa conception du ballet. À plusieurs reprises, Denby loue ainsi la bonne éducation et la réserve élégante des danseurs classiques, qui empêcherait le spectateur de jamais érotiser leurs corps jeunes, souples et musclés. En cela, la grâce du danseur classique ne serait pas seulement un plaisir formel pour le regard, mais aussi une invitation polie à la sociabilité, ou l'expression joyeuse d'une entente affable avec les autres danseurs et avec le public. D'où l'importance que Denby accorde dans son éloge du ballet classique à la mesure, donc à un plaisir réglé[54]. Il prend cependant soin d'en distinguer la grâce à proprement parler, laquelle réside selon lui dans la pure harmonie du jeu des figures dans l'espace. Classicisante, cette définition l'est enfin car elle ancre les valeurs esthétiques, éthiques et politiques auxquelles elle associe la grâce dans le passé lumineux d'une humanité toujours dansante, et se civilisant par la danse, dont les deux phares seraient la Grèce classique et la Renaissance italienne.

Cependant, quelques éléments viennent déstabiliser cette conception néo-classique de la grâce. Dans des passages qui ne sont pas sans évoquer la définition de la danse par Paul Valéry comme dépense d'un excédent d'énergie[55], Denby fait place à une dimension d'exubérance dans la joie de danser à laquelle donne forme la grâce : « là où il y a de la grâce dans l'extravagance et de la beauté dans l'excès, nous sommes ravis de nous-mêmes[56]. » Dans la lignée de Théophile Gautier, qui opposait les grâces pittoresques et sensuelles de Fanny Elssler à la grâce virginale de Marie Taglioni, Denby souligne aussi qu'existent une multiplicité de grâces en danse classique. Un ballet narratif comme *The Winter's Tale* de Christopher Wheeldon[57], qui épouse la dualité de tons de la pièce shakespearienne, joue ainsi sur cette variété de grâces : la grâce *allegro* des paysans de Bohême du deuxième acte, stylisation de danses populaires plus ou moins imaginaires, a peu à voir avec la variation finale d'Hermione, adage lyrique où, statue néo-classique vêtue de blanc, elle s'anime pour revenir d'entre les morts et pardonner à Leontes.

54 Bernard SÈVE écrit ainsi dans *L'altération* musicale, Paris, Seuil, 2013, p. 136 : « La danse classique discipline la puissance du musical en tant qu'elle permet le jeu maîtrisé des gestes du corps. La danse savante est une extraordinaire victoire sur la danse sauvage des bacchantes, une discipline de l'instinctif en même temps qu'une réduction du musical. La musique du grand ballet classique est pauvre et doit l'être : la coupe classique par huit mesures est indispensable à la construction de la gestuelle dansée ; les formes sont variées, mais fixes ; c'est le règne de la régularité, et des bonnes manières (menuet) ; même les danses un peu canailles (gigue) sont soumises à la règle de fer de la forme héritée. »

55 Paul VALÉRY, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015.

56 Edwin DENBY, « *Forms in Motion and in Thought* », art. cit., p. 292 : « *when there is grace in the extravagance and beauty in the excess, we are delighted with ourselves.* » Nous traduisons « *delighted* » par « ravis » pour rendre compte de la notion d'extase, ou de ravissement, qui sous-tend ce passage.

57 Christopher WHEELDON, *The Winter's Tale*, créé en 2014 au Royal Opera House, à Londres.

Cet éloge de la grâce n'est pas dépourvu d'ambiguïtés. D'une part, il érige le ballet classique, et notamment l'esthétique balanchinienne, au rang de forme chorégraphique supérieure : c'est ainsi qu'avec Lincoln Kirstein, Edwin Denby théorise le néo-classicisme des œuvres « abstraites » de Balanchine afin de faire du ballet américain, et plus précisément du ballet balanchinien, la voie privilégiée d'un renouvellement pour le ballet au XXe siècle. D'autre part cependant, comme le montre Andrea Harris dans son ouvrage *Making Ballet American*[58], cet appareil discursif est à réinscrire dans un cadre artistique et intellectuel new-yorkais qui déborde largement le domaine du ballet. Pour Denby, il s'agit en particulier de défendre la possibilité d'une libération du spectateur à l'égard de tout contenu idéologique *via* la pureté et la spontanéité de l'expérience esthétique que permet la grâce – dénouant l'association faite par Mary Wigman entre grâce et fascination, Denby y voit ainsi le plaisir lié à un pur jeu formel conservant, dans la lignée de Kant, toute l'autonomie du spectateur. Parce qu'elle serait capable de plaire à tous, la grâce du ballet classique éveillerait ainsi la conscience d'une forme d'autonomie esthétique en chacun. La dimension formelle que Denby valorise dans l'esthétique classique n'est enfin jamais de l'ordre d'une forme statique, ou figée, mais plutôt d'une forme mouvante, ou d'une forme-force venant s'inscrire dans nos corps et nos mémoires, qui enrichit notre rapport sensible au monde et que nous sommes libres de réactiver quand nous le souhaitons. La danse, et notamment la grâce, consiste dans la logique du mouvement qui sous-tend la forme ; or celle-ci est garante d'autonomie, tant pour le danseur que pour le spectateur.

c. Prolongements contemporains.

La narration construite par Denby autour du néo-classique balanchinien est encore très active aujourd'hui, notamment aux États-Unis ; de manière remarquable, c'est autour de la notion de grâce qu'elle trouve une filiation philosophique, au sein d'un article publié en 1976 par le philosophe David Michael Levin. Dans « *Balanchine's Formalism*[59] », ce dernier fait en effet lui aussi de la grâce l'essence du ballet classique, s'inscrivant dans la lignée d'André Levinson et d'Edwin Denby, auxquels il se réfère d'ailleurs explicitement. S'appuyant notamment sur l'adage d'*Agôn*, il soutient que Balanchine a le premier découvert où résidait l'essence de la beauté classique, c'est-à-dire dans une tension entre pesanteur et apesanteur,

58 Sur la pensée de la grâce chez Edwin Denby, et sa proximité avec l'essai de John CAGE « *Grace and Clarity* » (art. cit.), nous renvoyons à Andrea HARRIS, *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, *op. cit.*, p. 137-138.

59 David Michael LEVIN, « *Balanchine's Formalism* », in *Salmagundi*, n°33/34, 1976, p. 216-236.

expressive en-deçà ou au-delà de tout autre contenu sémantique. En substituant une esthétique formaliste à la narration mimétique aussi bien qu'à tout symbolisme métaphysique, Balanchine aurait mis en valeur la richesse expressive inhérente à la syntaxe classique. Or, celle-ci repose selon Levin sur une polarité qu'il analyse depuis la distinction kantienne entre le beau et le sublime : si la beauté de la danse réside dans la manière dont la pleine présence du corps dansant architecture l'espace autour de soi, c'est-à-dire dans son rapport au poids et ses relations aux autres danseurs, ressortissant ainsi du domaine de l'horizontalité, la danse serait aussi capable de procurer un sentiment de l'ordre du sublime, c'est-à-dire d'arrachement à l'horizontalité pour rejoindre la verticalité. Il nomme sublimité de la danse la suspension d'un corps qui semble défaire la forme sensible, s'arracher à l'espace horizontal de la scène comme au temps et à son propre poids, pour, dans l'instant de grâce, appartenir à l'espace-temps vertical de la transcendance et paraître transcender sa condition d'objectalité. Or, si pour Levin la grâce du danseur peut appartenir à la fois au champ horizontal de la relation au public et au champ vertical de la transcendance, c'est dans ce dernier qu'elle trouve sa forme la plus pure, et c'est ce qu'aurait révélé le modernisme balanchinien en dépouillant le plan horizontal du ballet, c'est-à-dire tout ce qui relève de la théâtralité ou du mime[60]. En dépassant la planimétrie des ballets de la Renaissance comme la stéréométrie du ballet romantique, les ballets balanchiniens accéderaient à un espace purement optique, c'est-à-dire adressé à un œil désincarné. De même que la peinture abstraite, ils élèveraient ainsi le ballet à son essence, révélant ce qui est déjà en germe dans le vocabulaire classique : l'illusion d'apesanteur et la réduction du corps à une forme purement optique. Comme Denby, Levin voit dans cette révélation de l'essence gracieuse du ballet classique l'ouverture d'une nouvelle voie pour le ballet ; mais au contraire de Denby, il réduit la forme classique à une forme en deux dimensions, et semble réactiver le sens théologique de la notion de grâce en faisant l'éloge d'une désincarnation du corps du danseur.

D'André Levinson à David Michael Levin, la grâce se trouve donc conceptualisée au sein d'une théorie néo-classique du ballet, pour désigner ce qui serait l'essence de la danse classique, et l'assigner au formalisme de cet art. À chaque fois, les auteurs affirment un lien entre forme et liberté qui serait inhérent au vocabulaire classique. Cependant, ils tendent ce faisant à ériger la danse classique, et parfois l'un de ses courants (tel que le néo-classique

60 Levin se réfère par analogie à une autre distinction établie par Kant au §3 de la *Critique de la faculté de juger*, entre le beau et l'agréable : la recherche de l'essence de la grâce se ferait chez Balanchine par dépouillement à l'égard de tout ce qui pourrait nuire à l'expression de la pure essence de la danse classique.

balanchinien) au rang de forme artistique supérieure. Ils affirment également une visée purement esthétique de l'art du ballet, dégagée de toute préoccupation sociale ou politique, qui est précisément ce que certains modernes reprochent à la grâce du ballet.

3. Penser une grâce moderne ?

Pour autant, si la grâce portée au rang d'essence de la danse classique semble constituer l'un des nœuds de l'opposition entre classiques et modernes telle qu'elle s'exacerbe dans les années 1920-1930, puis se reconfigure tout au long du XXe siècle, d'autres emplois discursifs et chorégraphiques de la grâce témoignent de ce qu'elle circule en fait de manière plus complexe entre ces courants artistiques.

Tout d'abord, la grâce n'est pas absente des préoccupations des modernes. C'est ainsi qu'au tournant du XXe siècle, Isadora Duncan[61] fonde la « danse de l'avenir » qu'elle appelle de ses vœux sur une esthétique de la beauté naturelle, de l'imitation des Grecs et de l'harmonie entre le corps et l'âme qui porte la trace de la grâce telle qu'elle est conceptualisée dans l'idéalisme esthétique allemand :

> Que ce soit en peinture, en architecture, en littérature, en danse ou dans la tragédie, les Grecs, dans chacun de leurs arts, ont toujours fait évoluer leurs mouvements à partir de celui de la nature, comme on peut aisément le constater en observant la façon avec laquelle ils ont représenté leurs dieux […].
> La première idée de la beauté chez l'homme lui vient de la forme et de la symétrie du corps humain. La nouvelle école de danse devrait partir d'un mouvement en harmonie avec cette symétrie qu'elle développerait sous sa forme la plus haute. […]
> La danseuse de l'avenir sera quelqu'un dont le corps et l'âme auront grandi si harmonieusement de concert que le langage naturel de cette âme sera devenu le mouvement du corps[62].

Si, à l'instar d'Edwin Denby, Isadora Duncan évoque la grâce « naturelle » des mouvements animaux, en la rapprochant de la grâce des statues grecques, c'est pour mieux rejeter la codification artificielle de la danse classique et les déformations du corps que celle-ci engendrerait : elle reproche ainsi aux « positions du ballet » de « contraste[r] fortement

61 Pour une étude de la grâce chez Isadora Duncan, nous renvoyons à Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 25-26, et à la thèse en cours de Katharina VAN DYK, *Danse, extase, modernité. Isadora Duncan, Mary Wigman*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay et de Renaud Barbaras, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis.

62 Isadora DUNCAN, *La danse de l'avenir*, cité dans Christine MARCEL et Emma LAVIGNE (dir.), *Danser sa vie, Écrits sur la danse*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p. 38-40.

avec celles des sculptures antiques que nous préservons dans nos musées », « parfaits modèles de la beauté idéale[63] ». La « danseuse de l'avenir » au contraire rayonne d'une grâce « naturelle », émanant de l'harmonisation de son corps avec son âme par la danse. Point par point, quant à l'origine du mouvement ou quant à la notion de naturel, Isadora Duncan entend donc opposer une nouvelle conception de la grâce à celle qui sous-tend l'esthétique du ballet. Pourtant, ses rapports à la grâce du ballet sont dans les faits plus complexes : c'est ainsi que, notamment dans les danses qu'elle crée au tournant du siècle et transmet aux « isadorables », elle fait plusieurs emprunts à la technique classique afin de mettre en valeur la symétrie « naturelle » du corps et afin de procurer au mouvement des qualités de légèreté, de *legato* ou d'élévation propres à incarner un idéal de féminité gracieuse qui rejoint en certains points celui du ballet.

Cette ambiguïté du rapport de la danse libre duncanienne à la grâce du ballet classique tend à disparaître à la charnière des années 1912-1913[64], en particulier avec l'*Ausdruckstanz* allemande, qui marque une rupture avec un désir esthétique du gracieux encore présent chez les modernes dans la première décennie du XXe siècle. Cependant, la grâce ne s'absente pas totalement du discours des modernes. Mary Wigman elle-même distingue ainsi la *Grazie* des classiques (de l'ordre de l'*Anmut*, du charme) de la *grosse Gnade* (la grande grâce) dont elle fait l'expérience dans sa danse, « instant du parachèvement divin, lorsque le feu danse entre les deux pôles, lorsque l'expérience vécue de l'artiste se transmet à ceux qui regardent[65]. » Et lorsque Vaslav Nijinski crée en 1913 *Le Sacre du printemps*, « crime contre la grâce[66] » souvent considéré comme l'un des manifestes de la modernité chorégraphique, en tant qu'il semble acter la rupture de son chorégraphe avec la tradition du ballet classique (y compris avec le « nouveau ballet » d'un réformateur comme Michel Fokine), c'est bien en terme de « grâce » que le critique Jacques Rivière s'en fait l'un des plus ardents défenseurs :

63 *Ibid.*

64 Gabriele BRANDSTETTER montre ainsi dans *Poetics of Dance : Body, Image and Space in the Historical Avant-gardes*, trad. Elena Polzer et Mark Franko, New York, Oxford University Press, 2015, p. 120-121, combien l'imaginaire de la grâce telle qu'on le trouve dans les tableaux de Sandro Botticelli imprègne la danse libre au tournant du XXe siècle, avant que l'*Ausdruckstanz* ne rompe radicalement avec ces représentations gracieuses dans les années 1912-1913, époque qui correspond aussi à la création du *Sacre du Printemps* par Vaslav Nijinski.

65 Mary Wigman citée dans Walter SORELL, *Mary Wigman. Ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Noetzel Florian Verlag, 1986, p. 229 : « *der Augenblick göttlicher Vollendung, wenn das Feuer zwischen zwei Polen tanzt, wenn das persönliche Erlebnis des Künstlers auf jene übertragen wird, die zusehen.* » (je remercie Katharina van Dyk pour m'avoir envoyé ce passage et pour sa traduction).

66 Jacques Rivière défend alors Nijinski, qui déclare au *Daily Mail* le 12 juillet 1913 : « Je suis accusé d'un crime contra la grâce » (« *I am accused of a crime against grace* », cité dans Millicent HODSON, *Nijinski's Crime against Grace*, New York, Pendragon press, 1996, p. vii).

> Nijinski a donné à la danse un pouvoir de signification, dont elle était dépourvue. Mais son application à la rapprocher du corps, à la confondre avec l'étroite solidité de nos membres, ne risquait-elle pas d'aboutir à la priver de sa fleur et de sa grâce ? Et en effet où est la grâce de ces gestes mesquins et maladroits, toujours captifs, toujours brutalement interrompus dès qu'ils sont sur le point de s'élancer ? Il semble qu'il y ait dans le chorégraphie du *Sacre du Printemps* quelque chose de cacophonique. Pourtant la grâce n'est pas la rondeur ; elle n'est pas incompatible avec un dessin anguleux. Il y une grâce ici – je le prétends – et qui est plus profonde que celle du *Spectre de la Rose*, étant plus attachée. La grâce n'est rien d'indépendant ; elle ne vient pas se poser d'en haut sur les choses comme un oiseau ; elle n'est que l'émanation au dehors d'une exacte nécessité, que l'effet d'un impeccable ajustage intérieur[67].

Jacques Rivière reconnaît ainsi au *Sacre du printemps* une forme inédite de grâce, qu'il prend soin de distinguer de la grâce du *Spectre de la rose*, ballet créé en 1911 par Fokine, dans lequel Nijinski s'était illustré comme interprète du parfum de la rose. Alors qu'Edwin Denby loue la capacité du langage classique à sublimer le corps humain pour le transfigurer en corps de danseur, comme le phénomène chimique de la sublimation fait passer un corps de l'état solide à l'état gazeux, Jacques Rivière défend la possibilité de penser une grâce vidée de toute transcendance, et qui, en un mouvement inverse à la grâce divine, ne soit que « l'émanation au dehors d'une exacte nécessité », ou de cette nécessité intérieure dont Kandinsky fait à la même époque la marque de l'art moderne dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*[68]. « Cacophonique », « anguleu[se] », « maladroit[e] » : tout dans la chorégraphie du *Sacre du printemps*, des poings fermés aux articulations cassées et aux sauts telluriques, semble renier la codification du geste gracieux telle qu'elle a été érigée par le ballet classique. Et pourtant, cette grâce serait plus pure, en ce qu'elle ne serait pas noyée dans ce que Rivière nomme une « sauce » gracieuse, c'est-à-dire dans un effet de transcendance auréolant le corps du danseur, dont le ballet classique ne saurait se départir. Dans la tradition du ballet en effet, y compris dans les créations novatrices des Ballets Russes :

> Quelque chose s'interpose entre [le danseur] et nous et c'est son mouvement même ; nous le voyons passer dans un monde parallèle au nôtre, mais différent de lui ; il est perdu dans son propre voyage, et nous ne l'apercevons qu'à travers une brume formée de tous ses gestes et de son inapaisable va-et-vient. […] *Le Spectre de la rose* offre le meilleur exemple

67 Jacques RIVIÈRE, « Le Sacre du Printemps », in *Nouvelle revue française*, Novembre 1936, p. 706-730.
68 Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989.

> de cette transfiguration. Le corps de Nijinski y disparaît littéralement dans sa propre danse. De cet être musclé, aux traits si forts, si marqués, on ne voit plus que des contours exquisement fuyants, que des formes sans cesse évanescentes.

Parce que le vocabulaire classique idéalise le corps humain, et recherche la pureté de la ligne et la fluidité du mouvement, il l'envelopperait nécessairement d'une transcendance, parfois matérialisée par du tulle vaporeux, des tissus fluides, ou par ces extensions du corps que sont les pointes, mais peut-être paradoxalement d'autant plus visible que le corps sublimé du danseur est mis à nu ou moulé dans un justaucorps. Au contraire, la grâce des danseurs du *Sacre du printemps* émanerait d'une parfaite coïncidence des corps à eux-mêmes, d'où procéderait une réelle mise en présence du corps des danseurs avec celui des spectateurs :

> Si l'on veut bien cesser de confondre la grâce avec la symétrie et avec l'arabesque, on la retrouvera à chaque page du *Sacre du Printemps*, dans ces visages de profil sur les épaules de face, dans ces coudes attachés à la taille, dans ces avant-bras horizontaux, dans ces mains ouvertes et rigides, dans ce tremblement qui descend comme une onde de la tête aux pieds des danseurs, dans la promenade obscure, éparse, préoccupée, des Adolescents au Deuxième Tableau.

Rivière nous invite donc à penser la possibilité d'une grâce qui soit décorrélée de tout code du gracieux, et de toute forme de transcendance. En reprenant la définition de la grâce du ballet que donnait un auteur comme un Levinson, il suggère par contraste ce que serait une grâce moderne. Que la danse classique n'ait pas le monopole de la grâce, telle est l'affirmation que Rivière pose en réponse au *Sacre* de Nijinski, tel est le bouleversement esthétique que suscite chez lui cette pièce. Il faut dès lors refuser à la danse classique la prétention de se définir comme seule expression légitime de la grâce, et redéfinir cette notion pour rendre compte de ce qu'il y a de peut-être fondamental dans l'expérience de la grâce, qui soit irréductible à toute codification du gracieux.

Cette possibilité de penser une forme moderne de la grâce, distincte de ses avatars dans le ballet classique, est également revendiquée par John Cage dans son essai de 1944, « Grâce et clarté ». En la définissant comme un jeu avec et contre la clarté de la structure rythmique, Cage fait de la grâce un type de beauté commun à tous les arts du temps. Or, en même temps qu'il arrache la grâce à toute codification esthétique particulière, John Cage déplore que trop de formes artistiques modernes (comme la *modern dance* américaine) manquent d'une structure rythmique claire leur permettant de déployer ce jeu. C'est pourquoi

le plaisir pris à la grâce doit encore être principalement trouvé dans des formes artistiques anachroniques, au premier rang desquelles le ballet classique. Si ce dernier a pu répondre aux besoins spirituels de son temps, il ne constituerait plus pour le présent qu'une forme vide de la grâce :

> [L'expérience de la grâce] est ce qui se passe dans un ballet classique ou néo-classique magnifiquement interprété. Et c'est ce qui nous permet d'éprouver du plaisir devant un tel spectacle, en dépit du fait que de telles œuvres sont relativement insignifiantes dans notre société moderne. Que l'on doive, aujourd'hui, voir *Le Lac des cygnes* ou quelque chose d'également vide de sens contemporain pour éprouver le plaisir d'observer clarté et grâce dans la danse est en soi lamentable[69].

Chez John Cage comme Jacques Rivière, s'il faut sauver un sens pour la grâce au XXe siècle, cela ne peut donc se faire que *contre* le ballet classique. Dans leur rejet de la grâce classique, les deux auteurs ont pour point commun de s'en prendre à une codification esthétique qui, malgré son efficacité en terme de plaisir esthétique, leur semble dissoudre la danse dans des conventions vides de sens pour le présent.

4. Repenser la grâce du ballet classique ?

Une telle critique de la codification classique du gracieux n'est cependant pas l'apanage des modernes : on la retrouve également chez certains classiques dans les premières décennies du XXe siècle. Dans un courrier adressé en 1925 au directeur de l'Opéra de Paris Jacques Rouché, Bronislava Nijinska déplore ainsi que les danseurs de la compagnie accordent une importance démesurée à la virtuosité technique du travail de jambe, en négligeant le haut du corps, réduit à l'expression de « la grâce » :

> L'ensemble des artistes, au point de vue technique est très bon, presque sans exception, mais leur idée sur la Danse est très limitée, resserrée précisément à cause de cet entraînement purement technique. La base de leur danse est uniquement dans les jambes : les bras et le corps ne comptent que pour « la grâce[70]. »

Nijinska souligne ici l'une des limites de l'enseignement classique : alors que les jambes travaillent toutes sortes de qualités de mouvement, le buste, les bras et la tête se

69 John CAGE, « *Grace and Clarity* », in *Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan, 1961, p. 89-93.

70 Cité dans Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 180.

meuvent principalement selon des qualités *legato*, se trouvant ainsi principalement en charge de la grâce. Or, le risque de cette coordination spécifique est pour Nijinska de verser dans l'affectation, c'est-à-dire dans l'exagération formelle d'une grâce vidée de son sens. Trop souriant, le visage du danseur paraît figé ; trop dirigés, ses bras deviennent maniérés. Sans rejeter la technique classique, Nijinska indique donc quels dangers la guettent, à la fois dans sa pédagogie et dans les usages chorégraphiques qui peuvent en être faits, mettant peut-être en avant le revers paradoxal de toute codification du gracieux : à vouloir donner l'apparence d'une libération à l'égard du mécanique, ou canaliser les maniérismes individuels dans une forme, ne risque-t-on pas de verser dans le maniéré, le mièvre ou la joliesse, c'est-à-dire dans le disgracieux ?

Cependant, en mettant la notion de grâce entre guillemets, Nijinska indique peut-être qu'il existe d'autres manières de concevoir et de pratiquer la grâce dans le ballet, en redonnant sens à son code esthétique au moyen d'une réforme de l'enseignement qu'elle appelle de ses vœux :

> L'idée même manque [aux danseurs de l'Opéra] que la forme peut avoir une diversité infinie. […] La classe de danse doit renfermer tout : mouvement, expression, style, caractère, rythme et mécanique absolue, en un mot la technique d'un danseur « artiste ». Cette École est l'École classique (il n'y en a pas d'autre), mais l'enseignement qui y est donné doit renfermer toute l'expérience et la richesse du passé jusqu'à nos jours[71].

D'une part, Nijinska invite donc à ne pas réduire la danse classique à la grâce ; d'autre part, elle permet de penser qu'il existe plusieurs manières de se rapporter au code classique et de donner sens à ces formes que Rivière nomme « évanescentes », jusqu'à peut-être retrouver un sens pour la grâce au sein de la technique classique.

Bilan

Que ce soit en défendant la possibilité d'une grâce moderne, ou en invitant à redonner sens au code esthétique qui sous-tend l'apprentissage de la technique classique, Rivière, Cage et Nijinska prennent donc le contre-pied d'une essentialisation réciproque de la danse classique et de la grâce, et ouvrent plusieurs voies pour « sauver la grâce[72] » de sa relégation au passé. Cependant, la méfiance que tous expriment à l'égard du code classique du gracieux révèle une tension inhérente à la pensée de la grâce telle qu'elle devient au XXe siècle entre,

71 *Ibid.*
72 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 44.

d'une part, un soupçon d'anachronisme, et, d'autre part, la valeur qui lui reste attachée, et qui semble suffisamment importante pour que certains modernes cherchent à la dissocier du ballet classique. Dès lors, il faut interroger ce que devient la grâce lorsqu'elle demeure attachée à la codification du gracieux inhérente à la technique classique : s'il est légitime de conserver un sens pour la grâce au XXe siècle, est-ce nécessairement en la dissociant du ballet classique ?

C'est donc le lien entre la codification classique du gracieux et l'expérience esthétique de la grâce que ces circulations de la notion entre classiques et modernes nous invitent à interroger, en étudiant d'abord le phénomène de la grâce : dans quelle mesure les conditions d'apparaître de la grâce seraient-elles tout particulièrement réalisées, ou réalisées d'une manière spécifique, au sein de la danse classique ? Autrement dit, avons-nous aujourd'hui encore de bonnes raisons d'associer de manière privilégiée le phénomène de la grâce au ballet classique, et cela nous permettrait-il de mieux définir, par-delà les lieux communs, ce en quoi consiste la grâce de la danse classique ?

Chapitre 6 – Geste, danse (classique) et phénomène de la grâce.

Pour redéployer le concept de grâce et tâcher de mieux déterminer la pertinence de son application à la danse classique, nous procéderons en deux temps. Dans notre chapitre 7, nous retracerons une histoire conceptuelle de la notion, et en particulier des liens qui l'unissent à la danse classique : si c'est au début du XXe siècle qu'elle s'est trouvée érigée au rang d'essence de la danse classique, elle a en effet occupé une place cruciale tout au long de l'histoire du ballet. Dans notre chapitre 6 cependant, nous souhaitons en passer d'abord par une analyse du phénomène de la grâce, c'est-à-dire de ses conditions d'apparaître, afin d'interroger dans quelle mesure celles-ci se trouveraient réalisées de manière spécifique en danse classique. Nous chercherons ainsi à affiner une distinction qui a commencé à se faire jour à la fin du chapitre 5, entre la grâce comme événement et la codification du gracieux.

I. Quand la grâce apparaît.

1. Figures de la grâce.

Des Trois Grâces de Botticelli[1] à Audrey Hepburn, en passant par la *Psyché* de Canova[2], la voix de Delphine Seyrig ou « cette drôle de joie » d'Ella Fitzgerald dans la chanson de France Gall[3], la grâce semble avoir été tout particulièrement figurée, c'est-à-dire incarnée par des figures, bien au-delà de la danse classique. Elle appelle ainsi tout un imaginaire, voire une « imagerie[4] » artistique, à la fois picturale, littéraire, cinématographique... La grâce fait figure, elle fait aussi cliché. Dans cet(te) imaginaire (imagerie), les figures féminines occupent une place prédominante, même s'il existe aussi des figures enfantines, masculines, androgynes, animales, voire inanimées, de la grâce – que l'on pense aux *putti*, aux motifs animaliers de la biche et du cygne, à l'éloge que fait Kleist de la grâce du *Tireur d'épine*[5] dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes*[6], ou encore aux évolutions gracieuses d'un sac en plastique qui hypnotisent Ricky dans *American Beauty*[7], et dont il dit que le vent le fait « danser ». Figure tout aussi récente de la grâce, Bert Cooper, personnage de la série *Mad Men*, déploie une grâce inattendue dans la séquence de comédie

1 Sandro BOTTICELLI, *Le Printemps*, vers 1478, Galerie des Offices, Florence.
2 Antonio CANOVA, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, 1787-1793, Musée du Louvre, Paris.
3 « Ella elle l'a », chanson de France GALL écrite et composée par Michel BERGER, 1987.
4 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 19.
5 *Tireur d'épine*, Ier siècle av., Musée du Capitole, Rome.
6 Heinrich von KLEIST, *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam, 2011.
7 Sam MENDES, *American Beauty*, réalisé en 1999.

musicale *post mortem* qui clôt son arc narratif[8] : apparemment restreint dans ses mouvements par son corps lourd et âgé, un costume formel d'homme d'affaire et des chaussettes enfantines qui glissent sur le sol, il navigue pourtant étrangement, par de tout petits pas et un subtil jeu du regard, entre maladresse et grâce, émerveillant le héros Don Draper au son du refrain « *The best things in life are free* ».

Au fil de son histoire et de la déclinaison artistique des figures gracieuses, la grâce s'est chargée de caractéristiques esthétiques parfois divergentes, dont certaines peuvent nous paraître d'un autre temps : elle s'est trouvée tour à tour associée à l'élégance de la posture, à la courbe sinueuse d'un corps, à la délicatesse des traits, à l'innocence enfantine, au charme particulier d'une voix ou d'un sourire… toutes « stations d'un paysage heureux[9] ». La grâce se donnerait aussi dans la suspension de l'éphémère, figurée par le sourire de *La Joconde*[10], dont Daniel Arasse dit qu'il s'arrache au chaos du paysage, ou par la chute arrêtée des feuilles d'automne dans ces vers de *Cyrano de Bergerac*, où la grâce devient le pendant rédempteur de la mort :

CYRANO
Les feuilles !

ROXANE, *levant la tête, et regardant au loin, dans les allées.*
Elles sont d'un blond vénitien.
Regardez-les tomber.

CYRANO
Comme elles tombent bien !
Dans ce trajet si court de la branche à la terre,
Comme elles savent mettre une beauté dernière,
Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,
Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol[11] !

Comme le montrent ces vers de *Cyrano de Bergerac*, la grâce n'est pas dénuée d'ambiguïté, et, si elle exprime souvent une heureuse plénitude, elle peut aussi s'adjoindre dans certaines de ses figures une dimension douloureuse, dangereuse, voire mortifère. Ainsi

8 Matthew WEINER, *Mad Men*, 2007-2015, Saison 7 épisode 7, « *Waterloo* ».
9 André HIRT, *La grâce désaccordée*, *op. cit.*, p. 11.
10 Léonard de VINCI, *La Joconde*, vers 1503, Musée du Louvre, Paris. Daniel Arasse commente ainsi le sourire de la Joconde : « La Joconde c'est la grâce, la grâce d'un sourire. Or le sourire c'est éphémère, ça ne dure qu'un instant. Et c'est ce sourire de la grâce qui fait l'union du chaos du paysage qui est derrière. C'est-à-dire que du chaos on passe à la grâce. Et de la grâce, on repassera au chaos. » (Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Folio, 2004, p. 38-39).
11 Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, 1897, Acte V scène 5.

Tadzio dans *La Mort à Venise*[12] de Thomas Mann, jeune homme dont la grâce androgyne, incarnation du néo-classicisme winckelmannien au sein d'une Venise putride en proie au choléra (détournement à la fois parodique et angoissé du mythe idéaliste de la Grèce classique ?), précipite-t-il dans la folie et la mort l'écrivain Aschenbach. Autre figure ambiguë de la grâce, l'héroïne Véronique du film *La double vie de Véronique* de Krysztof Kieslowski[13], subjectivité pure dont l'absence gracieuse au monde qui l'entoure n'est pas sans évoquer la petite Catherine de Heilbronn[14], est hantée par la perte d'une transcendance ou d'une communion, pressentie inconsciemment, que figure dans le réel le décès soudain de son double polonais Weronika. L'ambiguïté de ces figures pourrait signaler la perte de la grâce au profit de ce dont elle est l'envers, soit la mort, ou l'horreur, c'est-à-dire ce qui surgit dans le sensible, mais pour le déchirer au lieu de le relier.

S'il n'est sans doute pas possible d'unifier cette constellation de figures et de caractéristiques de la grâce, qui témoigneraient plutôt des métamorphoses de la notion à la croisée des discours et des productions artistiques, elles ont cependant plusieurs traits communs. Tout d'abord, de la chute des feuilles aux « mouvements déliés d'un corps, qui [ne sont] idéalement que la traduction d'une âme elle-même soustraite à toutes ses entraves[15] », elles indiquent une porosité persistante entre les dimensions esthétiques, éthiques, existentielles et théologiques de la grâce. Faut-il supposer l'homme intrinsèquement déchu, entravé, scindé, pour penser la possibilité d'une grâce qui le rédime, le délivre, le réconcilie avec lui-même ; ou à l'inverse, la notion de grâce nécessite-t-elle d'édifier l'idéal peut-être utopique de ce que serait un être parfaitement réalisé en soi-même ?

D'autre part, la grâce désigne toujours ce qui dans ces figures, aussi diverses soient-elles, engage un mouvement libre, ou un don (parfois exprimé comme un rayonnement), en même temps qu'une forme de retenue en soi, ou de suspension. D'où l'effet de la grâce : non seulement les corps, les attitudes et les mouvements gracieux nous plaisent, mais ils exerceraient sur nous un charme immédiat et indéfinissable, parfois comparé au sentiment amoureux.

12 Thomas MANN, *Der Tod in Venedig*, 1912.
13 Krysztof KIESLOWSKI, *La double vie de Véronique*, réalisé en 1991.
14 Heinrich von KLEIST, *Das Kätchen von Heilbronn*, 1810.
15 André HIRT, *La grâce désaccordée*, *op. cit.*, p. 7-8.

2. La grâce comme événement.

L'on utilise ainsi parfois aujourd'hui la notion de grâce pour désigner un « état de grâce » ou un « instant de grâce », soit un sentiment heureux de suspension du temps ou d'entrée dans une autre temporalité, qui peut saisir celui d'où la grâce émane comme celui qui la reçoit. Alors même que la chorégraphe de danse baroque Béatrice Massin, issue de la danse contemporaine, se refuse à demander à ses danseurs d'être gracieux (au sens d'une codification du geste gracieux qui renverrait à un imaginaire du corps aristocratique du dix-septième siècle), ce terme évoque pour elle une qualité de présence scénique possédée par certains grands danseurs, comme Rudolf Noureev :

> Certaines personnes ont des présences magnifiques. Noureev, quand il allongeait une main, tout l'espace était transformé. Ça, c'est vraiment des gens qui ont la grâce. Ils ont quelque chose de tellement fort dans leur corps que tout devient surdimensionné. Et je crois que c'est un peu inné… que ça a à voir avec le don. Un don qui a ensuite été travaillé. […]
> Je pense qu'il y a des artistes qui, quand ils montent sur un plateau, sont profondément sincères. Ils sont eux-mêmes du bout des cheveux jusqu'au bout des pieds, et c'est peut-être ça qui donne aussi quelque chose qui est complètement[16]…

« Présence » qui transfigure l'espace autour de soi, « don » à travailler, parfaite coïncidence à soi qui ouvre la possibilité de rayonner vers l'autre… La grâce, dite comme telle ou suggérée par des points de suspension, serait une propriété du danseur gracieux (Noureev « a la grâce »), mais dont l'effet est toujours relationnel : tout en émanant du danseur, elle le relie à l'espace, au temps, et nous relie à lui. Contrairement au beau, la grâce serait ainsi ce qui a besoin d'une relation, parfois intersubjective, pour se déployer. En employant le terme de grâce et non ceux de « magnétisme » ou de « charisme[17] », souvent associés à un danseur comme Noureev, Béatrice Massin pourrait suggérer que ce don est librement reçu par le spectateur, plutôt que vécu comme une attraction involontaire – même s'il n'est pas toujours évident de distinguer ces expériences esthétiques. De son indicibilité à sa dimension de « don » (pour le danseur comme pour le spectateur), la notion de grâce telle que l'emploie Béatrice Massin sédimente toute une histoire que nous chercherons à retracer au sein de notre chapitre 7, remontant à la *charis* des Grecs, et qui croisa longtemps le

16 Nathalie MOLLER, « Beaux-arts : qu'est-ce que la grâce ? » (entretien avec Béatrice Massin, Bénédicte Jarrasse et Élisabeth Platel), art. cit.

17 Bien que la grâce vienne du latin *gratia* qui traduit le grec *charis*, le don, qui donne aussi *charisma*. Si l'on parle volontiers du charisme ou de magnétisme de Noureev, peut-être est-ce parce qu'il s'agit d'une figure masculine de la grâce. Nous reviendrons sur ces distinctions de genre qui traversent la notion de grâce.

christianisme[18] sans s'y résorber. Un tel discours tend à montrer que cette notion est loin d'être épuisée. Elle pourrait aujourd'hui encore dire quelque chose d'un mystère entourant tout autant la dimension poïétique de l'acte artistique que sa réception esthétique, ainsi qu'une qualité propre à certains événements sensibles.

Or, peut-être cet état de grâce serait-il tout particulièrement susceptible de survenir au sein des arts de la scène, ou plus largement depuis ce que l'analyste du mouvement Hubert Godard nomme l'événement du geste[19]. Dans un entretien récent, Hubert Godard relève ainsi qu'il semble exister une expérience commune à de nombreux arts du geste (de l'escrime à la danse en passant par les arts martiaux, le théâtre ou la corrida), celle d'un « je n'étais plus moi » de la part de celui qui effectue le geste, d'un « le temps s'est suspendu », « le temps bascule dans l'espace », ou d'un « on rentre dans l'éternité » partagé par celui qui fait le geste et celui qui le reçoit. Nommé différemment selon les cultures, cet état serait ce que cherche à dire la notion de *duende* telle qu'elle est pensée par Federico Garcia Lorca dans *Jeu et théorie du duende*[20], ou celle de grâce dans l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist[21] . Hubert Godard quant à lui propose, non sans quelque réticence, le terme d'« état de grâce ». Alors que le geste peut facilement verser dans le machinal, l'automatique, ou la reproduction du même, la grâce adviendrait lorsqu'il apparaît comme absolument libre, spontané, neuf – ce qui, dans le cas des arts du geste, est souvent paradoxalement le fruit du travail, et de la répétition. Pour autant, il semble que la grâce ne puisse être voulue, mais que son apparition s'impose, dans une forme d'évidence reconnue par tous : quand la grâce est là, « quelque chose a eu lieu ». Et lorsque cette « manière autre d'être là » advient, « comment ne pas être affecté ? ». Pour Hubert Godard comme pour Béatrice Massin, l'expérience de la grâce se distingue cependant de la fascination, car elle instaure un partage où chacun se maintient à sa place, celui qui fait le geste comme celui qui le reçoit ; une relation qui ne serait pas fusion ou sidération, mais qui conserverait l'altérité des pôles en présence.

Sans doute, cette définition de la grâce comme d'une expérience esthétique à part entière invite-t-elle à la distinguer plus nettement d'expériences connexes, comme celles du

18 L'idée d'un don naturel à travailler n'est ainsi pas sans évoquer la parabole des talents à faire fructifier dans le Nouveau Testament (Évangile selon Matthieu, ch. 25, versets 14-30).

19 Hubert GODARD, *Fond/Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, Lausanne, La Manufacture, réalisé le 07 novembre 2013 (dernière consultation le 24 août 2021).

20 Federico GARCIA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, trad. Line Anselem, Paris, Allia, 2008. Notons néanmoins que Lorca prend soin de distinguer le *duende* de la grâce (voir Anne-Sophie RIEGLER, *Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende*, *op. cit.*, p. 452).

21 Heinrich von KLEIST, *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, *op. cit.*

ravissement, de l'extase, ou du *duende*[22]. Mais elle permet d'emblée de penser un sens actuel pour la notion de grâce qui à la fois dépasse la codification du gracieux à l'œuvre au sein d'une forme artistique comme la danse classique, et accorde une place à cette codification. Pour Hubert Godard en effet, dans l'état de grâce « je sors de l'image » (du connu, mais aussi du mimétique), ce qui fait que « quelque chose peut naître » : la genèse du geste elle-même se donne à voir, plutôt que la reproduction de gestes déjà connus. Il se pourrait cependant que c'est parce que je m'attends à du prévisible, à un geste « bien réalisé » selon des normes préexistantes, que la grâce peut advenir comme par surcroît. En cela, la grâce tisserait de manière complexe le prévisible et l'imprévisible, le codifié et l'inconnu, ou ce qui prépare l'événement et l'événement lui-même. Cette dialectique entre une codification du geste et ce qui l'excède pour faire événement pourrait être particulièrement intéressante pour penser un art aussi codifié que la danse classique, mais dont le code ne cesse d'évoluer – peut-être mû par l'événement de certains gestes.

Si la grâce fait événement, il reste donc à caractériser plus finement la nature de ce phénomène, mais aussi à penser les conditions qui lui permettent d'advenir. Or, dans le sens que donne Hubert Godard à la grâce, celle-ci peut être préparée et accueillie, mais elle ne peut pas être absolument voulue. Pour autant, n'existe-t-il pas des conditions à son apparition ? En désignant par « état de grâce » cet événement du « geste réussi », Hubert Godard indique que des liens privilégiés unissent la grâce au geste, et en particulier au geste qui se donne à voir à un public. Quel statut attribuer alors aux figures qui nourrissent notre imaginaire de la grâce, et qui pour certaines s'appuient sur une codification du gracieux ? Jouent-elles un rôle dans notre identification d'un interprète ou d'un geste comme gracieux ? Et cherchent-elles à faire advenir la grâce, à représenter cet événement, ou encore à explorer les conditions de son apparition ? À nouveau, il s'agit d'interroger les rapports entre « la grâce » comme événement et « la grâce » (ou « le gracieux ») comme catégorie esthétique auxquelles les figures de la grâce donnent ses contours. Si la notion de grâce communique sans doute avec d'autres notions (comme le *duende*), et pourrait rendre compte d'expériences qui dépassent largement le cadre culturel où elle s'est élaborée, il semble donc dans un premier temps nécessaire de prendre en compte son inscription dans une certaine culture, où la grâce a fait image, figure,

22 Sur le ravissement, nous renvoyons aux travaux de Marianne MASSIN (notamment à *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset, 2001) ; sur l'extase, à la thèse en cours de Katharina VAN DYK (*Danse, extase, modernité. Isadora Duncan, Mary Wigman*, *op. cit.*) ; sur le duende, à la thèse d'Anne-Sophie RIEGLER (*Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende*, *op. cit.*).

voire archétype[23], en particulier dans la représentation des corps et des gestes. C'est *a fortiori* indispensable pour mieux saisir la grâce éminemment codifiée de la danse classique, qui peut s'incarner dans des figures telles que celle de la ballerine en arabesque. Peut-on identifier, à travers l'analyse de quelques figures de la grâce, ses conditions d'apparition dans le mouvement et dans la danse, et la spécificité éventuelle du phénomène de la grâce en danse classique ?

II. Qu'est-ce qu'un geste (dansé) gracieux ?

Les figures de la grâce que nous avons évoquées plus haut semblent faire apparaître un lien récurrent de la grâce au geste ou au mouvement, qu'il soit montré, comme dans la danse ou le théâtre, qu'il soit représenté, comme dans la peinture, la sculpture ou la littérature, ou que la pose (« l'attitude ») en porte la trace. Plus encore, pour le philosophe Robert Blanché, la grâce est toujours appréciée, quand elle ne l'est pas dans la danse, « dans son rapport à une danse virtuelle[24] », donc à un mouvement où la danse est présente. Ce serait éminemment le cas des figures renaissantes de la grâce, que l'on pense à la ronde des Trois Grâces dans *Le Printemps* de Botticelli ou à la démarche gracieuse de la servante apportant un plateau de fruits dans *La Naissance de Saint Jean-Baptiste* de Ghirlandio, en laquelle Aby Warburg voyait l'une des incarnations de la *Ninfa* dansante, « héroïne *auratique* par excellence » :

> Que font les personnages du *Printemps* ? Ils dansent tous. Que font les servantes de Ghirlandaio dans le cycle de Santa Maria Novella, à part verser de l'eau dans une cruche ou apporter un plateau de fruits ? Elles dansent aussi, centrales à la dynamique de l'image[25] […].

Peut-être la propension de la grâce à faire figure lui vient-elle d'ailleurs de son rapport privilégié à la danse : de même que la danse sème dans son sillage ces « moments

23 Ce qu'étudie Anne Creissels dans *Le geste emprunté*, *op. cit.*

24 Robert BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979, p. 107.

25 Domenico GHIRLANDAIO, *La naissance de Saint Jean-Baptiste*, vers 1485, Église Santa Maria Novella, Florence. À la droite du tableau, une servante drapée d'un tissu flottant apporte un plateau de fruits sur sa tête. Sa robe est comme gonflée par le vent et son pied gauche se soulève du sol. Pour une analyse de cette servante comme figure de la *Ninfa* chez Aby Warburg, nous renvoyons à Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », in *Études photographiques* (en ligne), 10|Novembre 2001, mis en ligne le 1er octobre 2008, dernière consultation le 10 juin 2020, https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268. La danse serait chez Aby Warburg une « façon de nommer la conversion du geste naturel (marcher, passer, paraître) en *formule plastique* (danser, virevolter, pavaner) ». Type de *Pathosformel*, la *Ninfa* nomme pour Warburg « cette intensité chorégraphique qui traverse toute la peinture de la Renaissance » lorsqu'il s'agit « de grâce féminine – de vénusté. » *Ninfa* est « la *Pathosformel* dansante et féminine ».

stellaires[26] » qui s'inscrivent dans nos corps et nos mémoires, de même la grâce pourrait-elle faire figure en arrachant un instant à l'écoulement du temps. Cependant, si la grâce émane peut-être d'une qualité dansée du mouvement, il est difficile de soutenir que tout mouvement dansé est gracieux, ne serait-ce que parce que toutes les danses ne recherchent pas la grâce, ou parce qu'il existe des danses grotesques ou burlesques, catégories *a priori* antithétiques avec le gracieux. Associer grâce, mouvement et danse, comme le fait Robert Blanché, ne repose-t-il pas alors sur une certaine conception de la danse (peut-être particulièrement à l'œuvre en danse classique) ? Il nous faut dès lors examiner les qualités formelles et dynamiques traditionnellement associées au mouvement gracieux[27] , pour déterminer en quoi une « danse virtuelle » y serait en jeu.

1. Courbe sinueuse.

La notion de mouvement gracieux appelle d'abord l'idée d'une légèreté dégagée de toute pesanteur et d'une continuité fluide, parfois nommée souplesse, lié, ou moelleux. En cela, le mouvement gracieux fuirait l'angle comme le zig zag, indices d'arbitraire ou d'obstacles, et préférerait à la ligne droite la courbe sinueuse (celle-là même qui anime les personnages de Botticelli). La courbe manifeste liberté et aisance, elle exprime un jeu détaché de tout but pratique ; souvent incarné par des corps, le mouvement gracieux peut ainsi se matérialiser également par des courbes architecturales ou par des volutes ornementales. En musique, la grâce est volontiers associée au phrasé *legato*, ou au lyrisme et à ce qu'il comporte d'abandon : une des caractéristiques temporelles du mouvement gracieux serait ainsi d'affectionner une certaine lenteur, ou un ralenti, ce qui peut lui procurer une dimension sentimentale à l'œuvre par exemple dans les adages du ballet classique, où les danseurs exécutent (seuls ou à deux) une succession de mouvements amples et déliés sur un tempo lent. Il en irait ainsi du pas de deux du balcon qui clôt le premier acte du *Roméo et Juliette* de Kenneth MacMillan, sur la musique de Serge Prokofiev[28], où les danseurs s'abandonnent l'un à l'autre dans des portés d'une la grâce lyrique. Si la grâce apparaît dans une mobilité libre et heureuse, elle pourrait donc se donner comme parfaitement immanente au mouvement, ou bien être prise entre immanence et transcendance – c'est ainsi que l'on dit d'une personne gracieuse qu'elle semble posséder une forme d'aura. Immanente ou transcendante, la grâce

26 Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 31.
27 Selma Jeanne COHEN, « *The Girdle of Venus* », in *Next Week, Swan Lake, Reflection on Dance and Dances*, *op. cit.*, p. 43-60.
28 Kenneth MACMILLAN, *Romeo and Juliet*, créé en 1965 au Royal Opera House, à Londres.

aurait en tout cas à voir avec le tracé de lignes courbes dans l'espace, à ces « contours exquisement fuyants » de « formes sans cesse évanescentes[29] » dont parle Jacques Rivière au sujet du ballet classique. C'est ainsi que, lors de la transmission d'une variation d'adage du ballet *Joyaux* de Balanchine à Élisabeth Maurin, filmée par Dominique Delouche dans *Violette and Mr. B*[30], la danseuse Violette Verdy compare les ports de bras à des « mouvements d'algues et de vagues », ondulant à mesure que la ballerine peuple imaginairement l'espace autour d'elle, par de l'eau qu'elle repousse ou par une écharpe qu'elle suit du regard, infléchissant les courbes de la composition chorégraphique par la respiration de son propre phrasé :

> comme avec Balanchine on faisait des croisés de main, quelquefois on avait le temps de faire un petit peu une main qui croisait avec l'autre, et ça t'enrichit le rond et en même temps tu ne perds rien pour attendre de faire l'allongé, mais quand on arrive trop tôt dans l'allongé on a l'air d'avoir été pris dans des piquets.

La courbe ondoyante des ports de bras et des parcours dans l'espace (qu'elle compare à un « vrai petit croc-en-jambe » à la dynamique de vis sans fin) mime pour Violette Verdy une oscillation organique entre contrôle et abandon, semblable à l'alternance entre diastole et systole, entre inspiration et expiration, ou entre flux et reflux :

> ce qui est toujours épuisant dans tous ces merveilleux chorégraphes [comme Balanchine], c'est de donner des bouffées de passion, de ne pas tomber en cendres après l'excès de passion, et de retrouver tout son *cool*, et son contrôle, et d'être dans des choses contrôlées, réduites… Mais c'est ça qui est sublime dans notre métier, les eaux chaudes et les eaux froides.

Mais comment expliquer que « la grâce préfère les courbes aux lignes brisées », selon la définition qu'en donne Bergson ? C'est que « la ligne courbe change de direction à tout moment », « chaque direction nouvelle éta[n]t indiquée dans celle qui la précédait[31] », d'où un sentiment paradoxal d'imprévisible prévisibilité :

> [le sentiment de grâce] n'est d'abord que la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs. Et comme

29 Jacques RIVIÈRE, « Le Sacre du printemps », art. cit.

30 Dominique DELOUCHE, *Violette and Mr. B.*, Doriane Films, 2001. La variation travaillée est issue du premier acte (« Émeraudes ») de *Joyaux*, créé en par George Balanchine en 1967 pour le New York City Ballet.

31 Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, GF, 2013, p. 60.

> des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir. […] La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent. Un troisième élément intervient quand les mouvements gracieux obéissent à un rythme, et que la musique les accompagne. […] la régularité du rythme établit entre [l'artiste] et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire[32].

La marionnette de Bergson n'est pas sans évoquer l'essai que consacre Kleist à la grâce. Chez Bergson, elle fonde le plaisir propre au sentiment du gracieux dans l'impression qu'a le spectateur de pouvoir diriger, ou anticiper le mouvement, sans que celui-ci doive être pour autant prévisible, au risque de susciter l'ennui. La marionnette est gracieuse en tant qu'elle « joue » avec une certaine liberté sous les doigts du marionnettiste, sans exécuter, au contraire du robot, les mouvements de manière mécanique. Comme l'analyse Anne Boissière, cette définition de la grâce l'associe à une modification de la temporalité vécue, ce « plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps », que Bergson cherche à penser sous le concept de durée. Sont également spécifiées les conditions sous lesquelles un mouvement courbe est gracieux : chacun de ses moments doit être à la fois « porté par ce qui précède » et par « un imprévisible[33] », ce qui exclut qu'un mouvement courbe décrit par une équation mathématique, comme un cercle ou une ellipse, puisse être gracieux. Si la spirale est l'une des courbes les plus volontiers associées à la grâce, du fait du mouvement perpétuel qu'elle suggère, il ne peut donc s'agir que d'une spirale relativement irrégulière ou changeante.

Rapportée aux techniques de danse, une telle pensée de la courbe pourrait faire écho aux courbes que non seulement le danseur peut tracer par son geste, mais à celles qui guident son mouvement : si, du point de vue du spectateur, la courbe paraît parfois s'engendrer à chaque instant, c'est peut-être qu'elle guide le mouvement du danseur, le dépasse, et lui permet de jouer avec, procurant à son geste une aisance gracieuse. Or, la danse classique tend effectivement à procurer ce sentiment d'aisance, tant grâce à sa technique fondée sur la parfaite fluidité de l'enchaînement gestuel, sans heurts ni ruptures, que grâce à une composition chorégraphique qui favorise en général l'impression de continuité du mouvement, *via* le tracé de lignes courbes dans l'espace en lien étroit avec le phrasé

32 *Ibid.*, p. 60-61.

33 Anne BOISSIÈRE, *Le Sentir. Entretien avec Anne Boissière*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, dernière consultation le 24 août 2021.

mélodique. La parfaite coordination entre les différentes parties du corps, acquise par la répétition, vise par exemple à faire disparaître tout signe d'anticipation du mouvement qui pourrait en rompre la fluidité. Cependant, la définition bergsonienne de la grâce comme du sentiment d'une imprévisible prévisibilité permet de penser qu'elle n'advienne pas toujours en danse classique, mais nécessite à la fois une bonne maîtrise de la technique et une composition chorégraphique suffisamment variée et complexe pour susciter la sympathie propre au mouvement gracieux.

2. Suspension.

Sans être toujours associée à l'idée d'une transcendance, la suspension serait une autre caractéristique essentielle du mouvement gracieux. Elle indique tant l'affinité de la grâce avec la légèreté, l'élévation, ou l'envol, que la nécessité d'un centre fort sur lequel prendre appui, ou auquel « se suspendre », pour pouvoir déployer son mouvement avec aisance. Si Bergson parle d'une suspension de la temporalité vécue inhérente à l'expérience de la grâce, le mouvement gracieux pourrait donc posséder sa propre suspension, d'ordre dynamique ou mécanique – ce qui expliquerait sa qualité photogénique, ou sa propension à faire figure. Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson relie ainsi la « sympathie » propre au sentiment du gracieux (prise en un sens esthétique, mais qui n'est pas sans lien avec une sympathie d'ordre moral, voire spirituel) à une forme de retenue en soi, qui permet à l'objet gracieux de susciter le plaisir du spectateur tout en demeurant en soi-même, conservant sa puissance d'altérité et d'altération. La grâce est « toujours sur le point de se donner » :

> Il entrera donc dans le sentiment du gracieux une espèce de sympathie physique, et en analysant le charme de cette sympathie, vous verrez qu'elle vous plaît elle-même par son affinité avec la sympathie morale, dont elle nous suggère subtilement l'idée. […] nous croyons démêler dans tout ce qui est très gracieux, en outre de la légèreté qui est signe de mobilité, l'indication d'un mouvement possible vers nous, d'une sympathie virtuelle ou même naissante. C'est cette sympathie mobile, toujours sur le point de se donner, qui est l'essence même de la grâce supérieure[34].

Au contraire de l'immobilité, figée en soi, la suspension indique toujours un « mouvement vers », qui se traduirait en retour par cette sympathie propre au sentiment du gracieux : si la grâce possède une affinité particulière avec le mouvement, cela pourrait donc être parce qu'elle se donne elle-même comme un mouvement qui nous relie à l'objet gracieux.

34 Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 61.

C'est cette même dimension fondamentalement relationnelle de la grâce que met en avant le compositeur John Cage dans son essai de 1944 « Grâce et clarté[35] », en définissant la grâce comme un jeu avec et contre la clarté de la structure rythmique inhérent aux arts du temps. Comme le corps et l'âme, clarté et grâce formeraient une dualité commune à tous les arts du temps (du ballet à la musique jazz), d'où émane leur beauté spécifique. Se référant au ballet académique, John Cage identifie ainsi dans la grâce ce qui fonde sa capacité à faire tradition, à la condition de repenser cette notion : la force de la danse classique ne lui viendrait ni de son vocabulaire de pas, ni de sa scénographie, ni même de l'aura de ses interprètes, mais bien du fait que, réussi ou raté, le ballet possède toujours une structure rythmique claire, avec et contre laquelle les interprètes peuvent jouer[36]. Comme chez Bergson, c'est donc sa dynamique relationnelle (de libre jeu, ou de lien) qui constitue pour John Cage l'essence de la grâce. Qu'advient-il alors des caractéristiques formelles, ou des conditions d'apparition traditionnellement associées au gracieux, telles que la légèreté ou la courbe sinueuse ? Loin d'être totalement arbitraires, nous pourrions faire l'hypothèse qu'elles résultent d'une tentative de formalisation de cette dimension relationnelle plus fondamentale de la grâce.

Prolongeant l'analyse phénoménologique de la grâce dont on trouve les linéaments chez Bergson, Christine Leroy fonde le sentiment de la grâce en danse dans une sensation d'auto-transcendance du danseur, qui se communiquerait au spectateur *via* la suspension du geste, « suspension du souffle, suspension de la pensée, sensation immanente d'un mouvement ascendant[37] ». Le concept merleau-pontien de chair permet à la chercheuse de penser une sécularisation du sens théologique de la grâce, en arrimant le double mouvement ascendant et descendant qu'il désigne (la grâce divine se donne et se reçoit) à un sentiment de transcendance immanent au corps vécu. Ce dernier ne peut en effet être en suspension que parce qu'il pèse, ou expirer que parce qu'il inspire, tissant une relation première avec la gravité :

35 John CAGE, « *Grace and Clarity* », art. cit.

36 Pour une analyse de cet essai de John Cage, voir Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, *op. cit.*, p. 107.

37 Christine LEROY, « La chair et la grâce en danse. Une approche merleau-pontienne de la kinesthésie », in Marion FOURNIER (dir.), *Respiration. Recherches sur la danse*, Metz, Java éditions en danse, p. 62-71, p. 64. Christine Leroy s'appuie notamment sur un article de Bergson paru en 1885, « La politesse », où ce dernier se réfère plus précisément à la danse. Pour une interprétation non dualiste de l'élévation en danse, nous renvoyons aussi à Elsa BALLANFAT, *La traversée du corps, regard philosophique sur la danse*, *op. cit.*, p. 31-32.

> Il y a bel et bien un plaisir de la grâce, tant chez celui qui l'expérimente que chez celui qui en est contaminé par empathie kinesthésique, plaisir qui est celui d'une auto-transcendance. Or, ce qui est paradoxal, c'est précisément que la sensation de la grâce, en tant que sensation de suspension, s'arrime et s'expérimente dans la chair même. Il faut *peser* pour pouvoir *voler*. […] Aussi l'antagonisme de la pesanteur à la grâce n'est-il qu'apparent : la grâce est une élévation dans la descente, elle est suspension dans la chair, tension ambivalente entre la terre et le ciel – suspension du souffle[38].

Or, cette suspension du geste dansé gracieux est particulièrement perceptible en danse classique. Ainsi la danseuse Wilfride Piollet décrit-elle le sentiment d'éternité qui résulte de l'équilibre en danse classique, en particulier de l'équilibre sur pointe, en des termes qui établissent un lien entre la suspension gravitaire du geste et la suspension du temps vécu :

> Un équilibre sur pointe pris en plein mouvement, vivement, éperdument, donne, par contraste, l'idée de suspension, d'arrêt du temps, même s'il ne dure que quelques secondes. À ce moment-là, celui qui le voit, mais surtout celle qui l'exécute, comprend à quel point la notion de verticalité contient d'éternité… […] Je ne peux m'empêcher de penser à Rosella Hightower ; quand elle s'élançait lors de sa variation du premier acte de *Giselle* en piqué arabesque, elle restait « suspendue », notre souffle aussi ; notre mémoire en est restée imprégnée[39].

La ballerine sur pointes, élancée en suspension, peut donc devenir symbole d'éternité pour qui la regarde danser. Wilfride Piollet ancre cette symbolique dans une technique (qui sait jouer du contraste entre pose et mouvement, entre vitesse et lenteur, entre ancrage et envol, pour créer un effet de suspension[40]), mais avant tout dans une sensation, celle qu'a la danseuse d'être en adéquation parfaite avec son axe[41] et son centre de gravité au moment même où elle risque la chute. Du piqué arabesque de la danseuse à sa réception (visuelle, kinesthésique, émotionnelle), il existe sans doute une asymétrie entre la grâce telle qu'elle est vécue par l'interprète et telle qu'elle est perçue par le spectateur ; cependant, la notion de

38 Christine LEROY, « La chair et la grâce en danse. Une approche merleau-pontienne de la kinesthésie », art. cit., p. 69.

39 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 114.

40 Sur la poétique de la suspension dans l'histoire du ballet (avant même la danse classique), nous renvoyons au dossier « Suspension » de *Repères, cahier de danse* n°1, 2020|44, en particulier à l'article de Bianca MAURMAYR, « Désir d'envol et illusion de légèreté. La Suspension dans la danse théâtrale italienne du XVIIe siècle », in *Repères, cahier de danse,* n°1, 2020|44, p. 8-9.

41 Cette sensation de verticalité est d'ailleurs présente dans d'autres disciplines du corps, comme le yoga (par exemple dans une posture d'équilibre sur une jambe comme *vrikshâsana*, l'arbre), où elle peut également prendre une dimension spirituelle.

grâce suppose pour Wilfride Piollet une relation, celle-là même que Bergson nomme « sympathie », c'est-à-dire un partage de la suspension.

Particulièrement à l'œuvre en danse classique donc, la suspension l'est aussi, selon d'autres modalités, dans un art comme le cirque. Reprenant les paroles de la circassienne Chloé Moglia, selon lesquelles la suspension est question, car elle monte et ouvre les possibles, quand la réponse, conclusive, redescend et les ferme, Yoann Bourgeois[42] fait de la suspension l'un des principes moteurs de son travail. Elle est par exemple au cœur de sa pièce *Celui qui tombe*[43], dans laquelle six interprètes cherchent à se maintenir en équilibre sur un immense plateau en bois qui tournoie, s'incline, bascule, ou dans sa vidéo *Cavale*[44], où l'envol suspendu permis par le trampoline fait écho au « rêve de vol » dont parle Gaston Bachelard dans *L'air et les songes*, en le reliant précisément à la grâce :

> une esthétique de la grâce […] n'est pas achevée avec une description visuelle. Tout bergsonien sait bien que la trajectoire gracieusement courbée doit être parcourue d'un mouvement sympathique et intime. Toute ligne gracieuse décèle ainsi une sorte d'*hypnotisme linéaire* : elle conduit notre rêverie en lui donnant la continuité d'une ligne. Mais au-delà de cette intuition imitative qui obéit, il y a toujours une impulsion qui commande. À qui contemple la ligne gracieuse, l'imagination dynamique suggère la plus folle substitution : c'est toi, rêveur, qui es la grâce évoluante. Ressens en toi la *force gracieuse*. Prends conscience d'être une réserve de grâce, d'être un pouvoir d'envol. Comprends que tu détiens, en ta volonté même, comme la jeune feuille de fougère, des volutes enroulées. Avec qui, pour qui, contre qui es-tu gracieux ? Ton envol est-il une délivrance, est-il un rapt ? Jouis-tu de ta bonté ou de ta force ? De ton habileté ou de ta nature ? En volant, la volupté est belle[45].

Si Bachelard nous invite à adopter un regard psychanalytique sur la grâce, en tant qu'elle relie beauté, vol et volupté, la suspension est pour Yoann Bourgeois tant une notion politique, qui a à voir avec la démocratie (si la société est composée d' « un certain nombre de rapports de force qui interagissent », alors « chercher la suspension c'est tenter d'équilibrer les forces en présence »), qu'une notion physique et temporelle très concrète :

---

42 Marie RICHEUX et Romain de BECDELIEVRE, « Yoann Bourgeois : « La recherche de suspension est une conquête d'existence » », in *Par les temps qui courent*, émission du 27 décembre 2019, https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-27-decembre-2019, dernière consultation le 10 septembre 2021.

43 Yoann BOURGEOIS, *Celui qui tombe*, créé en 2014 à la Biennale de la danse de Lyon.

44 « Cavale, Yoann Bourgeois | Contemporary Art Performance », https://www.youtube.com/watch?v=7hJ5P_QcDT0, mis en ligne le 24 septembre 2019, dernière consultation le 10 septembre 2021.

45 Gaston BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 28-29.

> j'ai souvent pensé que la suspension était à la croisée de deux problématiques fondamentales. Celle de la physique : la suspension comme absence de poids ; et en même temps la problématique temporelle : la suspension comme l'instant exact. Et que la croisée de ces deux paradigmes était comme une petite fenêtre ouverte sur l'éternité.

En ouvrant « un peu d'éternité » ou un « présent absolu », la suspension répond au « désir désespéré d'être là » ; elle prend pour Yoann Bourgeois une dimension existentielle, propre à mouvoir la recherche artistique. Or, le spectacle vivant serait le lieu privilégié de la suspension, en ce que sans la « suspension collective » de l'avant-spectacle, ou ce « pacte du silence qui relie magiquement des êtres qui ne pouvaient pas être reliés », aucun spectacle n'est possible : car c'est cette suspension collective qui permet l'avènement de quelque chose. « Qu'il puisse se passer quelque chose », telle serait « la finalité du spectacle vivant ». Yoann Bourgeois appelle ainsi suspension ce même événement qu'Hubert Godard nommait état de grâce. En parlant de suspension plutôt que de grâce, Yoann Bourgeois emploie une notion qui fait directement écho non seulement à la fabrique du geste du circassien, dans son dialogue avec la gravité, mais aussi à une expérience temporelle particulièrement forte au sein du spectacle vivant. Il s'écarte également de toute codification du geste gracieux, mettant par contraste en avant le lien de la suspension gravitaire propre à la danse classique à cette dernière.

Sans être un synonyme absolu de la grâce, la suspension semble ainsi constituer au moins une composante du geste gracieux, ou de l'état de grâce, si bien que là où il y a grâce, il y aurait suspension, et ce, même au-delà des acceptions esthétiques de ce terme. En parlant de l' « auto-transcendance » du danseur en suspension, Christine Leroy établit en effet un lien entre les significations esthétique et spirituelle de la grâce, que la danseuse Violette Verdy fait également lorsqu'elle dramatise en lutte existentielle la qualité de suspension de l'adage dans le ballet classique : « Dans le *legato*[46], nous luttons contre la mort[47]. » Mais la suspension pourrait aussi faire écho au pan éthique ou social de la grâce. Elle se décline en effet sous le vocable de l'élégance : une posture gracieuse (c'est-à-dire la manière dont une personne se pose, mais aussi dont elle *se tient, se porte*) se caractérise ainsi par une certaine retenue, parfois associée à des valeurs morales comme la modération ou le contrôle de soi. De cette dimension morale, la grâce aurait tiré son affinité historique avec le geste, ce que relève Baldine Saint Girons dans son étude sur les pouvoirs de la grâce, où les gestes antiques

46 C'est-à-dire dans l'adage, succession de mouvements lents et amples exécutée seul.e ou à deux.
47 Dominique DELOUCHE et Florence POUDRU, *Violette Verdy*, *op. cit.*, p. 9.

qu'elle cite (draper une étoffe, soulever une coupe, ôter son pinceau) comportent tous une part de suspension :

> Savoir draper une pièce d'étoffe autour de son corps, soulever une lourde coupe d'une seule main en la tenant par le pied, voilà ce que la Grèce antique exigeait de tout homme digne de ce nom. Il y fallait de l'habileté, mais il y fallait davantage : le naturel, l'élégance, l'absence d'application apparente. L'art de ne pas appuyer son geste, de ne pas vouloir l'achever, « d'ôter le pinceau », comme le voulait Apelle[48]…

Tout autant que la raideur et la maladresse, le geste[49] gracieux semble donc exclure, pour des raisons à la fois esthétiques et éthiques, la violence et la démonstration de virtuosité, leur privilégiant la douceur et une certaine retenue. À l'impact (mouvement direct, qui va droit vers son but), la grâce préfère le mouvement indirect, c'est-à-dire un mouvement qui, bien que dirigé (suspendu) comme par des fils imaginaires, se déploie selon une courbe ondoyante ou elliptique dans l'espace : d'où un lien peut-être organique entre la suspension et le caractère curviligne du geste gracieux.

3. Maladresse ou harmonie ?

Or, cette sinuosité indirecte et cette suspension du geste gracieux pourraient lui procurer une affinité paradoxale avec le geste maladroit, qui lui non plus ne va pas directement à son but, mais oscille, hésite, ou trébuche vers lui. Alors même que la grâce et la maladresse sembleraient à première vue être des catégories antagonistes, il arrive ainsi que nous fassions l'expérience d'une maladresse (apparente, comme dans une chorégraphie de Charlie Chaplin, ou réelle, dans une danse d'amateur) gracieuse. D'où vient ce sentiment de grâce qui émane parfois du geste maladroit, et qui peut se donner dans une suspension ou une sinuosité distinctes de celles que l'on trouverait dans un geste gracieux virtuose ?

Retraçant son parcours de danseur classique de l'Opéra de Paris ayant évolué vers une danse plus contemporaine, touché qu'il avait été par la « grâce sublime » de John Travolta dans *Saturday Night Fever*, Loïc Touzé place pourtant sa « prise de conscience d'un geste autre que celui qui [lui] avait été inculqué » dans l'expérience fondamentale d'une autre grâce : « la grâce d'une maladresse ». Occultée par le cadre académique où il s'est formé,

48 Baldine SAINT-GIRONS, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Éditions Manucius, 2009, p. 93-94.

49 Sur la dimension rhétorique de la notion de geste, nous renvoyons à Isabelle LAUNAY, « La danse entre geste et mouvement », in Jean-Yves PIDOUX (dir.), *La danse, art du XXe siècle ? Actes du colloque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990*, *op. cit.*, p. 275-286.

« hors des canons » et des modèles du « geste réussi », allant à l'encontre des normes génératrices d'idéal, la maladresse produit chez lui un bouleversement :

> j'ai été bouleversé de voir quelqu'un faire du mieux possible une chose qu'il n'arrive pas à faire. Et ce bouleversement m'a donné du goût pour essayer de me déplacer vers un geste autre que celui qui était l'académisme dans lequel j'étais. Je trouvais incroyable qu'on [puisse], dans le contexte dans lequel j'étais, négliger la part de maladresse, alors qu'il me semblait que dans la maladresse le désir de faire était plus fort et l'imaginaire était plus fort que dans la réussite et la précision d'un geste[50].

La maladresse comporte pour Loïc Touzé une grâce qu'il attribue à l'irruption, dans une expérience peu conforme à des normes esthétiques de réussite du geste, voire dans un geste évidemment « raté », d'un désir et d'un imaginaire qui semblent transcender le geste tel qu'il apparaît, mais qui, dans ce décalage même, se donnent pleinement à travers lui. Si la grâce affleure parfois dans la maladresse, ce serait alors parce que celle-ci donne paradoxalement à voir quelque chose de l'ordre d'un désir sincère, ou d'une parfaite adéquation à l'intention d'un geste. Quelque chose meut l'autre, qui me touche, et c'est peut-être ce partage d'un inconditionné au fondement du geste, ce « dérapage dans la phénoménalité » qui suspend le temps autour de nous. Comme le remarque André Hirt :

> La maladresse, en son contenu et en son sens, ne s'épuise pas dans sa simple apparence. Profondément, elle dénote un dérapage dans la phénoménalité et même un dérapage de cette dernière. […] En vérité, le point depuis lequel émerge la maladresse signifie un *ethos* qui n'est pas du monde. […] Là où [le maladroit] vient d'affirmer sa maladresse, dans le monde, il s'en retire aussitôt à la pointe de ce geste[51].

La grâce qui peut apparaître dans le mouvement maladroit aurait donc à voir avec l'irruption dans le sensible d'une liberté d'autant plus visible (et peut-être d'autant plus bouleversante) qu'elle est entravée. C'est la perception de cette liberté qui déplace Loïc Touzé vers la conscience d'un geste autre, et du geste comme puissance d'altération. De la liberté à l'altérité, la maladresse dit peut-être quelque chose de fondamental de la grâce comme glissement au sein du sensible, que repère également Anne Creissels dans son analyse du

50 Loïc TOUZÉ, « La grâce d'une maladresse », https://loictouze.oro.fr/en/paroles/pour-absorber-les-gestes, dernière consultation le 10 septembre 2021.

51 André HIRT, *La grâce désaccordée*, *op. cit.*, p. 113-114.

ballet *Éloge de la folie*[52], ballet de Roland Petit où les danseuses classiques sont remplacées par d'énormes nanas de Niki de Saint Phalle :

> On voit ainsi de frêles danseurs en collant manipuler précautionneusement de grandes sculptures colorées de femmes sur une musique de Chopin. À la légèreté et à la souplesse attendues de la ballerine, Niki de Saint Phalle oppose la puissance et le caractère monolithique de ses imposantes nanas. […] Les danseurs, quant à eux, tout en étant plus que jamais dans leur rôle habituel de porteurs, apparaissent fragiles, voire ridicules. Et, comme par enchantement, ces énormes nanas de papier mâché, rigides et colorées, soulevées de terre à la force des bras des danseurs, composent tout à coup un ballet d'une grâce enfantine, d'une beauté touchante, suggérant peut-être que la grâce, plutôt que dans le corps féminin ou dans une formule quelconque, réside dans un moment, dans le regard que l'on porte sur les choses, au-delà du visible, dans cette capacité à composer avec l'altérité[53].

Cependant, au moment même où ils explorent la possibilité d'une maladresse gracieuse, Loïc Touzé et Anne Creissels la distinguent bien de la grâce telle qu'elle prend sens dans un art comme la danse classique, où la notion de grâce est précisément reliée à celle de geste réussi, ou de parfaite réalisation d'un idéal esthétique associé à l'harmonie du mouvement. Comme nous l'avons déjà vu au chapitre 5, le pédagogue Wayne Byars fait ainsi de l'harmonie une valeur cardinale de la danse classique :

> Nous pouvons contempler la beauté, l'harmonie dans le mouvement, comme le kaléidoscope au travers duquel les images changent, se fondant l'une après l'autre, accompagnées par la musique qui participe à cette célébration. C'est comme une calligraphie vivante en trois dimensions, une réalisation capable de transporter le public vers ces « sphères élevées » dont parlait Platon[54].

Cette « harmonie dans le mouvement » ou ce « kaléidoscope » de lignes harmonieuses se changeant les unes dans les autres désignent précisément l'un des aspects de ce qu'en danse classique on peut nommer grâce, en tant qu'elle s'adosse parfois à une conception idéaliste du beau. Se pose ici la question, particulièrement vivace en danse classique, du lien nécessaire de la grâce à la beauté, et notamment à une beauté codifiée : harmonieux dans sa dynamique, le mouvement gracieux doit-il aussi l'être dans la proportion entre les parties qu'il articule ?

52 Roland PETIT, *Éloge de la folie*, créé en 1966 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.
53 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 43-44.
54 Wayne BYARS, *Leçons de danse, leçons de vie*, *op. cit.*, p. 114. Cette conception de la beauté n'est pas sans évoquer celles des chorégraphes Jean-Guillaume Bart et Thierry Malandain citées dans notre première partie.

Autrement dit, un corps doit-il obéir à certaines proportions plastiques pour que son mouvement puisse être gracieux, au sein d'un art codifié et normé comme la danse classique ? Et la grâce se spécifie-t-elle en fonction de certaines caractéristiques inhérentes à ce corps, tels que son sexe ou sa morphologie ? Il nous faudra donc interroger les caractéristiques du code du gracieux inhérent à la danse classique ; en tout cas, ce dernier semble délimiter un champ qui n'est pas le tout de la grâce.

4. Fragilité de la grâce.

Récapitulant dans le *Vocabulaire d'esthétique* les propriétés du gracieux, c'est-à-dire les conditions phénoménales nécessaires pour que la grâce advienne, Francis Bayer s'appuie sur la thèse de Raymond Bayer[55] pour la définir comme une « fusion du facile et de l'inespéré ». Du côté du « facile », on trouverait la légèreté, l'aisance, ou l'harmonie du mouvement gracieux, mais aussi son bon « rendement mécanique » et son « eurythmie ». Du côté de l' « inespéré », Francis Bayer note que « *la grâce suggère toujours l'idée d'un certain dépassement des limites naturelles* », ou du moins « va toujours au-delà de ce que nous pouvons attendre ou espérer », actualisant « une perfection que l'on ne pensait pas accessible » : d'où cette impression de surcroît ou de don gratuit, voire de transcendance, qui accompagne son expérience. C'est ce que relevait déjà Bergson en décrivant le sentiment d'imprévisible prévisibilité du mouvement gracieux. La grâce se rapproche ainsi du miracle, mais d'un miracle qui exprimerait un parfait accord de la nature avec elle-même plutôt qu'un défi ostensible à ses lois[56]. Or, cet équilibre entre le facile et l'inespéré est selon Francis Bayer fragile, en ce qu'il peut aisément basculer dans ces « anomalies » du gracieux que sont le mièvre (par excès de facilité) ou le maniéré[57] (par excès d'artificialité) – ainsi de certains pas de deux en danse classique dont le lyrisme peut sembler excessif, ou de l'attrait du maniérisme ou du rococo pour un gracieux auquel fut parfois reproché son affectation. Cette notion d'anomalie du gracieux ne va pas de soi, en ce qu'elle tend à minorer les métamorphoses stylistiques du gracieux. Cependant, elle a pour mérite de montrer que la perception du gracieux s'adosse à des canons de beauté et des normes du goût qui, à nouveau,

55 Raymond BAYER, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

56 André HIRT, *La grâce désaccordée*, *op. cit.*, p. 16 : « la grâce n'est pas soluble dans le miracle […] parce que son trait surnaturel consiste, paradoxalement, en la plus simple action naturelle. La grâce est à cet égard une *autre* nature, mais une nature. »

57 Cette volonté de trouver des caractéristiques structurelles du gracieux et de le distinguer d'autres catégories proches est caractéristique de l'esthétique française des années 1930, si l'on pense par exemple à la « roue des catégories » de Robert BLANCHÉ (*Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979) ou au travail d'Étienne Souriau.

conduisent à interroger les rapports de la grâce à une beauté codifiée. En outre, la notion d'anomalie du gracieux rappelle que la grâce s'est aussi construite par la négative, et notamment par sa distinction d'avec l'affectation. Enfin, elle pointe une fragilité peut-être intrinsèque à la grâce, qui pourrait être intimement travaillée par le risque de son échec.

En déterminant les conditions du gracieux telles qu'elles se déclinent dans la nature, et dans les différents arts selon leurs propriétés spécifiques, Francis Bayer aboutit à la danse, où « la grâce trouve[rait] ses conditions privilégiées d'existence » :

> Tous les traits caractéristiques de la grâce, en effet, se trouvent portés à leur plus haut degré de perfection dans la danse quand elle est gracieuse : fluidité et légèreté quasi immatérielle, aisance naturelle, gratuité ludique, absence apparente de contrainte et d'effort, flexibilité ondoyante des gestes, suprême harmonie et élégance des attitudes, douceur feutrée et amortie des mouvements, continuité parfaitement liée des enchaînements, caractère inespéré d'une réussite d'exception. À travers l'art du danseur, la grâce s'élève ainsi jusqu'à une sorte de miracle esthétique naturel[58].

« Quand elle est gracieuse », la danse incarnerait donc le plus parfaitement cette « valeur esthétique correspondant à un certain idéal de *beauté dans la mobilité*[59] » qu'est la grâce. Or, les caractéristiques du geste gracieux qu'évoque ici Francis Bayer sont tout particulièrement travaillées au sein de la technique classique (notamment dans les moments d'adage), qui recherche la dissimulation de l'effort, le moelleux des mouvements, l'arrondi harmonieux des bras ou le tracé de lignes courbes dans l'espace. Par ailleurs, cette description de la grâce en danse reprend tout l'imaginaire de l'immatérialité, de l'ondoiement et de l'envol associé au ballet depuis sa période romantique. Par « danse », Francis Bayer semble ainsi se rapporter plus particulièrement au ballet classique et à sa codification esthétique du gracieux, indiquant peut-être que la fragilité du gracieux émanerait tout particulièrement des essais de formalisation de la grâce. Lorsque Robert Blanché soutient que toute grâce possède un rapport secret à une danse au moins virtuelle, entend-il lui aussi qu'elle réalise un certain idéal esthétique du mouvement qu'aurait tout particulièrement codifié un art comme la danse classique, ou bien pense-t-il un rapport plus essentiel entre grâce et danse ?

58 Francis BAYER, « Grâce/gracieux », in Étienne et Anne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 841-842.
59 *Ibid.*

Bilan : Danse classique et phénomène de la grâce.

D'un côté, si le mouvement gracieux manifeste une aisance et une liberté dans le mouvement propres à susciter la sympathie de celui qui le regarde, alors la danse (et notamment la danse en tant qu'art) semble bien présenter une affinité particulière avec la grâce. Comme le souligne Selma Jeanne Cohen[60], l'on pourrait ainsi repérer la grâce dans de nombreux mouvements dansés, et soutenir que même des courants ou des techniques de danse ayant explicitement rejeté la grâce comme valeur esthétique perpétuent la recherche de qualités analogues ou de composantes de la grâce, telles que le contrôle du geste, la fluidité, la légèreté, ou encore l'économie du mouvement. Le flux hypnotique d'une chorégraphie comme *Set and Reset*[61] de Trisha Brown, les mains ondoyantes d'une danseuse de flamenco ou la sinuosité reptilienne d'un danseur de hip hop ont ainsi quelque chose de gracieux. Si le mot a pu devenir suspect, le phénomène semble donc persister en danse, et continuer à évoluer dans ses contours esthétiques : en ce qui concerne le ballet, la valorisation croissante de la ligne allongée et l'affinement des morphologies ont modifié notre perception de ce qui est gracieux, sans rendre cette catégorie caduque pour rendre compte de notre expérience esthétique.

Mais d'un autre côté, en tant qu'elle repose sur un idéal (mouvant) de corps et de geste, la grâce a été au fil de son histoire érigée en valeur, codifiée et associée à certaines qualités de mouvement ou à un certain imaginaire du corps que ne recherche pas toujours la danse. Geste dansé et geste gracieux ne semblent donc pas équivalents, même au sein du ballet classique. De plus, pour que puisse conserver une signification la notion d'état de grâce telle que l'emploie Hubert Godard, en un sens qui déborde la codification du gracieux existant en danse classique, il faut que la grâce n'émerge pas dans tout geste dansé, mais fasse événement.

Jusqu'où faut-il alors étendre l'acception de la notion de grâce en danse ? Il se pourrait que l'on fasse de la grâce l'une des caractéristiques privilégiées de la danse, et qu'on la perçoive dans d'autres formes de danse (comme le hip hop ou le flamenco), uniquement par analogie avec un certain idéal historiquement codifié, que recherche notamment la danse classique. Il se pourrait aussi que la grâce à proprement parler ait une acception très restreinte, désignant des qualités de mouvement spécifiques (combinant par exemple le soutenu et le léger) qui réalisent d'une certaine manière cet idéal de beauté. En ce sens, le gracieux serait l'une des nombreuses qualités formelles et dynamiques que peut rechercher la danse ; il serait

60 Selma Jeanne COHEN, « *The Girdle of Venus* », art. cit.
61 Trisha BROWN, *Set and Reset*, créé en 1983 à la Brooklyn Academy of Music, à New York.

plus ou moins présent selon les techniques chorégraphiques, ou les écoles de danse pour le ballet classique, et singulariserait le style de certains danseurs. Mais il se pourrait aussi que la notion de grâce excède le code esthétique (les codes esthétiques) *via* le(s)quel(s) le gracieux s'est élaboré en Occident, pour nous dire quelque chose d'une expérience que l'on fait bien au-delà de la danse classique, mais qui trouve peut-être « ses conditions privilégiées d'existence » dans le mouvement dansé : en ce sens, la notion de grâce nous donnerait quelque chose à comprendre de la danse, ce qui expliquerait qu'au sein de l'antagonisme entre les classiques et les modernes du début du XXe siècle, certains modernes aient cherché à se réapproprier la notion. C'est tout le problème des liens qui unissent la grâce comme événement à la codification du gracieux, ou de l'état de grâce aux figures de la grâce, qui se pose à nouveau : peut-on décorréler l'événement sensible de la grâce des caractéristiques formelles traditionnellement associées au gracieux, sans dissoudre la grâce dans un indicible ? Et comment penser l'articulation de la grâce au gracieux au sein de la danse classique ?

Pour explorer cette question, qui nous permettra de mieux caractériser les liens spécifiques qui unissent la grâce à la danse classique, une étude de ses caractéristiques sensibles est insuffisante. Il nous faut dès lors examiner l'histoire des métamorphoses philosophiques et artistiques de cette notion : la grâce a-t-elle toujours été associée à la danse dans la pensée occidentale, et si oui selon quelle conception de la danse et quelle caractérisation esthétique de la grâce ? Plus spécifiquement, dans quelle mesure l'histoire du ballet classique est-elle liée à celle de la notion de grâce ? L'enjeu sera alors de mieux comprendre non seulement le phénomène de la grâce dans le ballet, mais aussi les implications philosophiques de cette notion pour la danse classique, c'est-à-dire d'évaluer dans quelle mesure cette dernière nous renvoie à une certaine *idée* ou à une *philosophie de la grâce*.

Chapitre 7 – Pensées philosophiques et chorégraphiques de la grâce, entrelacs et écarts.

Pour approfondir conceptuellement le sens spécifique que prend la grâce en danse classique, il nous faut dès lors en passer par une analyse historique de cette notion, qui nous permette d'en proposer une meilleure détermination conceptuelle, en traversant les problèmes artistiques, philosophiques et chorégraphiques qu'elle a permis de formuler ou de résoudre, que ce soit d'un point de vue théorique ou pratique. Deux perspectives nous semblent ici devoir être croisées : d'une part, une approche générale de la notion esthétique de grâce, en particulier au sein du discours philosophique ; d'autre part, la place spécifique prise par la grâce au sein des discours et des pratiques de l'histoire du ballet. Nous nous demanderons ainsi depuis quand et pour quelles raisons la grâce semble entretenir des liens privilégiés avec le mouvement, la danse, et en particulier le ballet classique. Nous chercherons également à déterminer s'il existe une pensée spécifique de la grâce en danse classique, et dans quelle mesure elle a croisé une pensée esthétique plus générale, ou s'en est écartée. Enfin, il nous faudra évaluer la centralité de ce concept dans l'histoire du ballet. Comme nous chercherons à le montrer, cette traversée historique de la notion de grâce permet bien de penser une spécificité de la grâce en danse classique, sous la forme d'une dialectique entre codification du gracieux et expérience de la grâce qui mettra à nouveau en jeu la tension entre essence et historicité inhérente à cette forme artistique.

I. Grâce et pensée de l'art, de l'Antiquité au XIXe siècle : genèse et métamorphoses d'une notion esthétique.

Omniprésente dans la pensée philosophique et artistique occidentale, polymorphe et labile, mais sans cesse résurgente, la grâce a pourtant aussi beaucoup vécu « en marge de [la philosophie], ou dans ses marges[1] », c'est-à-dire en étant rarement élevée au rang de concept fondateur du discours philosophique, et en connaissant plusieurs périodes de méfiance ou de rejet. De quoi est-elle porteuse, qui puisse expliquer ce double mouvement d'attraction et de mise à distance, visible aujourd'hui encore dans le cas de la danse classique, où la grâce semble avoir trouvé l'un de ses refuges ? Si cette question nécessite d'entreprendre une

1 Daniel SAINTILLAN, « Les « grâces » des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », in *Les Études philosophiques* [en ligne], n°47, 2003/4, mis en ligne le 01 décembre 2003, https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-541.htm, (dernière consultation le 24 août 2021).

navigation au sein de ce qu'Édouard Pommier nomme l'« archipel de la grâce[2] », celle-ci doit prendre en compte que la notion s'est considérablement métamorphosée, s'inscrivant au fil de son histoire dans des conceptions du monde parfois radicalement hétérogènes et venant répondre à des problèmes bien distincts, tantôt d'ordre esthétique, théologique ou politique. Une récurrence semble cependant exister ; bien souvent, la grâce a à voir avec le paradoxe, en particulier dans le domaine artistique :

> Notion stérile pour l'art ; jeu gratuit de l'esprit ; recherche d'un secret qui ne sera révélé qu'au dernier chapitre de l'histoire du monde ; aspiration à une perfection des formes qui se confondrait avec l'indétermination de l'expression : la grâce reste signe de contradiction[3].

Plusieurs angles d'approche de cette notion seraient possibles[4], mais nous l'aborderons ici depuis ses contours esthétiques, c'est-à-dire d'une part depuis les caractéristiques esthétiques qui lui sont associées, d'autre part depuis les problèmes artistiques qu'elle a permis de formuler, en prêtant une attention toute particulière aux textes philosophiques qui ont cherché à penser la grâce. Peu de recherches ont été consacrées à une histoire de la grâce, qui nous semble cependant nécessaire à une meilleure détermination de cette notion. Si Édouard Pommier a commencé d'entreprendre une généalogie de la notion esthétique de grâce dans son article « La notion de la grâce chez Winckelmann », sur lequel nous nous appuierons, nous chercherons à approfondir ses travaux, notamment quant aux liens entre pensée philosophique de la grâce et danse.

1. Dans l'Antiquité. De la charis à la gratia : diffraction d'une notion.

a. Dans la Grèce archaïque : une notion majeure.

C'est chez Homère et Hésiode qu'on trouverait parmi les premières occurrences de la *charis* grecque[5], dont la traduction latine *gratia* a donné en français la notion de grâce. Dans ses fragments, Empédocle l'oppose à « l'intolérable nécessité », semblant sceller les liens de la *charis* à la liberté. Mais chez Homère ou Hésiode, la *charis* de l'époque archaïque (que le

2 Édouard POMMIER, « La notion de la grâce chez Winckelmann », p. 43, in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, La Documentation française, Paris, 1991, p. 39-82.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 Pour une entrée davantage métaphysique, voir par exemple Daniel SAINTILLAN, « Les « grâces » des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », art. cit.

5 Pour une analyse philosophique de la notion de *charis* chez les Grecs, cf. l'article de Daniel SAINTILLAN précédemment cité, et celui de François DINGREMONT, « Jeu et enjeux de la *charis* dans la poésie d'Homère et d'Hésiode », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 122 | 2015, p. 43-48.

dix-neuvième siècle allemand idéalisera sous la forme d'une insouciance naturelle, à jamais perdue, qui irradiait le monde grec) a une signification complexe, dont les différentes strates se rejoignent dans tout un système de représentation du monde et de la société.

À première vue, elle se décline en deux sens distincts. D'une part, la *charis* est de l'ordre de l'ornement, ou de la parure chatoyante, qui rehausse les apparences et a le pouvoir de rendre aimable celui ou celle sur qui elle est versée ; c'est la ceinture d'Aphrodite, dans le chant XIV de l'*Iliade*, ou le chatoiement de Pandore dans *Les travaux et les jours*. La *charis* embellit, transforme (elle relève ainsi d'une technique), et rayonne d'un éclat lumineux intermittent, de l'ordre de l'épiphanie du visible. Chez Homère par exemple, « la *charis* naît de l'effet de surprise produit par les objets chryséléphantins aux surfaces chatoyantes, qui donnent l'illusion du vivant et de l'animé[6]. » Rayonnement de la belle apparence se différenciant selon l'être qu'elle revêt, la *charis* peut se conjuguer à la séduction et à la fécondité chez Aphrodite, tout comme se donner sous des formes nobles, ou guerrières ; elle peut aussi bien se répandre sur des hommes que sur des femmes, sur des animaux ou des objets, mais elle irradie tout particulièrement des corps jeunes, qui ont atteint « la fleur de l'âge ».

D'autre part, la *charis* a une dimension sociale, désignant une sociabilité heureuse qui, loin d'être un idéal inaccessible, repose sur une économie sociale de la réciprocité ; elle est une dynamique qui relie les hommes entre eux et qui les relie aux dieux[7]. Transmise par contagion mimétique dans l'espace de la fête, elle est ailleurs régie par la justice et possède ainsi une dimension civilisatrice. C'est chez les dieux que la *charis* existe le plus pleinement ; chez les mortels, elle forme une polarité avec la vengeance, qu'exprime la dualité des Charites et des Érinyes. Une autre dualité marquera plus spécifiquement l'histoire de la danse, celle de la danse des Charites, réglée par Apollon, et de la démesure des Ménades emmenées par Dionysos.

Il semble donc que dès l'époque archaïque, la *charis* soit une notion équivoque, à la fois esthétique et éthique. C'est ainsi que la triade des Charites (Aglaé, l'apparence resplendissante, Euphrosyne, la liesse, et Thalie, l'abondance) connaît plusieurs postérités : elle pourra aussi bien incarner le charme, voire l'attrait érotique d'une féminité fantasmée,

6 Anne Gabrièle WERSINGER, *Platon et la dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Vrin, Paris, 2001, p. 228.

7 Se référant aux travaux de Jean-Pierre Vernant sur la *charis* chez Homère (comme réseau d'obligations réciproques), Denis VIDAL montre l'intérêt de cette notion pour une étude anthropologique de la Grèce archaïque dans « Les trois Grâces ou l'allégorie du Don. Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie », in *Gradiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n°9, 1991, p. 30-47.

que devenir pour les stoïciens l'allégorie d'une morale de la faveur. Chez les chrétiens, les Charites/Grâces représenteront les vertus théologales tout autant qu'elles incarneront les vices. En tant qu'elle est associée à Aphrodite ou aux Charites, promises à devenir des figures archétypales de la grâce[8], et souvent représentées depuis l'époque hellénistique en mouvement dans des rondes entrelacées, la *charis* est amenée à nourrir tout particulièrement l'imaginaire artistique du mouvement gracieux féminin[9]. Si, comme le souligne Anne Creissels, « le geste relève simultanément d'une expérience du corps et de sa mise en images[10] » et se trouve animé par « un va-et-vient permanent […] entre figurations du corps et incorporations des images », alors ces figurations de la grâce constitueraient l'une des premières matrices d'une certaine codification artistique et sociale du geste gracieux, si facilement élevée au rang de mythe lorsqu'elle se trouve essentialisée comme expression d'une supposée nature féminine.

Cependant, selon Daniel Saintillan, loin d'être une notion mineure écartelée entre ses acceptions esthétique et sociale, la *charis* constitue à l'époque archaïque un concept central, dont les différentes significations trouveraient leur source unique dans le plaisir, ou dans la joie « qui accompagne la libre expression de la vie lorsqu'elle jouit d'elle-même sans entraves, plaisir toujours lié à une activité ayant une forme de dépense ». La *charis* suppose alors une conception de la vie comme toujours « participée », ou « première par rapport aux individus auxquels elle se communique[11] ». La *charis* archaïque n'est ainsi pas encore du registre du sentiment qui préside à la faveur, à la reconnaissance ou à l'attirance ; elle n'est pas non plus le charme inhérent à une personne : c'est qu'elle ne s'est pas encore déplacée de la relation sur l'individu.

b. Platon et la dévalorisation de la charis.

Pourtant, avec Platon[12], la *charis* perd le sens essentiel qu'elle possède à l'époque archaïque, tout autant que son importance politique. Elle se trouve reléguée dans les marges et occupe une position ambiguë, qui tend à la vider de sa spécificité relationnelle pour la rabattre sur le plaisir de la belle apparence, condamné à tomber sous le coup de la critique de la

8 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 22-24.

9 Pour une brève étude de l'évolution de l'iconographie des Charites/Grâces dans l'art, nous renvoyons à l'article de Denis VIDAL « Les trois Grâces ou l'allégorie du Don. Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie. », art. cit. Il y montre comment la figure des Grâces connut un nouvel essor à la Renaissance, se faisant allégorie de l'amour dans un contexte philosophique néo-platonicien, mais permettant aussi aux artistes de représenter le corps féminin en le démultipliant.

10 Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, *op. cit.*, p. 12.

11 Daniel SAINTILLAN, « Les « grâces » des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », art. cit.

12 Nous renvoyons à l'analyse de Daniel SAINTILLAN, *Ibid.,* et à celle d'Anne Gabrièle WERSINGER, *Platon et la dysharmonie, op. cit.,* p. 227-257. Nous remercions aussi Louise Benkimoun pour le repérage des occurrences de « *charis* » dans les *Lois* de Platon.

rhétorique dans *Gorgias* et de la *mimêsis* dans *Le Sophiste*. La *charis* serait, au même titre que la rhétorique ou que l'art du simulacre, une forme de cosmétique de l'ordre du paraître ou de l'avoir, mais jamais de l'être – critique de la grâce comme d'un artifice trompeur qui aura une longue postérité. Seul un passage du livre II des *Lois*[13] accorde à la *charis* une valeur spécifique, celle d'un agrément qui peut venir accompagner par surcroît une activité déjà réglée par la vérité ou l'utilité, ou bien être éprouvé pour lui-même, comme pur plaisir délié de toute préoccupation de vérité ou d'utilité, dans une activité gratuite comme le jeu (d'ailleurs elle aussi réglée par l'éducation dans *Les Lois*). Strictement délimitée, la *charis* retrouve dans ce bref passage sa dimension de gratuité :

> L'Étranger d'Athènes
>
> Et d'abord, n'est-il pas d'une part nécessaire que dans tout ce qu'accompagne un certain agrément [*charis*], on trouve l'un de ces éléments : ou bien l'agrément comme seul et unique objet de préoccupation, ou bien la rectitude ou bien, troisième possibilité, l'avantage ? […]
> Le plaisir, n'est-ce pas, ne constituerait donc un critère légitime que dans le cas de ce dont il ne résulte ni avantage ni vérité ni similitude, et de ce qui par ailleurs n'entraîne absolument aucun dommage, mais n'a d'autre raison d'être que ce caractère qui d'ordinaire s'ajoute aux autres, à savoir l'agrément [*charitos*], auquel on ne saurait donner un nom plus beau que « plaisir », quand aucun des autres éléments qui viennent d'être évoqués ne s'y adjoint. […] qui plus est, j'ajoute que ce même plaisir est un jeu, dans la mesure où il n'entraîne ni dommage ni avantage qui vaillent la peine qu'on les prenne au sérieux ou qu'on en parle[14].

La *charis* comme agrément est cependant dépendante du vrai dans les arts imitatifs, venant à perdre l'ambiguïté esthétique qu'elle pouvait avoir chez Homère ou Hésiode pour devenir « la grâce du vrai, entendons la grâce du mètre, de la mesure », ce qui a « pour conséquence d'évider le plaisir esthétique de toute sa portée paradoxale[15]. » Quant à la dimension sociale que la *charis* comportait chez Homère, elle pourrait se retrouver (mais une nouvelle fois subordonnée au vrai) dans l'étymologie que Platon donne des « chœurs » chantés et dansés, dont les mouvements circulaires, réglés par le rythme et l'harmonie donnés par les Muses, imitent les mouvements divins des astres décrits dans le *Timée*. Au livre II des *Lois*[16], l'Étranger d'Athènes fait ainsi dériver le terme « chœur » de *chara*, la joie, d'où vient également la notion de *charis*, indiquant par là que les chœurs trouvent leur essence dans la

13 PLATON, *Lois* II, 667 b-e, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, GF, 2006.
14 *Ibid.*
15 Anne Gabrièle WERSINGER, *Platon et la dysharmonie, op. cit.*, p. 229.
16 Platon, *Lois* II, 654a, *op. cit.*

joie, à condition que celle-ci soit soumise à la mesure[17]. Selon Daniel Saintillan, c'est dans d'autres concepts fondamentaux de la philosophie platonicienne, comme ceux d'*eros* philosophique, de vie bonne, ou du beau comme médiation vers le bien (thème qui sera abondamment repris par la pensée néoplatonicienne de la grâce), et surtout dans le concept de bien lui-même, que l'on retrouverait la substance philosophique de la *charis* archaïque. Ce qui en demeure, mais à travers d'autres avatars, se trouve ainsi réinscrit dans un nouveau système de représentations, moins social que métaphysique, et qui repose lui aussi sur l'idée d'une médiation nécessaire, non plus entre les hommes et entre les hommes et les dieux, mais entre le sensible et le suprasensible.

Chez Platon, la *charis*, notion mineure donc, ne présente pas d'affinité particulière avec la danse, sauf en filigrane dans les deux passages des *Lois* cités auparavant, et à la condition d'élargir le jeu vers la danse d'une part, de tirer la *chara* vers la *charis* d'autre part. Cependant, le livre VII des *Lois*, en poursuivant l'analyse des chœurs, déploie tout un discours moral et politique sur la danse, que l'on trouve décliné sous de multiples formes depuis l'Antiquité, et qui demeure à l'état de traces jusqu'à aujourd'hui. La danse fait partie de l'éducation des citoyens de la cité idéale, en tant qu'elle permet de discipliner le corps (au même titre que la gymnastique), et d'ordonner la cité[18] , à condition d'être soumise au rythme et à l'harmonie. Mais elle possède aussi, du fait de la correspondance entre les mouvements du corps et ceux de l'âme, le pouvoir d'exercer une action (positive ou négative) sur l'âme. En cela, et au nom d'un paradigme de l'imitation qui lui permet d'indexer la danse au critère de la vérité ou du bien, Platon distingue plusieurs genres de danse, l'une qui imite les beaux corps et les belles âmes avec sérieux (et se subdivise lui-même en danse guerrière, ou pyrrhique, et en danse pacifique, ou emmélie), l'autre qui imite les corps et les pensées laides par des gestes ridicules. Cette dualité entre genre sérieux et genre comique marquera l'histoire de la danse, y compris, nous le verrons, dans ses rapports avec la grâce. Pour ne pas réellement penser la *charis*, Platon constitue donc une source essentielle dans les conceptualisations philosophiques et artistiques ultérieures de la grâce.

17 Daniel SAINTILLAN, « Les « grâces » des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », art. cit.

18 Sur la danse chez Platon, voir Laetitia MONTEILS-LAENG, « Danser ordonner, contrôler. La *choreia* dans les *Lois* de Platon », in *Théologiques*, n°25 (1), p. 39-54.

c. La gratia latine : différenciation d'une notion.

Il semble que ce soit dans l'Antiquité latine, à travers les notions de *gratia* et de *venustas*, que la grâce commence à s'insinuer « dans le champ de la réflexion sur l'art[19] », par deux voies distinctes : d'une part, depuis l'éloge que fait Pline l'Ancien de la *venustas* du peintre Apelle, c'est-à-dire de sa capacité à lever à temps la main de son ouvrage ; d'autre part, à travers les textes sur la rhétorique de Cicéron et de Quintilien. *Nescio quid* qui préfigure le « je ne sais quoi », la grâce désigne chez ces auteurs ce qui échappe à la maîtrise technique, mais aussi un charme indéfinissable rendant la beauté aimable, qui caractérise certains styles d'éloquence plutôt que d'autres. Par ailleurs, la *gratia* latine conserve également la dimension sociale de la *charis*, tout en en restreignant la portée : elle en vient à désigner la faveur gratuite propre à certains échanges sociaux, ainsi que le sentiment de reconnaissance que cette faveur suscite, et non plus « le ciment de tout échange social[20] ». Ainsi que l'étudie l'anthropologue Denis Vidal, de la *charis* grecque à la *gratia* latine, outre que la grâce se déplace de la relation vers l'individu dont elle émane, semble s'opérer « la dissociation progressive d'un « fait social total[21] » » en des significations esthétiques, sociales et religieuses.

De plus en plus fragmentée, la grâce se diffracte donc en divers sens, dont il s'agira désormais de penser quels liens continuent à les unir, ou au contraire ce qui justifie de les dissocier absolument : ainsi la grâce pourra-t-elle dénoter le charme inhérent au geste de donner (*via* une certaine allégorisation des Grâces), ou, à la Renaissance, se faire trait d'union entre les dimensions spirituelle et sensuelle de la beauté ; à l'inverse, un tableau comme *La Manne* de Poussin marquera une séparation radicale entre les sens esthétique et théologique de la grâce[22].

19 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 43.

20 Denis VIDAL, « Les trois Grâces ou l'allégorie du Don. Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie », art. cit., p. 35.

21 *Ibid.*

22 Nicolas POUSSIN, *La Manne*, dite aussi *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639, Musée du Louvre, Paris. Sur une analyse de cette œuvre comme marqueur d'une séparation entre les sens théologique et esthétique de la grâce, nous renvoyons à Yves HERSANT, « *La Manne* de Poussin, ou la Grâce sans la grâce », *Littératures classiques* [en ligne], 2006/2 , n°60, mis en ligne le premier avril 2013, https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-95.htm (dernière consultation le 1er septembre 2021).

2. De la Renaissance au XVIIe siècle : la grâce comme « je ne sais quoi ».

a. À la Renaissance : néo-platonisme, techniques picturales et grâce du peintre.

C'est à la Renaissance que s'élabore en Europe, en même temps que la théorie de l'art, la réflexion artistique sur la grâce, en particulier dans le champ de la peinture. Mais, entre-temps, la grâce s'est chargée de toute une dimension théologique dans l'Occident chrétien, qui tend à se mêler étroitement aux sens esthétique et éthique de la grâce au moins jusqu'au XVIIIe siècle. De Saint Paul à Augustin, puis à Pascal ou Leibniz, la grâce devient un concept théologique et philosophique fondamental, objet d'une riche théorisation et de profondes querelles portant sur la possibilité et les conditions d'une rédemption divine. La grâce, marque de l'amour divin, se fait le pendant du péché originel et de la chute ; elle interroge la part que l'homme peut prendre, par ses actions et par sa raison, à son salut. De la *charis* grecque, la grâce chrétienne conserverait ou réactiverait l'idée de don gratuit, ainsi que celle d'une médiation nécessaire entre les sphères humaine et divine. Mais la christianisation de la notion introduit la possibilité d'une rupture entre son sens théologique et son sens esthétique : la Grâce divine, outre qu'elle relève d'une transcendance absolue, paraît incommensurable avec le caractère gracieux d'un geste humain, qui au mieux s'adresse à l'âme, au pire ne vise qu'à charmer les sens.

C'est pourtant cette incommensurabilité entre différents types (ou ordres) de grâces, problème qui s'exacerbera au XVIIIe siècle, que cherche à résorber la pensée de la grâce à la Renaissance italienne. Celle-ci est notamment marquée par la conception métaphysique du beau telle qu'elle est développée dans les écrits plotiniens et médiée par Marsile Ficin. Le traité VI des *Ennéades* de Plotin, consacré au beau, tel qu'il est relu par des théologiens chrétiens comme Augustin ou Thomas d'Aquin, influe la pensée du beau dès le Moyen-Âge. Or, chez Plotin, la grâce est l'âme du beau, par laquelle il participe au bien et à la vie. Si la beauté sensible réside dans le rapport harmonieux des parties entre elles et au sein du tout, selon des critères de symétrie et d'eurythmie conformes à une conception canonique du beau en vigueur depuis l'Antiquité grecque, seul l'éclat qu'est la grâce peut rendre le beau aimable, en tant qu'elle manifeste la participation du beau sensible au beau intelligible, ou à l'Idée du beau. À la symétrie d'un visage, Plotin préfère ainsi l'éclat qui le fait briller et manifeste sa vie.

Alors que fleurit l'iconographie des Trois Grâces, cette conception néo-platonicienne de la grâce, qui en fait le rayonnement du supra-sensible dans le sensible, nourrit les représentations comme les textes de la Renaissance, et tout particulièrement la pensée de la

peinture. Elle permet de fonder métaphysiquement la beauté du sensible, notamment la beauté du corps humain, dont l'harmonie entre les membres reflète l'harmonie du cosmos et manifeste la perfection de l'être humain, c'est-à-dire son origine divine, son intelligence et sa destination morale. Dans son *Idea del Tempio della Pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo fait ainsi de la grâce dans les corps le reflet, par l'intermédiaire de plusieurs degrés, de la grâce divine[23].

Mais chez Léonard de Vinci, Leon Battista Alberti ou Giorgio Vasari, la pensée picturale de la grâce, loin d'être purement métaphysique, inclut aussi les moyens techniques de sa réalisation, s'attachant à décrire la phénoménalité de la grâce. Celle-ci caractérise ainsi chez Alberti le plaisir suscité par « les mouvements des cheveux, des crinières, des branchages, des feuillages et des vêtements, quand ils sont représentés en peinture », qui doivent « boucl[er] comme s'ils allaient se nouer », « ondul[er] dans l'air telles des flammes », « serpent[er] » en « flexions » et « courbures[24] ». Chez Léonard de Vinci également, la grâce fait l'objet de prescriptions au jeune peintre : celui-ci doit savoir donner de la grâce aux nus, en orientant leurs membres de sorte à leur donner une attitude de souplesse et de nonchalance, celle du *contrapposto*[25], et en les enveloppant de légers drapés pressés par le vent, à la manière des Grecs et des Latins[26]. Marque d'animation, phénoménalisation de la liberté, la grâce est de l'ordre de l'apparition, particulièrement à l'œuvre dans le travail des visages, des sourires, et du jeu de lignes et de lumière qui les rend vivants. Manifestant l'« unité du visible[27] », la grâce participe de l'extérieur (du vent, de la lumière, de la brume crépusculaire), et si la peinture est à même de l'éterniser, c'est pour mieux rendre compte de son apparition fugace à même le tissu des phénomènes. Le clair-obscur et le *sfumato* sont ainsi décrits par Léonard de Vinci comme deux moyens privilégiés de procurer de la grâce à un visage ou à une silhouette :

---

23 G. P. LOMAZZO dans *Idea del Tempio della Pittura* (1590), chap. 26, cité par Erwin PANOFSKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984, p. 162 : « Et nous devons tout d'abord savoir que la beauté n'est rien d'autre qu'une certaine grâce, vive et spirituelle, qui s'infuse tout d'abord au moyen de la lumière divine dans les Anges, dans lesquels on voit les figures de n'importe quelle sphère, que l'on appelle en eux modèles et idées : puis elle passe dans les âmes où les figures s'appellent raisons et notions, et enfin dans la matière où elles sont nommées images et formes […]. »

24 Leon Battista ALBERTI, *De pictura* (1435), cité par Baldine SAINT-GIRONS, *Le pouvoir esthétique*, *op. cit*, p. 96.

25 Le *contrapposto* désigne une position artistique où le poids du corps repose sur une jambe, tandis que l'autre est fléchie.

26 Léonard de VINCI, *La peinture*, éd. Chastel, Paris, Hermann, 1964, p. 150.

27 Édouard POMMIER, « L'artiste figure de la grâce à la Renaissance », in *Littératures classiques* [en ligne], vol. 60, no. 2, 2006, https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-229.htm (dernière consultation le 1er septembre 2021).

> Un haut degré de grâce est conféré par l'ombre et la lumière aux visages de ceux qui sont assis sur le seuil des demeures obscures et tels que les yeux de l'observateur voient la partie sombre du visage envahie par l'ombre de cette demeure et la partie éclairée avivée par l'éclat de l'air[28]. […] Observe dans les rues, quand le soir tombe par mauvais temps, les visages des hommes et des femmes, quelle grâce et délicatesse s'y remarque. […] Peins ton tableau vers la tombée du soir quand il fait nuageux ou brumeux, et cette atmosphère sera parfaite[29].

La grâce est donc ce qui émerge, ou ce qui apparaît, tout particulièrement dans les corps mouvants et les visages, qui expriment par excellence l'aspiration de l'âme au divin, mais aussi l'empreinte de la forme intelligible sur la matière. Plus encore que ce que devient la beauté lorsqu'elle est en mouvement, la grâce semble être une beauté supérieure procurée par le mouvement, atteignant sa forme la plus haute dans les mouvements du corps humain.

Comme le montre Erwin Panofsky dans *Idea*, l'esthétique et la conception de la grâce connaissent cependant d'importantes variations au cours des XVe et XVIe siècle, en fonction du sens accordé à la notion d'Idée ou d'idéal au sein de la théorie de l'imitation. Si la pensée mimétique de l'art repose sur un rapport non seulement au modèle naturel, mais aussi au modèle idéal dont les canons donneraient les règles de réalisation, le statut de ce modèle idéal ne va pas de soi : est-il un intelligible contemplé par le peintre, ou bien ce dernier l'engendre-t-il depuis son observation de la nature ? Et que faire de la multiplicité des canons, ou de l'écart nécessaire de la nature à l'idéal ? C'est ainsi qu'avec le courant dit maniériste, la grâce, entendue comme ligne serpentine engendrée par l'intellect de l'artiste, prend clairement le pas sur la théorie des proportions dans la représentation du corps humain :

> c'est un idéal nouveau qui se présente à nous désormais : celui de la « figure serpentine », c'est-à-dire de la figure en forme de S. En raison de l'irrationalité qui caractérise ses proportions et ses mouvements, on compare cette figure à une flamme bondissante. On conseille même expressément, lisons-nous, de ne pas surévaluer la théorie des proportions : s'il faut sans doute en avoir connaissance, on doit souvent s'en dispenser (et s'en dispenser absolument dans le cas des figures en mouvement) : « Car souvent les personnages que nous créons s'inclinent, se lèvent ou se tournent, étendent les bras ou les rapprochent, si bien que, pour qu'ils aient de la grâce, nous devons augmenter ou réduire leurs proportions ; or c'est là

28 Léonard de VINCI, *La peinture, op. cit.*, p. 160.
29 *Ibid.*, p 168.

quelque chose qui ne peut être enseigné, mais que l'artiste doit apprendre avec jugement d'après nature[30] ».

Marque du pouvoir d'idéalisation de l'art, la grâce vient donc interroger le statut de l'idéal dans la production du beau. Une constante demeure cependant : la grâce est ce qui plaît, et ce qui est à même d'établir avec le spectateur un lien de l'ordre de l'amour. Le peintre lui-même se fait le médiateur à la fois de la grâce qu'il perçoit, et de celle qu'il reçoit comme don. Il existerait ainsi une correspondance directe, *via* le geste libre à l'œuvre dans le dessin, entre la grâce divine, la grâce de l'artiste et la grâce telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'art, de telle sort que « si l'artiste est habité par la grâce, il suffira d'une seule ligne pour raconter la grâce[31]. »

À la Renaissance en effet, la grâce n'est pas seulement une propriété des œuvres, mais aussi des peintres, à une époque où elle s'impose comme un attribut indissociablement esthétique et social, celui que décrit Baldassare Castiglione en 1528 dans son ouvrage *Le Courtisan*. C'est ainsi que, dans les *Vies* de Vasari[32], Léonard de Vinci et Raphaël sont décrits comme de parfaites incarnations de la grâce. Le point commun entre la grâce du peintre et celle du courtisan réside dans le geste : chez les deux, elle « surgit, non de l'absence, mais de la dissimulation du code des comportements sociaux, ou des formules mathématiques de la beauté ; autrement dit d'une discontinuité apparente qui l'enracine dans le mystère[33] », ou dans un « je ne sais quoi » faisant glisser le *nescio quid* latin du domaine de la rhétorique à celui de l'art (comme technique, et comme manière d'être). La grâce est de l'ordre de l'inconditionné, de l'inintentionnel, par où elle retrouverait le sens de gratuité de la *charis*. Marque de liberté et de naturel, indissociable d'une certaine nonchalance ou désinvolture qui a pour nom *sprezzatura*[34], la grâce du courtisan est chez Castiglione un art qui dissimule l'art, et qui ne doit se donner à voir ni comme application laborieuse, ni comme affectation. Tout le paradoxe de la grâce telle qu'elle est définie par Castiglione, d'un côté don naturel, de l'autre objet d'un exercice constant, sert à mythologiser un code corporel aristocratique, fondant ainsi

30 Erwin PANOFSKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984, p. 97-98. La citation est de Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, 1534.

31 Édouard POMMIER, « L'artiste figure de la grâce à la Renaissance », art. cit.

32 Dans « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 47-48, Édouard Pommier note que chez Vasari, la grâce est associée à des peintres précis (comme Léonard de Vinci ou Raphaël), désignant à leur propos un au-delà des règles et de la maîtrise technique. La grâce ne peut être que saisie sans être expliquée, suscitant un désir qui va parfois jusqu'à l'aspiration au divin.

33 *Ibid.*, p. 46.

34 Dans *Le pouvoir esthétique*, *op. cit.*, p. 97, Baldine SAINT GIRONS relève qu'à la Renaissance italienne, la *sprezzatura* du courtisan se distingue de la *leggiadria* (venant de *leggerezza*, la légèreté), « qui désignait dans la poésie amoureuse la grâce quasiment animale de la femme et celle de la biche ».

dans la nature (mais dans une « belle nature », qui n'est pas la nature laissée à l'état brut) une distinction d'ordre social[35]. Enracinée dans un système aristocratique, cette acception mondaine de la grâce fait du corps la manifestation privilégiée d'une certaine appartenance sociale. Elle est fondamentale dans l'histoire du ballet, où elle sera vouée à une longue et vivace postérité : c'est sans doute de ce côté, davantage encore que de celui de la grâce telle qu'elle est représentée et pensée par les peintres de la Renaissance italienne, qu'il nous faudra se tourner pour comprendre l'importance de cette notion pour le ballet.

b. Le « je ne sais quoi » au cœur de la théorie classique de l'art.

Dans le domaine de la théorie de l'art, et notamment de la littérature et des arts plastiques, c'est sous la forme du « je ne sais quoi » que la grâce connaît la postérité la plus riche aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le XVIIe siècle français donne ainsi lieu à une véritable « prolifération[36] » de cette notion, où les domaines esthétiques, éthiques, politiques et théologiques tendent à se rejoindre, dans un contexte de grandes polémiques religieuses entre les jésuites et les jansénistes autour de la grâce. Teinté d'angoisse chez Pascal, d'ironie chez Molière et La Fontaine[37], ou d'admiration chez Dominique Bouhours (qui lui consacre en 1671 le dernier des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*), le « je ne sais quoi » désigne, chez une personne ou dans une œuvre d'art, ce qui suscite l'amour, sans qu'il soit possible de le nommer ou de le décrire. Inaccessible aux règles de l'art et à la raison, comme au discours qui ne peut que gloser à son égard, le je ne sais quoi défie toute analyse, invitant plutôt à la métaphore, voire au silence ; pour certains auteurs, il culmine dans la grâce divine.

Au sein de la théorie classique de l'art, cette notion apparemment vague constitue cependant une clé de voûte : un au-delà des règles de l'art paradoxalement nécessaire à leur existence. Sans le je ne sais quoi propre au génie, les règles formelles de production du beau enseignées dans les Académies, qui se fondent elles aussi sur l'harmonie des proportions, risquent en effet de se trouver réduites à un simple jeu formel et géométrique, dont rien ne garantit qu'il puisse plaire. Préfigurant la problématique du goût telle qu'elle s'affirmera au XVIIIe siècle, le je ne sais quoi permet ainsi de résoudre des problèmes qui seront pleinement posés par la naissance de l'esthétique moderne au siècle suivant, en articulant les règles de

35 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, Thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Luis de Mura Sobral, soutenue à l'Université de Montréal en janvier 2013, p. 42-47. Mickaël Bouffard y mène une analyse bourdieusienne de la grâce du courtisan, en terme *d'hexis* corporelle.

36 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 49.

37 *Ibid.*

l'art et le génie individuel, l'art et la nature, la raison et la sensibilité, la possibilité d'un discours critique et le mystère irréductible du plaisir esthétique. Nécessaire à ce système, la dialectique entre le beau et la grâce repose en outre sur un dualisme entre l'âme et le corps dont le je ne sais quoi, situé du côté de l'âme (ce qui lui permet, dans le cas de l'œuvre d'art, de se communiquer à l'âme du spectateur) constituerait, selon les termes de Félibien, le « nœud secret » :

> C'est que la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme. Ainsi quand il n'y a qu'une symétrie des parties corporelles les unes avec les autres, la beauté qui en résulte est une beauté sans grâce. Mais lorsqu'à cette belle proportion on voit encore un rapport et une harmonie de tous les mouvements intérieurs, qui non seulement s'unissent avec les autres parties du corps, mais qui les animent et les font agir avec un certain accord et une cadence très juste et très uniforme, alors il s'en engendre cette grâce que l'on admire dans les personnes les plus accomplies et sans laquelle la plus belle proportion des membres n'est point dans sa dernière perfection[38].

À l'âme, le je ne sais quoi, ou la grâce, empruntent leur union mystérieuse à la vie et au mouvement ; comme elle, ils agissent selon une causalité inassignable, quand le beau relève de proportions bien identifiables par l'entendement. En cela, si le beau correspond au corps et la grâce à l'âme, le je ne sais quoi ressortirait de l'union cartésienne du corps et de l'âme. Pour autant, la distinction entre la grâce et le je ne sais quoi d'un côté, la beauté de l'autre, au sein de la doctrine classique du XVIIe siècle français, comporte-t-elle un potentiel critique à l'égard du beau tel qu'il est défini et normé par les règles de l'art ? Plus ou moins radicale, l'opposition entre grâce et beauté peut ouvrir la voie à leur nécessaire complémentarité (comme chez Félibien), mais aussi à une hiérarchisation, voire à l'idée provocante, mais encore simplement suggérée, selon laquelle il pourrait exister, outre une beauté sans grâce, une grâce sans beauté[39]. Par ailleurs, la grâce fait l'objet de nombreuses typologies (entre grâces naturelle et artificielle, sérieuse et comique, noble et familière, masculine et féminine…), participant en cela à une réflexion naissante sur les catégories esthétiques[40]. Quelles que soient les nuances de ces discours sur la grâce, cette dernière entre

38 André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1686-1688), Les Belles Lettres, Paris, 1987, p. 120-121.

39 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 49.

40 Baldine SAINT GIRONS, « De la grâce au sublime », *Littératures classiques* [en ligne], vol. 60, n°2, 2006, mis en ligne le 01 avril 2013, https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-189.htm

dans une dialectique organique et productive avec le beau, occupant au sein de la doctrine classique du XVIIe siècle une place cardinale, qu'elle tend à perdre au cours du XVIIIe siècle.

3. Au XVIIIe siècle : en France et en Angleterre, une sécularisation de la grâce.

a. Dissolution ou spécification d'une notion ?

Le XVIIIe siècle français marque en effet une importante redéfinition de la grâce, correspondant à la mise en crise de cette « notion, à la fois centrale et impalpable, stimulante et inutile[41] », qui risque de « s'épuiser dans une contradiction, pathétique ou ridicule, entre l'impossibilité de s'intégrer dans la pensée normative de l'Académie et la nécessité de répondre au déficit de cette même pensée[42] ». Dans un moment de sécularisation des notions artistiques et d'autonomisation de l'esthétique, la grâce artistique tend à perdre ses connotations religieuses pour se rapprocher du charmant et de l'agréable, dénotant un amour sensible ou corporel davantage que divin. La dissociation croissante entre les sens esthétique et théologique de la notion fait que le gracieux ne semble plus apte à figurer la grâce divine[43]. La grâce (ou les grâces) exerce un effet de séduction, voire de ravissement, sur les sens du spectateur. Mais elle se trouve alors menacée par un double écueil : d'une part, le risque de se perdre dans les « commodités exaltantes et vaines du « je ne sais quoi », niché dans les marges de la doctrine académique française » ; de l'autre, de se voir reprocher la « dégénérescence des méditations néo-platonisantes vers le charmant, l'agréable et le joli[44] ».

De plus, alors qu'elle caractérisait la belle nature, c'est-à-dire la nature passée au filtre de l'art, la grâce en tant qu'attribut social tend à devenir le signe d'un artifice anti-naturel. Cependant, si la grâce perd son statut de notion esthétique privilégiée, pour se voir substituer le sublime comme alternative critique au beau[45], elle accompagne aussi l'émergence de nouveaux courants artistique et de nouvelles sensibilités esthétiques[46]. C'est ainsi qu'en 1734, dans *Le cabinet du philosophe*, Marivaux oppose le palais de la beauté, dont la maîtresse trône superbe, mais froide et muette, suscitant une admiration vouée à la lassitude, à la demeure du

(dernière consultation le 1er septembre 2021).

41 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 52.

42 *Ibid.*

43 Yves HERSANT, « *La Manne* de Poussin, ou la Grâce sans la grâce », art. cit.

44 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 56.

45 Baldine SAINT GIRONS, « De la grâce au sublime », art. cit. Dans cet article, elle souligne notamment le caractère genré des catégories esthétiques : quand la grâce est plutôt du côté du féminin, le sublime se trouve davantage associé au masculin.

46 Claude JAMAIN, *La douceur de vivre : d'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

je ne sais quoi, dont le désordre riant et familier exerce un charme continu, car sans cesse changeant :

> Sous la figure de ces grâces je suis le Je ne sais quoi qui touche dans les deux sexes : ici le Je ne sais quoi qui plaît en peinture ; là, le Je ne sais quoi qui plaît en architecture, en ameublements, en jardins, en tout ce qui peut faire l'objet du goût. Ne me cherchez point sous une forme, j'en ai mille, et pas une de fixe : voilà pourquoi on me voit sans me connaître, sans pouvoir ni me saisir ni me définir : on me perd de vue en me voyant, on me sent et on ne me démêle pas ; enfin vous me voyez, et vous me cherchez, et vous ne me trouverez jamais autrement ; aussi ne serez-vous jamais las de me voir[47].

Alors que grâce et beauté participaient de concert à la perfection esthétique chez Félibien, elles se trouvent ici opposées, et le je ne sais quoi valorisé au nom d'un critère qui prend une importance croissante au fil du XVIIIe siècle : celui du plaisir esthétique. Par ailleurs, il est du côté non seulement de ce qui échappe aux règles, mais aussi de la surprise, du bizarre, de l'irrégulier ; de ce que l'on pourrait nommer un goût baroque. À l'œuvre chez des peintres comme Antoine Watteau ou Jean-Honoré Fragonard, cette esthétique d'un gracieux fugace, changeant, vaporeux, qui se voit reprocher par certains sa mignardise maniérée ou sa joliesse[48], cherche à suspendre l'éphémère, jusqu'à parfois susciter une certaine mélancolie[49]. Ayant perdu le rôle structurel qu'elle jouait dans la doctrine classique du XVIIe siècle français (peut-être au profit de la notion plus subjective de plaisir esthétique, ou de goût), la grâce tend ainsi à devenir une espèce du beau, la marque d'un goût esthétique particulier, ou encore une catégorie esthétique de plus en plus affirmée comme telle, et associée de manière privilégiée au mouvement.

b. Une propriété du mouvement humain.

Cette dernière tendance se manifeste tout particulièrement en Angleterre, où les écrits théoriques sur la grâce se multiplient tout au long du XVIIIe siècle, davantage marqués par la dimension éthique ou sociale de cette notion que par son ascendant théologique. En Angleterre et en Écosse, c'est en effet une conception parfois dite « humaniste[50] » de la grâce qui domine au XVIIIe siècle, selon laquelle celle-ci émane d'une juste coïncidence entre les

47 Pierre de MARIVAUX, *Le cabinet du philosophe*, *Journaux 2*, Paris, Flammarion, 1988.

48 Dans *Le neveu de Rameau*, toutes les occurrences de la grâce sont ainsi connotées péjorativement, et la grâce est rabattue sur la maniéré, la séduction affectée, voire l'hypocrisie (Denis DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, Paris, Folio, 2006).

49 Claude JAMAIN, *La douceur de vivre : d'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Rennes, PUR, 2011.

50 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 68.

mouvements de l'âme et ceux du corps, ou encore d'une parfaite adéquation des mouvements humains à leur fin. Dans son ouvrage *Crito or a Dialogue on Beauty* publié en 1752, Joseph Spence distingue ainsi différents types de grâces : à la grâce majestueuse, plus convenable au caractère et à l'apparence masculines, il oppose la grâce familière, propre aux femmes. Henry Home fait lui aussi de la grâce une qualité spécifiquement humaine dans le chapitre « *Dignity and Grace* » de ses *Elements of Criticism* en 1762 : la grâce résiderait dans l'apparence agréable qui unit le mouvement élégant à l'expression de la dignité, c'est-à-dire du caractère d'une personne se conduisant conformément au sens qu'elle a de sa destination morale. À travers cette conception humaniste de la grâce, fondée sur l'hypothèse selon laquelle les mouvements du corps donnent en partie à voir ceux de l'âme, la conception aristocratique de la grâce formulée par Castiglione trouverait une forme d'universalisation. Cependant, comme le précise Home, un mouvement « gracieux » doit aussi comporter une élégance proprement physique ou biomécanique. Plusieurs penseurs anglo-saxons cherchent ainsi, dans une perspective empiriste, à décrire les conditions d'apparition de la grâce dans le mouvement, et en particulier dans le mouvement humain[51].

c. William Hogarth et la ligne de grâce : une pensée de la danse.

Parmi eux, William Hogarth est l'auteur dont la réflexion sur la grâce touche de plus près à la danse de son temps, tant du point de vue des pratiques que des discours produits par les maîtres à danser. Paru en 1753, son ouvrage *Analyse de la beauté*[52] cherche à rompre avec les commodités du je ne sais quoi tel qu'il est encore en usage chez les théoriciens français. À ce qu'il nomme dans sa préface « *a fashionable phrase for grace* », il entend substituer les principes clairs et vérifiables empiriquement qui, dans la nature comme dans l'art, procurent à un objet grâce et beauté. Or, bien que son énoncé des caractéristiques de la beauté ne comporte pas de réelle originalité, si ce n'est par une valorisation de la complexité et de la variété sur la simplicité, la symétrie ou la régularité, qui répond bien au goût baroque de son temps, Hogarth se singularise par l'identification d'un même principe formel à la source de toute beauté et de toute grâce : d'une part, la ligne de beauté, de l'autre, la ligne de grâce[53]. La première, qui a pour nom *waving line* ou ligne ondoyante, déroule ses inflexions concaves et

51 Qui trouvera des prolongements dans l'investigation positiviste du mouvement dans la seconde moitié du XIXe siècle, par exemple dans les travaux d'Étienne-Jules Marey.

52 William HOGARTH, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres, John Reeves, 1753, https://www.gutenberg.org/files/51459/51459-h/51459-h.htm (dernière consultation le 07 septembre 2021).

53 *Ibid.*, Préface et Chapitre VII.

convexes dans le plan ; on la retrouve par exemple dans les fleurs et les ornements du mobilier. La seconde, la ligne serpentine, lui est encore supérieure : obtenue par l'enroulement d'une ligne ondoyante autour d'un cône, elle se déploie dans les trois dimensions spatiales, procurant à une forme plus de variété et donc de beauté. C'est d'ailleurs dans la complexité du corps humain que la ligne de grâce trouverait son incarnation naturelle la plus variée et complexe. Hogarth relève ainsi, s'opposant au préjugé selon lequel le beau émergerait de lignes droites justement proportionnées les unes par rapport aux autres, qu'aucun os ni aucun muscle du corps humain n'est droit, mais que tous décrivent une ligne serpentine. C'est pourquoi aucune ligne droite ne devrait jamais intervenir dans la représentation de la figure humaine, à moins que ce ne soit pour représenter des personnages comiques ou burlesques[54]. Hogarth va jusqu'à dire que plus un être possède de lignes droites dans sa forme ou sa manière de se mouvoir, moins il est susceptible d'être gracieux. À l'inverse, c'est parce que le corps humain est essentiellement composé de multiples lignes serpentines, ce qui le conduit à bouger de manière également variée, qu'on peut légitimement le dire supérieur en beauté et en grâce à toutes les autres entités naturelles.

À l'interface entre traité artistique et essai philosophique, l'*Analyse de la beauté* a ainsi une double ambition. D'une part, il s'agit de donner à voir, grâce à des dessins et croquis tracés par Hogarth lui-même, l'exacte allure de la ligne de beauté et de la ligne de grâce (qui ne doivent être ni trop droites, ni trop courbes, au risque de tomber dans l'affectation) et leurs déclinaisons dans les figures belles et gracieuses de la nature et de l'art : le lecteur est ainsi invité à observer, comparer, tracer ses propres lignes. D'autre part, tout l'enjeu philosophique est de systématiser ce principe esthétique, dont Hogarth note que les artistes l'ont jusqu'à présent suivi instinctivement, et les philosophes supposé implicitement. Au mieux, il aurait été énoncé en passant dans les passages sur Michel-Ange du *Traité de la peinture* publié en 1584 par Giovanni Paolo Lomazzo, que Hogarth cite avec admiration dans la préface de son ouvrage. Mais pour Hogarth, la ligne ondoyante et plus encore la ligne serpentine constituent, empiriquement, le fondement et la raison de toute beauté et de toute grâce : elles suffisent à définir conceptuellement ces notions sur lesquelles les philosophes ont tant glosé.

De manière remarquable, cette double ambition, descriptive et systématisante, trouve son point d'apogée dans deux chapitres finaux[55] consacrés à la danse, en particulier à la contredanse (*country dance*) et au menuet, danses sociales très en vogue dans l'Angleterre du XVIIIe siècle, et dans une moindre mesure à la danse théâtrale. Le chapitre XVII, « *Of*

54 *Ibid.*, Chapitres VII, IX, X et XVII.
55 *Ibid.*, Chapitres XVI et XVII.

action », défend en effet l'idée selon laquelle il est possible à chacun d'apprendre à se mouvoir gracieusement, c'est-à-dire d'acquérir par l'habitude une aptitude naturelle à tracer des lignes serpentines dans l'espace, apprentissage dans lequel la danse peut jouer un rôle et qui procure un grand plaisir. L'*Analyse de la beauté* met donc en œuvre une spécification croissante du concept de beauté, pour aboutir à la danse. De la beauté en général, dont il s'avère que la plus haute forme (parce que la plus variée) a pour nom grâce, Hogarth en vient aux beaux corps, puis à la beauté du mouvement humain, et enfin à la beauté du mouvement dansé, qui sublime la beauté du corps humain en la réalisant complètement : dissolvant la distinction entre grâce et beauté au chapitre XVII, Hogarth élève la grâce du corps humain dansant, et de plusieurs corps humains dansant dans le même espace, au rang de beauté le plus élevé.

Or, comme le montre Annie Richardson dans son article « *An Aesthetics of Performance : Dance in Hogarth's* Analysis of Beauty », la singularité de cet essai au sein des traités d'esthétique philosophique qui lui sont contemporains réside précisément dans l'importance accordée par Hogarth à la danse. Non seulement la danse exemplifie-t-elle les valeurs centrales de son esthétique, c'est-à-dire la variété, la complexité (*intricacy*) et la ligne serpentine[56], mais elle lui permet de proposer une redéfinition moderne de la grâce, ancrée dans un corps mécanique et social plutôt que dans des principes métaphysiques. Selon Annie Richardson, si la danse est peu présente dans l'esthétique philosophique anglo-saxonne de cette époque, c'est que, outre son statut artistique encore incertain, elle est, du fait même de sa popularité comme pratique sociale, renvoyée à la mode et à ses changements incessants. Par ailleurs, elle fait l'objet de soupçons moraux et politiques, qui l'associent notamment à une sensibilité féminine dépréciée, à un plaisir amoral, ou à des valeurs aristocratiques soupçonnées d'anachronisme. Du fait de sa présence au sein des traités de civilité, la danse se voit également reprocher de produire des comportements artificiels, à une époque où les frontières entre nature et culture se redéfinissent. Lorsque la danse est présente dans les traités d'esthétique philosophique, c'est ainsi le plus souvent de manière métaphorique, perpétuant l'image néo-platonicienne d'un ordre social dont le fondement ontologique trouverait son expression la plus haute dans la ronde harmonieuse des planètes.

Or, Hogarth se situe dans une perspective explicitement critique à l'égard de l'esthétique philosophique de son temps, à laquelle il reproche tant de mystifier les notions de beauté et de grâce que de moraliser une beauté dont il prétend à l'inverse donner une

56 *Ibid.*, Chapitre V.

définition proprement esthétique. À travers l'essai hybride que constitue son *Analyse de la beauté*, Hogarth dit s'adresser à un public élargi qui n'est ni celui des philosophes ni celui des connaisseurs, l'enjeu étant de donner à tous un principe de jugement et d'exercice de la beauté ; autrement dit, d'assurer chacun en sa capacité à se familiariser avec la beauté, jusqu'à l'incorporer. Ce projet de démocratisation de la beauté et de la grâce trouverait précisément dans la danse, et en particulier dans les danses sociales, un art à plusieurs égards privilégié, en tant que la danse est une activité sociale si largement partagée, et, qui plus est, susceptible d'un apprentissage. De plus, en inscrivant la ligne de grâce jusque dans l'anatomie du corps humain, Hogarth permet de penser que la connaissance du beau n'est rien d'autre qu'un exercice du regard naturel.

Pour autant, comme le relève Annie Richardson, l'*Analyse de la beauté* ne se réfère pas aux traités sur la danse qui lui sont contemporains, et entretient une certaine ambiguïté vis-à-vis des maîtres à danser, c'est-à-dire des professionnels de la danse qui prétendent enseigner les principes de la grâce corporelle. Hogarth n'échappe ainsi pas à un discours satirique alors commun, fustigeant la raideur et l'artificialité des postures inculquées par les maîtres à danser, dont l'enseignement rigoriste de la grâce, encore marqué par le prestige de la ligne droite, s'opposerait à la grâce naturelle qu'on trouve dans le *contrapposto* des statues antiques, et en particulier dans une figure d'Antinoüs qu'il commente abondamment dans la préface[57]. C'est ainsi que Hogarth propose ses propres méthodes d'acquisition de la grâce, parfois étonnantes. Il enjoint son lecteur à s'entraîner à tracer des lignes serpentines sur un papier pour donner de gracieux mouvements à ses bras… ou encore, propose de relier la tête des enfants à leur dos, par un ruban souple noué à une tresse, afin de les aider à conserver un port de tête altier. Faite de contraintes, cette fabrique de la grâce se veut cependant plus libre et plus autonome que ne permettent de l'être les préceptes des maîtres à danser. Si Hogarth se réfère bien à la danse comme meilleur moyen d'acquérir la grâce, c'est ainsi moins à la danse telle qu'elle est enseignée par les maîtres à danser qu'à la danse telle qu'elle peut être admirée et pratiquée par imitation et avec plaisir dans le cadre des menuets et des contredanses.

Cependant, comme le note Annie Richardson, cette mise à distance de l'enseignement des maîtres à danser n'empêche pas qu'il existe plusieurs similitudes entre l'essai de Hogarth et les discours sur la danse (traités pédagogiques, notations chorégraphiques, apologies de la

57 Pour une comparaison entre le maître à danser et l'Antinoüs, nous renvoyons à Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, soutenue en janvier 2013, p. 1-3.

danse…) tels qu'ils sont alors publiés par les professionnels de la danse. Certes, les manuels de danse ne visent pas à produire un discours philosophique construit, privilégiant l'énoncé de règles ou de prescriptions pratiques. Cependant, le pragmatisme des maîtres à danser, transformant le prétendu indicible de la grâce en préceptes clairs permettant d'obtenir de la grâce dans les postures et les mouvements, se rapproche de celui de Hogarth. À l'époque où ce dernier écrit, la danse pourrait ainsi constituer le domaine artistique où, dans les discours comme dans les pratiques, la grâce comporte la signification la plus concrète. En cela, les préoccupations des maîtres à danser rencontrent le désir qu'a Hogarth de penser une beauté et une grâce dénuées de tout principe métaphysique.

Par ailleurs, les traités de danse articulent de manière sous-jacente des paradigmes du corps et des valeurs esthétiques qui font de manière évidente écho à la pensée de Hogarth. Richardson souligne en particulier plusieurs similarités entre l'*Analyse de la beauté* et les *Anatomical and Mechanical Lectures Upon Dancing* publiées en 1721 par le maître de ballet anglais John Weaver, bien que rien ne permette d'affirmer que Hogarth ait été familier de ses écrits. Tout comme Hogarth, John Weaver fonde ainsi le plaisir pris à la variété et à la complexité sur la sensation, c'est-à-dire sur ce qui relie le corps à l'esprit. Certes, l'on trouve dans les manuels de danse une attention aux proportions du corps humain qui va à l'encontre de la minimisation par Hogarth des critères de symétrie et de régularité. Cependant, la grâce, bien que peu définie, est au cœur des traités de danse, où, de même que chez Hogarth, elle se voit attribuer une prééminence sur la beauté. Surtout, Hogarth et Weaver ont pour point commun de fonder la grâce sur ce qu'Annie Richardson identifie comme un triple paradigme du corps : le corps comme entité biomécanique, comme sujet pictural, et comme corps civilisé. De même que Weaver, Hogarth fonde en effet la grâce sur le corps biomécanique, en ce que celui-ci exclut la ligne droite et met en jeu des oppositions (celles-là même que codifie le *contrapposto*) susceptibles de lui procurer de la grâce, entre le haut et le bas, ou les côtés gauche et droit. Vidée de ses connotations spirituelles ou métaphysiques, la grâce acquiert ainsi une signification purement empirique. Mais chez les deux auteurs, le corps biomécanique se trouve d'emblée pensé comme un corps inséré dans une société, et devant en cela se conformer à des codes de représentation qui le font paraître plus ou moins gracieux. Tout comme Weaver et d'autres maîtres à danser, Hogarth semble en effet assumer la pleine dimension conventionnelle des codes du gracieux, distinguant au chapitre XVII différents types de grâces (la ligne serpentine peut ainsi être plus prononcée dans la silhouette féminine que dans la silhouette masculine), et dressant un parallèle entre la grâce de l'homme du

monde et celle du danseur en représentation sur une scène. La grâce est clairement montrée comme quelque chose qui s'acquiert, et qui répond à des normes avec lesquelles il est possible de jouer, comme le font les personnages burlesques que sont Pierrot et Arlequin. Pour Annie Richardson, Hogarth va jusqu'à proposer une « esthétique de la performance » célébrant la capacité de l'homme à jouer avec des valeurs esthétiques socialement construites : être à même de repérer et de tracer des lignes serpentines avec son crayon ou avec son corps, c'est pouvoir prendre part à un jeu esthétique et social dont les règles, pour être changeantes, ne nous procurent pas moins du plaisir. Alors qu'elle était naturalisée par Castiglione comme caractéristique distinctive du corps aristocratique, la grâce deviendrait chez Hogarth la marque d'un corps socialement construit, voire d'un corps théâtralisé sur la scène sociale. Hogarth défait donc la ligne serpentine de ses connotations néo-platoniciennes, et de la correspondance qu'établissent les traités de peinture de la Renaissance entre les beaux mouvements du corps et le mouvement harmonieux des astres. En se référant aux corps dansants dans leur matérialité et leur inscription sociale, il dépouille la grâce de sa dimension théologique ou métaphysique, afin de l'affirmer comme une valeur sociale, ce qu'elle a toujours été dans les traités de danse, si bien que « les paradigmes du corps biomécanique, du corps pictural et du corps civilisé [remplacent] l'imitation des corps célestes[58] ». Ce changement de paradigme dans la conception de la ligne serpentine et de la grâce pourrait également correspondre à une évolution dans l'esthétique du gracieux, qui au XVIIIe siècle accorde moins d'importance qu'à la Renaissance à la légèreté et à l'érection verticale, marquées par un désir néo-platonicien d'élévation du corps par sa participation au spirituel, préférant des postures et des mouvements aux courbes plus prononcées.

Si l'*Analyse de la beauté* ne propose pas de philosophie de la danse à proprement parler, elle opère donc un nouage singulier entre grâce et danse, permettant de penser la grâce à l'interface entre un principe formel de production du gracieux et sa codification sociale, qui explique que cette notion caractérise tout particulièrement les représentations (à la fois plastiques, théâtrales et sociales) du corps humain. L'on peut ainsi donner des raisons de la grâce, qui sont de manière indissociable esthétiques et sociales, et non pas métaphysiques ou théologiques. Mais il est aussi possible de « performer » la grâce, ce qui ne lui fait pas perdre son statut d'idéal de beauté dans la mobilité, mais inviterait plutôt à prendre en compte le contexte de production et l'historicité de cet idéal. Enfin, l'*Analyse de la beauté* témoigne

58 Annie RICHARDSON, « *An Aesthetics of Performance : Dance in Hogarth's « Analysis of Beauty »* », in *Dance Research Journal*, vol. 20 n°2, 2002, p. 38-87, p. 79 : « *The bio-mechanical, the picturesque and polite body-paradigms have replaced the notion of imitating celestial bodies* ».

d'évolutions esthétiques au long cours : d'une part, l'on observe que la grâce se trouve de plus en plus associée à la danse, plutôt qu'à la peinture ou à la sculpture ; d'autre part, le mouvement tend à être pensé comme principe d'engendrement de la forme.

Lorsque la notion de grâce prend une inflexion majeure en Allemagne, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, c'est cependant loin de la danse.

4. Au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle en Allemagne : de Winckelmann à Hegel, grâce, beauté et liberté.

a. Winckelmann : la grâce entre abstraction et idéal néo-classique.

Comme l'a bien montré Frédéric Pouillaude, la naissance de l'esthétique allemande au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle a en effet marqué un point de rupture durable entre philosophie et danse[59], emblématisé par l'exclusion de la danse hors du système classificatoire des Beaux-Arts chez Kant et Hegel :

> C'est au moment où s'instaure un nouveau genre de discours concernant l'art et le beau, où s'inaugure une nouvelle discipline réorganisant, selon l'architectonique du concept, l'éparpillement empirique des pratiques et des œuvres (système des Beaux-arts, classification, hiérarchisation), que la danse va rester sans part, hors classification, définitivement absentée en tant qu'art. […]
> Quelques dizaines d'années seulement avant la *Critique de la faculté de juger*, la danse fait encore figure d'objet théoriquement recevable. […] Cependant, cette agitation théorique autour de la danse s'interrompt net avec la constitution de l'esthétique. La *Critique de la faculté de juger* ne consacre que deux très brèves remarques à la danse, et les *Leçons d'esthétique* de Hegel ou la *Philosophie de l'art* de Schelling ne font que valider et radicaliser un tel blanc, portant les références à l'extrême limite du zéro[60].

Dès lors, le tournant philosophique majeur que prend la notion de grâce dans la pensée allemande de la seconde moitié du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, dans le sillage de la pensée de Johann Joachim Winckelmann[61], s'effectue en majorité loin de la danse, et davantage en lien avec la sculpture grecque.

---

59 Nous renvoyons sur ce point au premier chapitre du *Désœuvrement chorégraphique* (*op. cit.*), « De l'absentement transcendantal », qui montre que la naissance de l'esthétique opère l' « absentement » de la danse hors du discours philosophique, au sein duquel elle ne fera retour que sous la forme du transcendantal de tout art, chez Friedrich Nietzsche ou Paul Valéry.

60 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 15-16.

61 Nous nous appuyons sur les ouvrages de Johann Joachim WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam, 2007 et *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. Dominique Tassel, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

En 1759, Winckelmann met ainsi la grâce au cœur de son essai *Von der Grazie in Werken der Kunst*, introduisant selon Édouard Pommier la notion de *Grazie* dans la langue allemande afin de « se rattacher à la tradition de la *charis-gratia*[62] », par-delà les connotations théologiques de la *Gnade* et les charmes de l'*Anmut*, associés au « je ne sais quoi » alors en vogue en France. Sans occuper une même centralité au sein de ses autres ouvrages, la grâce y prend une inflexion majeure, dans un sens qui marquera l'idéalisme allemand, c'est-à-dire selon une conception néo-classique qui fait de l'Allemagne du XIXe siècle l'héritière nostalgique d'une Grèce à jamais perdue[63]. Caractéristique des sculptures de la Grèce classique, la grâce, parfois donnée pour synonyme de la *Stille*, désigne la « parfaite correspondance entre le recueillement auquel l'âme accède dans un au-delà de la passion et de la souffrance, du désir et de l'angoisse, et la forme plastique qui, au-delà de l'accidentel et du particulier, tend vers cette indétermination qui est l'annonciation de la beauté idéale[64] ». La grâce émane donc d'une parfaite adéquation entre forme plastique et contenu éthique qui caractérise l'idéal classique érigé par Winckelmann en norme fondatrice de son histoire de l'art. Elle trouve l'une de ses plus belles incarnations dans le corps jeune et lisse de l'*Apollon du Belvédère*[65], dont le *contrapposto* donne à voir un calme impassible qui n'est pas synonyme d'immobilité, une sérénité pourtant prête à l'action. Plus paradoxalement, la grâce se manifesterait aussi dans le groupe du *Laocoon*[66], à travers l'effort de maîtrise dont fait preuve Laocoon face à une douleur insupportable : ici, la grâce, qui se rapprocherait davantage du sublime, émane de l'annonciation par le corps d'une âme qui le transcende, ou du supra-sensible par le sensible.

Chez Winckelmann, la grâce, réservée à l'être humain, se détache donc de toute signification mondaine pour prendre un tournant éthique, manifestant dans la beauté des corps la grandeur libre de l'âme humaine telle qu'elle aurait été à son sommet dans la Grèce du Ve siècle avant notre ère – d'où son association privilégiée à des figures masculines, selon une perspective misogyne qui place la rationalité et la liberté du côté du masculin, et parfois à des figures androgynes. Mais la grâce se détache également de l'empire des règles. Si elle plaît, c'est certes en raison, mais en tant qu'elle fait signe vers une beauté fondamentalement

62 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 56.
63 Sur la distinction entre le classicisme winckelmannien et le concept de classique tel qu'il émerge chez Schiller puis Kant, nous renvoyons à Alexandre CHÈVREMONT, *L'esthétique de la musique classique, de Winckelmann à Hegel*, *op. cit.*, p. 41-74.
64 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 62.
65 LEOCHARES (?), *L'Apollon du Belvédère,* ca. 330 ap. J.-C., Musée Pio-Clementino, Rome.
66 AGESANDROS, POLYDOROS et ATHENODOROS, *Groupe du Laocoon*, *ca.* 40 av. J.-C., Musée Pio-Clementino, Rome.

abstraite, dont elle prépare la contemplation. C'est ainsi que, rompant avec la conception classique du je ne sais quoi pour réactiver une conception néo-platonicienne de la beauté, « Winckelmann est sans doute le premier à qualifier aussi crûment la beauté d'abstraite[67] ». D'où l'image de l'eau ou de la mer employée à plusieurs reprises par Winckelmann pour désigner la grâce : la grâce est comme l'eau, « pure possibilité, image de l'infini dans la finitude[68] ». La grâce est donc la phénoménalisation dans la beauté sensible d'une liberté supra-sensible, celle de l'esprit. Du point de vue de l'expérience esthétique, la grâce des statues antiques induirait un type particulier d'état de grâce, désir mêlé d'un sentiment de perte qui nous ramène par-delà le temps à une perfection passée, comme si la beauté nous avait quittés pour se réfugier dans le domaine d'un idéal à jamais perdu[69].

Pour autant, la pensée winckelmannienne de la grâce n'est pas dépourvue de tensions ni d'ambiguïtés. Ainsi des différenciations internes que Winckelmann tente de faire au sein de la notion, en distinguant notamment une grâce céleste, proche du sublime, presque entièrement abstraite, d'une grâce matérielle, plus sensible et agréable[70], et en assignant au sein de son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* le haut style ou style noble, celui de Phidias et de Praxitèle, à une grâce virile aux contours abrupts, et le beau style, celui de Lysippe et d'Appelle, à une grâce plus séduisante et plus douce, mais tout aussi parfaite. Cependant, dans la succession des styles, la grâce se mue à la suite des classiques en un gracieux affadi et amolli : c'est ainsi que se trouve reconfigurée chez Winckelmann, dans la perspective d'une approche historique de l'art, la tension entre grâce véritable et affectation. Par ailleurs, la notion va jusqu'à prendre une portée polémique pour dénier aux styles baroque et rococo, et notamment à la figure repoussoir du Bernin, toute prétention à la grâce. D'autres tensions seraient observables chez Winckelmann, dans un rapport ambigu à l'érotisme du corps gracieux, mais aussi dans un refoulement de la douleur[71] et de la mort.

---

67 Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 60.

68 *Ibid.*

69 Winckelmann compare le spectateur des copies de statues grecques à une amante restée sur le rivage, les yeux baignés de larmes, contemplant son amant partir vers le large (Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764), trad. Dominique Tassel, Le Livre de Poche, Paris, 2005, p. 611).

70 Édouard Pommier se réfère notamment à la lettre de Winckelmann à Stoch du 28.10.1757 où il scinde la grâce en une entité céleste et une entité matérielle, correspondant aux deux Vénus (Édouard POMMIER, « La notion de grâce chez Winckelmann », art. cit., p. 57, se référant à Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, *op. cit.,* p. 351-354).

71 Sur ce point, nous renvoyons à Lucia RUPRECHT, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Cambridge, Ashgate, 2006. Il nous semble que ce rapport ambigu du néoclassicisme winckelmanienn à la douleur et à la mort est donné à voir par Thomas Mann dans *La Mort à Venis*, à travers la fascination à la fois érotique et morbide de l'écrivain Aschenbach pour Tadzio, figure idéale et inquiétante de la grâce (Thomas MANN, *La Mort à Venise*, trad. Axel Nesme et Edoardo Costadura, Paris, Le Livre de Poche, 1989).

Chez Winckelmann, la grâce se noue donc à l'idéal, dans une vision renouvelée de ce dernier, non dénuée d'ambivalences et de refoulements, qui l'associe à la perte, mais aussi à une liberté fondamentalement abstraite.

b. Schopenhauer et Hegel : l'héritage winckelmannien.

Cette conception marquera notamment la philosophie hegelienne et schopenhauerienne de l'art, tout en demeurant dans les marges des écrits esthétiques de ces auteurs. Se référant explicitement à Winckelmann, Schopenhauer définit ainsi au §45 du livre III du *Monde comme volonté et comme représentation* la grâce comme l'expression la plus adéquate et sans superfluité de la volonté dans le phénomène, que ce soit chez les animaux ou, plus particulièrement, chez les hommes :

> De même donc que la beauté est la présentation adéquate de la volonté comme telle par son phénomène purement spatial, la grâce est la présentation adéquate de la volonté par son phénomène temporel, autrement dit elle est l'expression parfaitement juste et appropriée de tout acte de volonté par le mouvement et la position qui l'objectivent[72].

De Winckelmann, Schopenhauer retient la présentation nécessaire de la grâce au sein d'une beauté architectonique du corps, l'association privilégiée de la grâce à la sculpture, mais plus fondamentalement l'adéquation entre forme plastique et contenu éthique : si la grâce est du côté de la sculpture, c'est que celle-ci nous donne une idée du mouvement, manifestant l'élan d'une âme prête à agir. Chez lui aussi, la grâce menace cependant toujours de dériver du côté du gracieux, dès lors que s'exprime de manière trop caractéristique l'individualité d'un être. Mais Schopenhauer ajoute à la définition winckelmannienne une composante temporelle que l'on retrouvera de manière croissante dans la pensée de la grâce, notamment au XXe siècle.

Chez Hegel, la notion de grâce, pour n'apparaître explicitement que de manière sporadique, décrit adéquatement l'idéal de la beauté classique qui est au cœur de l'*Esthétique*. Si la notion est brièvement associée à la danse[73], c'est pour déplorer que celle-ci soit devenue, au moment où écrit Hegel, un art dépourvu du contenu spirituel qu'elle possédait dans l'Antiquité, et n'exprimant plus que la pure grâce des mouvements. Souscrivant à un *topos* sur le ballet très répandu au XIXe siècle, Hegel y voit une forme artistique relativement pauvre,

72 Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation, I*, Paris, Gallimard, 2018, p. 448.
73 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *L'Esthétique*, *op.* cit., p. 621.

qui ne vaut que par son pittoresque. Dans la continuité de Winckelmann, c'est du côté de la sculpture grecque que Hegel place la véritable grâce[74] , qui lui permet de définir le style de l'art classique, ou de l'idéal du beau, mais aussi sa dégénérescence possible. Alors que la grâce fleurit comme par superfluité dans le style idéal de l'art classique, où toutes les parties du corps sont unies par l'expression de l'âme, selon une parfaite adéquation de la forme plastique et du contenu spirituel, le bel abandon de la grâce sérieuse se transmue chez les successeurs des classiques en agréable ou en gracieux : la grâce cherche alors à plaire au spectateur par des volutes et des ornements inessentiels, ou par des particularités accidentelles comme les cheveux et les draperies, qui ne cherchent qu'à flatter les sens. Alors que la grâce sérieuse émanait gratuitement d'une liberté se suffisant à elle-même, ou d'une pure vitalité ne faisant pas retour sur soi, le gracieux manifeste un désir de plaire qui ne saurait plus susciter le respect. Hegel retrouve ici la gratuité généreuse de la *charis* grecque : mais ce surplus, ce trop-plein irradiant le sensible, lorsqu'il se transforme en afféterie, ou en conscience excessive de soi, se dénature. À nouveau, la grâce prend ainsi chez Hegel un sens polémique, permettant notamment de déprécier le style français, opposé au sérieux du style allemand, donc de dessiner des hiérarchies au sein de l'histoire de l'art au nom d'une norme idéale.

c. Schiller : la grâce comme phénoménalisation de la liberté.

Mais c'est sans doute chez Schiller que le nouage opéré par le concept winckelmannien de grâce entre beauté et liberté, ou entre esthétique et éthique, connaît un prolongement plus explicite. Dans l'essai *Grâce et dignité*[75] qu'il fait paraître en 1793, ce dernier s'inscrit dans une triple filiation : celle de Winckelmann, d'abord, fondatrice pour l'idéalisme allemand ; celle de Kant, à qui il répond plus précisément ; enfin, celle des philosophes anglais de la grâce, tels que Home, Spence ou Hogarth, auxquels il emprunte à la fois une approche formelle des caractéristiques du gracieux et une pensée éthique de la grâce différente de celle de Winckelmann, car davantage centrée sur l'individualité dans ce qu'elle a d'éminemment singulier. La belle individualité était chez Winckelmann, puis chez Schopenhauer et Hegel, abstraite de toute expression trop caractéristique ; chez Schiller au contraire, la grâce est d'abord propre à une personne, qu'elle nous fait aimer dans sa singularité.

74 *Ibid.*, p. 627.
75 Nous nous référons à Friedrich SCHILLER, *Grâce et dignité et autres textes*, trad. Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998.

Grâce et dignité se présente comme l'élucidation rationnelle du mythe de la ceinture de Vénus[76] présent au chant XIV de l'*Iliade*, qui veut que la déesse possède une ceinture capable de rendre aimable quiconque la porte, et dont elle aurait fait prêt à Junon afin de séduire Jupiter. Revenant aux figures renaissantes de la grâce par-delà le renouvellement imaginaire opéré par Winckelmann, Schiller tire de ce mythe plusieurs conséquences philosophiques. Tout d'abord, il est l'un des premiers à dissocier explicitement la grâce de la beauté architectonique : si la grâce est en soi belle, et si elle se lie avec prédilection à la beauté (chez Vénus, ou chez Junon), la mobilité de la ceinture de grâce indique que celle-ci pourrait aussi se lier à la laideur. Sans la grâce en revanche, aucune beauté, même celle de Junon, ne susciterait l'inclination. La grâce semble ainsi devoir être définie comme une beauté mobile qui peut naître et cesser de manière contingente, quand la beauté fixe, reposant sur l'harmonie des belles proportions, est donnée avec le sujet ; mais pour celui qui en est orné, la ceinture de Vénus lui procure objectivement la grâce. C'est pourquoi la grâce ne peut concerner que la beauté du mouvement, seule modification qui n'altère pas l'identité du sujet, ou les traits en ce qu'ils sont la sédimentation d'un mouvement répété. Chez Schiller, comme chez plusieurs auteurs anglais de la fin du XVIIIe siècle, s'annonce ainsi un paradigme kinétique faisant de la grâce une propriété du mouvement, qui tendra à s'imposer aux XIXe et XXe siècles. C'est ainsi que la grâce, dans ce qu'elle comporte d'indicible ou dit de la relation du corps à l'âme, tend à glisser définitivement du domaine plastique au domaine chorégraphique.

Pour autant, le mythe de la ceinture de Vénus indique selon Schiller que la grâce ne réside pas dans tous les mouvements contingents, comme ceux des cheveux ou des draperies, mais uniquement dans des mouvements dans une certaine mesure volontaires ou intentionnels, qui manifestent la liberté du sujet. En cela, la grâce peut être définie comme la phénoménalisation de la liberté, et semble appartenir en propre à l'homme, donnant à voir ce qui l'arrache au pur règne naturel.

Et pourtant, s'inscrivant avec force contre certaines descriptions winckelmaniennes d'une part, d'autre part contre la morale kantienne, Schiller ajoute une caractéristique décisive du mouvement gracieux : pour que la grâce se manifeste, il faut qu'un élément involontaire ou inintentionnel se mêle à l'expression de la destination morale du sujet humain. À proprement parler, elle s'exprime dans la part involontaire de mouvements qui résultent d'une action volontaire accomplie avec aisance. C'est ainsi que la grâce doit être rigoureusement

76 Alors même qu'il se réfère à l'*Iliade*, Schiller emploie les noms latins des déesses.

distinguée de la dignité : la première est une expression sensible de la belle âme, en laquelle la sensibilité rencontre harmonieusement la raison, ou l'inclination le devoir ; tandis que la seconde, celle manifestée par le *Laocoon*, indique une âme sublime, dont la volonté lutte pour maîtriser les passions sensibles. Correspondant à deux états moraux distincts, la grâce et le sublime doivent donc se phénoménaliser différemment, aussi bien chez les êtres humains que dans leur représentation artistique. La grâce est ainsi une faveur faite par l'éthique, ou par le supra-sensible, au sensible ; elle vient de ce que l'esprit laisse la nature s'exprimer librement, ce qui explique que la grâce nous plaise sensiblement, au même titre que la beauté, malgré l'hétérogénéité des règnes de la beauté et de la liberté[77].

De même que chez Winckelmann, la grâce exprime ainsi une réconciliation entre sensible et supra-sensible ; mais, plutôt que nostalgique, cet idéal relève d'un horizon auquel peut viser une éducation esthétique de l'homme. Manifestant ce à quoi la nature aspire dans l'homme, c'est-à-dire la réconciliation entre sa détermination sensible et sa destination morale, la grâce opère un lien mystérieux entre les deux règnes auxquels l'homme appartient.

Cependant, *Grâce et dignité* demeure traversé de tensions qui préfigurent une mise en crise de la notion philosophique de grâce, en tant qu'elle cherche à dire la paradoxale jonction des dualismes entre le corps et l'âme, le sensible et le supra-sensible, la beauté et la liberté, l'artifice et la nature. D'une part, Schiller se voit obligé d'admettre que la liberté puisse se manifester d'une manière qui nous plaise sensiblement, sans ce que ce lien puisse être absolument fondé en raison ; d'autre part, la distinction entre volontaire et involontaire qu'il établit est malaisée, le conduisant à exclure du domaine du gracieux tous mouvements qui laisseraient une trop grande part à l'un ou l'autre élément. Il tâche aussi maladroitement de rendre compte des acceptions courantes de la notion, y compris dans ce qu'elles peuvent comporter de dévalorisant : c'est ainsi que, dans son essai, la grâce se voit parfois assignée au domaine enfantin ou féminin, en tant que natures supposément dominées par la sensibilité. Une autre difficulté émerge lorsqu'il s'agit pour Schiller de donner une place aux usages concrets que trouve la grâce dans le travail artistique de son époque, en particulier dans le cas de la danse. *Grâce et dignité* contient ainsi une note ambivalente sur les maîtres à danser, soupçonnés d'enseigner une grâce artificielle, en même temps qu'ils pourraient « apporte[r] une aide à la vraie grâce en procurant à la volonté la maîtrise de ses instruments, et en écartant les obstacles que la *masse* et la *pesanteur* opposent au jeu des forces vivantes[78] ». Dans les *Kallias-Briefe* cependant, contemporains de *Grâce et dignité*, Schiller fait de la danse l'art où

77 Friedrich SCHILLER, *Grâce et dignité et autres textes*, *op. cit.*, p. 21.
78 *Ibid.*, p. 16.

se manifeste par excellence la grâce : l'harmonie des mouvements de chaque danseur et des ensembles dansés nous donne la plus parfaite idée sensible de ce qu'est la liberté. C'est une telle harmonie qu'il décrit encore dans son poème « *Der Tanz* » de 1795, vision d'une danse elfique, idéale, où les corps n'auraient pas de poids, qui paraît anticiper sur le ballet romantique[79].

Programme d'une éducation esthétique, la grâce dansée apparaît donc *in fine* comme la plus pure phénoménalisation de la liberté ; mais lorsqu'elle est contemplée d'un point de vue de spectateur, davantage que pratiquée, tout apprentissage de la grâce risquant de la dénaturer. Ces brèves mais décisives incursions de la danse dans la pensée schillerienne semblent témoigner d'un déplacement progressif de la grâce, depuis le domaine sculptural et pictural, vers l'art chorégraphique – sans que la grâce chorégraphique, en tant que codification esthétique du geste et résultat d'un travail technique, soit réellement pensée par le philosophe.

Cependant, du point de vue de l'esthétique philosophique, quelque chose d'important pour la notion de grâce, et qui trouvera ses prolongements dans la pensée de la danse, se dit peut-être dans *Grâce et dignité*, par-delà l'idéal d'une éducation esthétique de l'homme visant à réconcilier ses deux natures. En effet, que la grâce se donne dans une mobilité partiellement inconditionnée indique plus fondamentalement qu'elle s'enracine dans la liberté, ce qui invite à la considérer comme un don d'un sujet à un autre qui, pour n'être pas objectivable, n'est pourtant pas de l'ordre de l'illusion. La grâce est réellement belle, mais l'on ne saurait en rendre compte autrement qu'en s'en référant à la liberté de celui qui la produit. Comme l'analyse Danièle Cohn :

> Schiller prend bien soin de distinguer systématiquement cette ceinture, donc la grâce de la parure, du bijou. L'*Anmut* n'est jamais un *Schmuck* [ornement]. […] Son rôle n'est pas de l'ordre du *Schein* [apparence], qu'on l'entende comme une illusion trompeuse ou comme la brillance de la belle apparence. L'*Anmut* est dans l'*Erscheinung* [apparition]. La grâce est un messager de la liberté. […] On aura remarqué que la fable ne dit rien de l'origine de la ceinture. Aucune technicité dans cette ceinture, aucun artisan, doté d'une habileté inquiétante, ne l'a fabriquée. Elle n'est pas seconde par rapport à une beauté à laquelle elle viendrait se surajouter. Elle est, aussi pleinement que la beauté. […] La grâce est une présentation pour un sujet de la beauté libre[80].

79 Friedrich SCHILLER, « *Der Tanz* », in *Poésies*, trad. Adolphe Régnier, Hachette, 1859, p. 312-313.

80 Danièle COHN, « La ceinture d'Aphrodite. Une brève histoire de l'ornement », in Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, trad. Clara Pacquet, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2008, p. 85-104, p. 96-97. Danièle Cohn établit ainsi une lignée généalogique entre les pensées de Kant, Schiller, Kleist et Kandinsky, autour d'un nouage entre liberté, imagination et forme témoignant d'un renversement dans la conception des rapports entre l'art et la nature à compter de Kant : la nature n'est plus ce que l'homme doit imiter, mais elle est ce que l'homme

d. Kant : repenser la grâce depuis la beauté libre ?

En cela, la conception schillerienne de la grâce pourrait s'inscrire dans le sillage de la beauté libre définie par Kant au §16 de la *Critique de la faculté de juger*[81], publiée seulement quelques années auparavant, en 1790. À première vue, il semblerait certes que la grâce, tout autant que la danse, soit presque absente de la *Critique de la faculté de juger*. Si le beau entre en tension avec une autre catégorie, c'est avec le sublime, tandis que la grâce se trouverait rejetée du côté de l'attrait sensible ou de l'agréable, étranger au pur jugement de goût en tant que celui-ci est désintéressé et universalisable. Pourtant, la définition que donne Kant de la beauté libre au §16 et dans la « Remarque générale sur la première section de l'analytique » n'est pas sans évoquer la grâce : il y a une forme de grâce dans la rencontre fortuite avec un objet à même de faire jouer librement mon imagination et mon entendement, ou de me procurer un plaisir entièrement gratuit. D'un point de vue plus formel, les exemples de beautés libres artistiques que donne Kant (rinceaux de portes, jardins anglais…) manifestent un goût pour le courbe, le varié et le sinueux qui possède une claire parenté avec la ligne de grâce de Hogarth. Il semble donc que la beauté libre ait chez Kant une dimension de grâce, précisément en tant qu'elle se donne librement et suscite le libre jeu des facultés ; donc dans son nouage à la liberté. Si la danse ne trouve pas place dans cette évocation des beautés libres[82], elle apparaît brièvement au §14, définie comme jeu des figures dans l'espace, ce qui pourra nourrir l'esthétique formaliste de la danse classique développée par Boris de Schloezer ou André Levinson : opérant un déplacement de la liberté depuis le jeu des facultés vers celui des figures formelles, ou du sujet vers l'objet, ces auteurs, et en particulier Levinson, tireront de Kant les fils d'une approche formaliste de la grâce en danse classique, qui justifiera d'ériger le plaisir pris à voir de la danse classique au rang de plaisir chorégraphique le plus pur, car le plus désintéressé. Pour autant, chez Kant lui-même, si la grâce connaît un tournant décisif, c'est à travers son enracinement dans la liberté du jeu des facultés ; dès lors, la notion doit cependant se dissoudre dans celle de beauté libre, et la dichotomie entre beauté et grâce laisser place à la tension entre beau et sublime.

construit, le sujet créateur inventant à chaque fois et l'objet et sa règle (*Ibid.*, p. 104). Nous traduisons les termes allemands.

81 Nous nous appuyons sur Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF, 2015.

82 Sur la place de la danse dans la *Critique de la faculté de juger*, nous renvoyons à Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 17-19.

Si la troisième *Critique* offre une piste de réflexion plus directement opérante autour de l'articulation entre grâce et danse du point de vue des pratiques du ballet, c'est selon nous au sein du §17, « De l'idéal de la beauté ». Sans doute marquée par l'influence winckelmannienne, la définition que donne Kant de l'idéal de la beauté a cependant pour originalité d'opérer une distinction entre ce dernier et l'idée-norme du beau, produite par une règle mystérieuse de l'imagination qui est sa propension à tirer du sensible comme le moule d'après lequel la nature aurait forgé les êtres d'une même espèce. En rejetant les canons esthétiques du côté de l'idée-norme du beau, Kant affirme l'insuffisance des règles de l'art à exprimer les fins supra-sensibles qui font la dignité humaine et caractérisent l'idéal de la beauté à proprement parler : seule l'imagination du génie peut trouver des Idées esthétiques permettant de présenter l'idéal ; autrement dit, il n'existe pas de règle de correspondance entre le sensible et le supra-sensible qui préexiste à sa production par le génie. Ce paragraphe, alors même qu'il pourrait signifier un recul vis-à-vis du tournant esthétique kantien[83], suggère non seulement la variabilité de ce que Kant nomme idée-norme du beau en fonction des époques et peut-être des champs artistiques, mais aussi la dimension éthique que comporte tout idéal esthétique. En ce qui concerne la danse classique, où nous verrons que l'idéal gestuel prit souvent grâce pour nom, il permet de penser à la fois la dimension nécessairement éthique du geste dit gracieux, mais aussi sa mobilité historique. Par ailleurs, en affirmant *in fine* la supériorité de la beauté libre sur la beauté adhérente, même idéale, Kant ouvre la voie à une distinction entre une grâce que l'on pourrait dire adhérente, en ce qu'elle est déterminée par le concept d'un idéal éthique ou social, et une grâce que l'on pourrait dire libre, en ce qu'elle ne pourrait être fixée par des règles fondées sur une idée-norme du beau : il ouvre une latence au sein de la notion de grâce, permettant de la décoller de son adhérence au gracieux, en tant que ce dernier entretient nécessairement un rapport à la norme.

Kant nous inviterait enfin à revenir en un mouvement rétrospectif à la grâce winckelmannienne, pour y voir davantage que l'exaltation d'un idéal néo-classique, comme le propose Jacques Rancière dans son essai « La beauté divisée[84] ». La description du torse mutilé d'Hercule[85] dans *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité*, dont Rancière rappelle que Winckelmann le place au-dessus encore de l'*Apollon du Belvédère*, outre qu'elle met bien en

83 Dans la mesure où Kant accorde ici à une place à l'idée-norme du beau, soit à des canons participant à l'idéal du beau (alors qu'il avait auparavant défini le beau comme ce qui plaît universellement sans concept, donc sans règle de l'art).

84 Jacques RANCIÈRE, « La beauté divisée », in *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art,* Paris, Galilée, 2011, p. 19-40.

85 Anonyme, *Torse du Belvédèr*e, *ca.* 1530-1536, Musée Pio-Clementino, Rome.

évidence les ambivalences de l'idéal winckelmannien dans son rapport à l'érotisme ou à la douleur, pourrait en effet indiquer les prémisses d'une rupture avec le double paradigme classique de l'harmonie des proportions et de l'expression :

> Le sort exceptionnel fait à ce corps mutilé ne marque pas une adhésion naïve à un idéal suranné de perfection. Il signifie bien plutôt la révocation du principe qui liait l'apparence de la beauté à la réalisation d'une science de la proportion et de l'expression. Le tout manque ici aussi bien que l'expression. Or cette perte accidentelle correspond à la rupture structurelle d'un paradigme de la perfection artistique. Attaquer l'excès baroque, ce n'est pas défendre l'idéal représentatif classique, c'est au contraire briser sa cohérence en marquant l'écart entre les deux *optima* qu'il prétendait faire correspondre : celui de l'harmonie des formes et celui de leur pouvoir expressif[86].

Pour Rancière, ce texte résout la question vieille d'un siècle de la difficile coïncidence entre l'harmonie des proportions et l'expression des passions de l'âme dans un sens jusque là inédit, en affirmant que « le propre de la beauté est l'absence d'expressivité, l'indétermination[87] », ou l'abstraction. À ce titre, Winckelmann s'inscrit en opposition avec le maître de ballet Jean-Georges Noverre, ou avec Denis Diderot, qui à la même époque font prévaloir l'expression sur l'harmonie des proportions ; malgré tout, « ces deux révolutions opposées ont pourtant un principe commun : la destruction de ce qui est le cœur de la logique représentative, à savoir le modèle organique du tout avec ses proportions et ses symétries[88]. » Que ce soit chez Winckelmann, ou, nous le verrons, chez Noverre et Diderot, l'idée selon laquelle la beauté pourrait être déterminée par des règles mathématiques se voit peut-être définitivement évincée. Cependant, dans le domaine de la danse, il semble que ce soit du côté de la danse moderne et non du ballet que les conséquences de cette révolution esthétique seront véritablement pensées un siècle plus tard, les descriptions winckelmaniennes du torse d'Hercule trouvant un écho lointain dans l'image de la mer abondamment présente chez Isadora Duncan[89]. Dissociant le mouvement de l'expression volontaire, ou du simple signe, la danse moderne instaurera la danse « comme art autonome en exploitant toutes les possibilités de mouvement offertes par le corps libéré de l'obligation de raconter une histoire, d'illustrer un caractère ou d'imager une musique[90]. »

86 Jacques RANCIÈRE, « La beauté divisée », art. cit., p. 22.
87 *Ibid.*, p. 24.
88 *Ibid.*, p. 26.
89 *Ibid.*, p. 27.
90 *Ibid.*, p. 28.

Bilan

Si une révolution esthétique de la grâce paraît donc s'opérer au cœur du XVIIIe siècle allemand, ouvrant la voie à une conception de la grâce déliée d'un code esthétique du gracieux, ce moment n'est pas sans semer les graines d'une future mise en crise de la notion. D'une part, paradoxalement, la grâce, au moment même où elle semble pouvoir s'émanciper d'un paradigme représentatif, se voit associée à un idéal néo-classique éminemment normatif qui pourra, dans les premières décennies du XXe siècle (et peut-être jusqu'à aujourd'hui), susciter de graves et légitimes soupçons esthético-politiques. D'autre part, la notion, pour occuper encore une place importante au sein de textes comme ceux de Winckelmann ou de Schiller, semble s'effacer graduellement dans son importance conceptuelle, au profit du sublime : ce n'est plus désormais la grâce qui permet de mettre la beauté en tension, dès lors que cette dernière se lie avec la liberté. Enfin, comme le rappelle Rancière, même si la grâce se déplace toujours plus du côté de l'art chorégraphique à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, ces réflexions philosophiques sur la grâce sont relativement disjointes des discours sur le ballet qui leur sont contemporains (à une époque où la danse est exclue de la réflexion philosophique), ne trouvant rétrospectivement écho que dans les textes produits par les danseurs modernes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Mais, avant de tendre à s'absenter du discours philosophique pour ne plus y ressurgir que sporadiquement, la notion de grâce connaît un dernier éclat dans l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* publié par Heinrich von Kleist en 1810. Si on peut y lire le chant du cygne d'un concept, cet essai ouvre cependant des perspectives stimulantes quant à la grâce, en particulier dans le domaine de la danse.

5. Sur le théâtre de marionnettes de Kleist : le chant du cygne d'une notion ?

S'il est difficile de savoir l'importance que Kleist accordait à ce petit essai, dont le ton changeant est émaillé de marques d'ironie, les nombreux commentaires qu'il a suscités, que ce soit au sein de la philosophie, des études théâtrales ou des études en danse, témoignent de sa grande fécondité, sans doute permise par les nombreux paradoxes dont il est tissé et la diversité des figures qu'il met en scène au sein de ses récits enchâssés. Sa forme dialogique, tout comme sa fin énigmatique, suscitent la réflexion philosophique, dans le même temps que semblent s'adresser aux praticiens de la danse et du théâtre la notion de centre de gravité, vouée à devenir centrale pour les danseurs modernes, et la marionnette, figure-repoussoir et

objet de fascination récurrent dans l'histoire de la danse, de *Coppélia*[91] au *Ballet triadique*[92]. Nous tâcherons ici d'examiner en quoi cet essai propose une réélaboration majeure de la notion de grâce, ouvrant notamment des perspectives pour penser la danse classique.

a. Cinq figures de la grâce.

Récit d'une rencontre entre le narrateur et Monsieur C., premier danseur à l'Opéra, *Sur le théâtre de marionnettes* fait se succéder cinq figures explicitement paradoxales de la grâce :

*Celle des pantins de foire d'abord, dont Monsieur C. affirme au grand étonnement du narrateur qu'ils lui permettent de développer son art en lui donnant l'exemple d'une grâce supérieure.

*De ces pantins, il dérive la figure imaginaire d'une marionnette idéale, qui serait construite tout entière à l'image des prothèses mécaniques conçues pour remplacer les jambes des blessés de guerre. Selon Monsieur C., un tel automate dépasserait en grâce tous les danseurs réels, y compris le prodige Auguste Vestris. D'un point de vue théorique, cette figure permet par contraste de déterminer en quoi certains danseurs d'Opéra ou des sculptures telles que celles du Bernin manquent de grâce, et de définir les deux conditions négatives de la grâce, soit l'absence d'affectation (que Monsieur C. définit comme une non adéquation entre le centre de gravité et le centre du mouvement) et une absence de soumission du mouvement à la gravité : si les membres de la marionnette suivent la gravité seule, son centre, suspendu par le marionnettiste, échappe à la pesanteur. Une telle marionnette serait ainsi douée d'une mobilité supérieure, en même temps que d'une absolue coïncidence à soi.

*L'étonnement suscité chez le narrateur par ces deux figures mécaniques de la grâce lui rappelle l'anecdote d'un jeune homme à l'éclat remarquable, ayant perdu toute sa grâce naturelle en cherchant à reproduire consciemment la pose du *Tireur d'épine* qu'il avait adoptée malgré lui – ce qui confirmerait que la conscience de soi est ennemie de la grâce.

*Monsieur C., enthousiasmé par ce récit, y répond par une seconde histoire, celle d'un ours l'ayant forcé à s'incliner en parant avec nonchalance chacun de ses coups et chacune de ses feintes à l'escrime. Il semble ainsi que même l'art le mieux maîtrisé demeure inférieur à une mobilité inconsciente d'elle-même.

91 Arthur SAINT-LÉON, *Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail*, créé en 1870 à l'Opéra Le Peletier de Paris.
92 Oskar SCHLEMMER et Hannes WINKLER, *Ballet triadique*, créé en 1922 au Festival de musique de chambre de Donaueschingen.

*Emportés l'un et l'autre, les deux protagonistes s'accordent sur une ultime figure de la grâce proposée par Monsieur C. : celle du dieu, envers du pantin, infiniment gracieux dans le monde spirituel comme la marionnette l'est dans le monde organique ; entre les deux, l'homme, occupant une place strictement intermédiaire, se voit refuser l'accès à la grâce.

À travers la variété des figures et des registres que déploie ce récit, c'est toute la multiplicité des domaines auxquels appartient la grâce au tournant du XIXe siècle qui apparaît : le vocabulaire des mathématiques et de la physique newtonienne d'abord, omniprésent dans l'essai, dit la dimension mécanique et dynamique de ce concept, qui deviendra croissante au fil du XIXe siècle ; avec les danseurs et les marionnettes, la notion apparaît pleinement sous sa facette esthétique, mais aussi critique (la grâce, c'est ce dont l'on peut reprocher à un danseur de manquer) ; dans l'anecdote du jeune homme narcissique, la dimension morale et sociale de la grâce ressurgit ; pour enfin laisser place, à travers le mythe du péché originel fermant à jamais le paradis de la grâce aux hommes, à un ultime retour de la grâce religieuse. Cet essai nous dit ainsi peut-être quelque chose de l'importance d'approcher la grâce depuis ses figures, dans ce qu'elles déploient de sa polysémie et cristallisent de paradoxes. De manière remarquable, presque aucune n'est féminine – indiquant combien la dimension genrée de la grâce a pu fluctuer au fil de son histoire.

b. Paradoxes de la grâce.

Selon nous, l'un des enjeux de cet essai est de thématiser les paradoxes de la grâce inhérents aux textes allemands qui le précèdent, en particulier aux pensées de Winckelmann et de Schiller. Omniprésente dans le texte, la notion de paradoxe est ainsi sans cesse mise en abîme, que ce soit à travers la figure de la marionnette plus gracieuse que le danseur, ou avec l'image mathématique finale de deux lignes se retrouvant en un même point après une traversée par l'infini, qui vise à figurer en quoi deux états extrêmes, celui de l'inconscience absolue et celui de la conscience infinie, peuvent constituer un point unique. Kleist est ainsi le premier à mettre en évidence avec une telle radicalité les paradoxes inhérents à la conceptualisation de la grâce dans le discours esthétique. D'une part, la grâce a été pensée comme ce que l'art pouvait atteindre de plus haut, et cependant, comme relevant toujours *in fine* du domaine de l'involontaire : comme le dit fortement Monsieur C. à la fin de l'essai, tout semble montrer que dans le monde organique, la grâce est fonction inverse de la réflexion, ce qui déjouerait tout désir de codification ou de formalisation. D'autre part, si la grâce émane d'une parfaite expression de l'esprit par le corps, Kleist pousse ce fait à ses conséquences

limites : étant donné l'écart nécessaire que produit en l'homme la conscience de soi, cette absolue coïncidence ne peut être atteinte que par la disparition totale du corps ou, dans le monde organique, de l'esprit. Comme le soutient Lucia Ruprecht[93], Kleist mettrait ainsi en avant ce que refoule l'idéal néo-classique d'un corps jeune, lisse, invulnérable, soit tout ce qui dans l'apparence et la mobilité du corps échappe à sa maîtrise par l'esprit – la jambe mécanique allant jusqu'à renvoyer à un imaginaire de l'amputation. Si Schiller éprouvait des difficultés à rendre compte d'une grâce à la fois volontaire et involontaire, qui relève d'une forme de maîtrise ou de discipline du corps et exprime pourtant la liberté du sujet, qui puisse s'apprendre par l'art mais émane spontanément de la belle âme, Kleist prend parti en faveur d'une grâce étrangère à toute conscience de soi.

Envers de la grâce, le rapport intrinsèquement malheureux ou contrarié de l'homme à son propre corps figure une impossible coïncidence à soi, thème existentiel que développe abondamment Kleist dans son théâtre[94]. Renvoyée dans le domaine de l'impossible, la grâce dans sa forme la plus pure se fait le signe négatif des rapports difficiles que l'homme entretient avec son corps et avec son existence sous le regard d'autrui. Si la grâce peut apparaître par intermittence comme le miracle éphémère d'une réconciliation heureuse, elle n'est plus dès lors chez l'homme que le revers d'une perte ou d'une scission premières – ce qui se trouvait déjà en filigrane chez Winckelmann ou Schiller. Allant cependant à l'encontre de l'ambition schillerienne d'une éducation esthétique de l'homme, Kleist dépouille la notion de son statut d'horizon ou d'idée régulatrice pour en faire l'objet d'une aspiration nostalgique ; à l'espoir d'un progrès, il substitue l'idée d'un saut dans l'infini (de l'ordre d'une eschatologie) qui seul permettrait à l'homme d'accéder à la grâce du dieu – et même la marionnette réelle ne peut au fond que renvoyer à une marionnette idéale défiant l'imagination. Le drame de l'homme réside cependant moins, selon Kleist, dans la contradiction morale entre devoir et inclination qui faisait l'objet des philosophies de Kant et de Schiller que dans une opposition entre la pesanteur de détermination du réel et la vérité d'une subjectivité qui aspire à la liberté. Au cœur de cet essai se trouve donc une pensée existentielle de la grâce, en-deçà ou au-delà de la morale, qui ouvre la voie à des réflexions phénoménologiques sur la conscience de soi incarnée sous le regard d'autrui.

93 Lucia RUPRECHT, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine*, *op. cit.*

94 Ses pièces *Le Prince de Hombourg* et *La Petite Catherine de Heilbronn*, écrites en 1810, multiplient ainsi les états de conscience modifiés (comme le rêve, le somnambulisme ou l'évanouissement), souvent présentés comme des états de libération où se dit la vérité d'un personnage, c'est-à-dire la réconciliation entre ses aspirations et son être.

c. Un texte fécond pour penser la danse.

Si ce texte se veut sans doute d'abord une redéfinition métaphysique ou existentielle de la notion de grâce, qui signe sa relégation à un horizon inaccessible à toute éthique et à toute formalisation esthétique, la précision des phénomènes décrits par Kleist rend aussi possible une lecture orientée par la question des conditions d'apparition de la grâce, notamment en danse. Le fait que le discours émane principalement d'un danseur de l'Opéra, et que les figures réelles associées à la grâce – à l'exception du Bernin – soient des danseurs, témoignerait de ce qu'au tournant du XIXe siècle, la grâce devient de manière privilégiée l'apanage du ballet (dont il est difficile de savoir dans quelle mesure Kleist en était familier) et de la critique. Cette présence de la danse dans le texte, remarquable si on le compare aux écrits de Winckelmann et de Schiller, est néanmoins d'autant plus ambiguë que le discours sur l'impossibilité d'une grâce humaine, et sur les fausses figures de la grâce en danse, est tenu par un danseur. Quant à la figure de la marionnette dansante, elle a de doublement subversif ou polémique qu'elle constitue à la même époque un contre-modèle pour de nombreux maîtres à danser, comme Noverre, et qu'elle vient opposer une forme d'art populaire pensée comme allemande (dans la veine des contes que recueillent à la même époque les frères Grimm) à une forme élitiste de spectacle, l'art noble du ballet, plus spécifiquement associé à la France. Tout en étant central, le lien de la grâce à la danse y est donc abordé de manière profondément ambivalente, et néanmoins stimulante.

Pour Gabriele Brandstetter[95], cet essai est en effet le premier à mettre réellement en question la notion de grâce, et à montrer les apories indépassables d'une formalisation de la grâce du mouvement, jusqu'alors timidement pointées par un maître de ballet comme Noverre. Marquant en particulier une crise du paradigme idéaliste de la grâce au tournant du XIXe siècle, ce texte anticiperait ainsi des réflexions sur le centre de gravité et la pesanteur, sur la « nécessité intérieure[96] » qui préside au mouvement, ou encore sur la réversibilité du mécanique et de l'expressif, qui seront centrales pour les danseurs modernes des premières décennies du XXe siècle. Si, comme le souligne Kleist, la soumission à la gravité se fait le signe d'une douloureuse pesanteur de la matière, mais est aussi la condition de tout mouvement humain, alors une certaine danse, celle promue par les danseurs modernes, sera fondée à explorer le poids et la chute pour figurer les difficultés de la condition humaine. De

95 Gabriele BRANDSTETTER et Gabriele KLEIN (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, [transcript], 2013, p. 206.

96 Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*

manière remarquable cependant, au moment même où il met en crise la codification du gracieux, Kleist, loin d'abandonner la grâce, lui consacre tout son essai paradoxal, préfigurant la survivance, voire le renouveau de cette notion au XXe siècle ; dans le domaine de la théorie, *Sur le théâtre de marionnettes* serait l'équivalent du « crime contre la grâce » commis par Nijinski un siècle plus tard dans le domaine de la création chorégraphique, dont Jacques Rivière a bien montré toute la dimension paradoxale.

Cette révolution opérée quant à la notion de grâce, loin de la renvoyer à l'indicible, est ainsi intéressante à plusieurs égards pour une réflexion sur ce phénomène en art et en danse, notamment du point de vue de l'interprétation. Il semblerait même que l'exposition franche des paradoxes de la grâce soit à même de résoudre un certain nombre d'apories ayant jusqu'alors grevé la conceptualisation de la notion. Tout d'abord, ainsi que l'explicite Bernard Sève dans *L'altération musicale*, ce texte a pour mérite de dissoudre l'opposition traditionnelle du mécanisme à l'expression, dérivée du dualisme entre le corps et l'âme, en montrant que « l'extrême de la grâce suppose l'extrême de l'automatisme, l'absence de conscience faisant le lien entre ces états opposés[97] ». Le travail d'interprétation, que ce soit dans la musique, la danse ou le théâtre, apparaît alors comme un jeu qui est « simultanément […] discipline des mécanismes du corps, du corps comme mécanisme, et libération des puissances d'affirmation du corps, du corps comme lieu de la grâce » ; autrement dit, « jouer, c'est jouer le jeu de l'automate et de la grâce[98] ». Dans le domaine de la danse en particulier, l'imaginaire de la marionnette renvoie à la recherche d'adéquation du danseur à son corps, qui peut se traduire par un désir de maîtrise proche de la direction du pantin par le marionnettiste, ou du jeu de l'instrument par le musicien, à cette différence près qu'il n'y a pas d'extériorité du danseur par rapport à son corps :

> Le travail corporel de l'instrumentiste, qu'il joue du trombone ou du clavecin, sera toujours un devenir-corps de son instrument et un devenir-instrument de son corps, celui-ci prêtant à celui-là quelque chose de sa souplesse vivante, de sa spontanéité, de sa faculté d'invention et d'improvisation, celui-là lui rendant la précision mécanique et l'obstinée résistance de la matière physique. Bergson opposait le mécanique et le vivant ; l'expérience du musicien lève l'opposition[99] […].

97 Bernard SÈVE, *L'altération musicale*, *op. cit.*, p. 114.
98 *Ibid.*, p. 111.
99 *Ibid.*, p. 102.

Toute l'ambivalence d'un rapport instrumental du danseur à son corps est présente en filigrane dans le texte de Kleist : si le désir de perfection du geste, *via* la maîtrise d'une technique de danse par exemple, peut avoir pour conséquence d'inhiber le mouvement et de donner à la danse un aspect mécanique, de même que le jeune homme narcissique s'empêtre dans l'image qu'il cherche à recréer jusqu'à devenir grotesque, à l'inverse, ce devenir-mécanique du geste peut aussi signifier sa libération, que ce soit dans la prothèse gracieuse ou la figure de la marionnette idéale, à la perfection de laquelle même Vestris ne peut atteindre – ce qui expliquerait que la marionnette soit un repoussoir aussi bien qu'un objet de fantasme dans l'histoire de la danse. Si Kleist fait de cet idéal un horizon inaccessible à la pratique, la danseuse Wilfride Piollet emploie l'image d'une marionnette libre pour décrire l'expérience d'une coïncidence à soi, ou d'une réversibilité entre le physique et le spirituel, centrale dans l'expérience de l'interprète en danse :

> Une relation tendue et transportante doit s'instaurer dans l'instant : on doit se retrouver dans la posture d'un funambule qui est obligé de progresser sur un fil au-dessus d'un précipice. […] Pour le langage moderne (je devrais dire : les mille langages modernes), où l'on a recours à des vocabulaires gestuels abstraits (comme on l'observe chez Georges Balanchine ou chez Merce Cunningham), la plus grande diversité des sentiments peut aussi être obtenue dans l'interprétation des phrases corporelles : le potentiel expressif de ces images fugaces est à la mesure de la liberté spirituelle qui a présidé à leur conception. Le danseur peut être cette marionnette qui devient autonome au terme d'une longue initiation, qui s'émancipe de tout ce qui peut la conditionner. […] La danse a en effet cette velléité : être libre, être un langage en soi et pour soi. C'est la révolte de Pétrouchka dont l'âme est enfermée dans un corps de pantin ; c'est la marionnette de Kleist qui vit, bouge, pense comme un être humain. C'est la révolte de Swanilda empruntant la forme de la poupée Coppélia[100].

Si le danseur a du funambule qu'il doit s'affronter au risque du déséquilibre dans l'instant afin d'ouvrir un espace de jeu au sein du geste (et de ne pas tomber dans une simple production mécanique), il aspire à la marionnette en ce qu'elle coïncide tout entière avec son mouvement. C'est pour Wilfride Piollet ce que favorise le vocabulaire gestuel abstrait de certains chorégraphes qui, en gommant la distinction du physique et du spirituel, libère la recherche interprétative à même le geste, et permet d'aller vers la justesse sans nourrir le mouvement d'une intention affective posée à l'extérieur de lui. Mais ce devenir-marionnette de l'interprète est peut-être, en-deçà de la chorégraphie, ce à quoi vise déjà la technique de

100 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 25.

danse, en tant qu'elle permet d'accéder à une forme de transparence du corps lui donnant accès à une multiplicité de langages gestuels. D'où le commentaire de la leçon de danse que fait Wilfride Piollet à partir du ballet *Études*[101] d'Harald Lander :

> *Études* c'est vraiment une leçon de danse, et donc c'est comme quand tu es en train de, et que tu vas dans les choses vraiment difficiles, comme ça, juste pour ça, cette joie-là. [...] C'est-à-dire qu'au travers de retiré, ou de tenir sur quelque chose ou de battre, ou de jeté, c'est toi, c'est ton combat avec toi-même, mais directement – il n'y a rien d'autre que ça. C'est ça qui fait la joie du ballet. [...] C'est vraiment l'esprit que j'attends d'une leçon de danse. Non pas « je suis obligée de m'entraîner parce qu'il faut m'entraîner », mais atteindre une façon d'être qui est jouissive, et qui peut toucher les autres, parce que c'est ça qu'on cherche. [...] C'est pour ça que j'attache tant d'importance à la leçon : pour moi c'est ça la danse. L'œuvre vient plus tard ; mais la danse, c'est l'étude[102].

Qu'un certain rapport à la technique (classique), comme recherche d'une justesse du geste, puisse s'accompagner de joie, permet de penser la grâce autrement que comme un plaisir esthétique lié à une codification conventionnelle du geste : elle pourrait provenir de cette « façon d'être qui est jouissive » qui s'éprouve déjà dans le cours de danse, et qui en scène se partage sous le regard d'autrui. L'on retrouverait ici la manière dont Juan Giuliano décrit, dans un entretien que nous avons mené avec lui, la danse d'Erik Bruhn : « Je partage avec vous le bonheur qu'est le mien de danser[103] ». C'est ainsi que le texte de Kleist donne à penser la grâce comme le partage d'une joie éprouvée lorsque le danseur atteint cet état de liberté de la marionnette où il est indécidable de savoir s'il produit le geste, en relation avec l'espace, la musique, autrui, ou si c'est le geste qui le meut.

d. Une grâce relationnelle.

Sur le théâtre de marionnettes vient ainsi mettre en évidence, avec une force qui lui est propre et sans la reconduire à un dualisme entre le corps et l'esprit, la dimension relationnelle de la grâce. La notion de relation est en effet centrale dans l'essai, à travers la figure de l'ellipse produite par les gestes de la marionnette, dont Gabriele Brandstetter rappelle qu'elle a deux centres[104], ou dans la relation de la marionnette à son marionnettiste. Tout se joue entre

101 Harald LANDER, *Études*, créé en 1952 à l'Opéra de Paris.
102 Marie-Elise BEYNE et Micheline LELIÈVRE, *Chemins croisés de danse*, *op. cit.*
103 Entretien avec Juan GIULIANO, le 21 septembre 2018, retranscrit en annexe.
104 Gabriele BRANDSTETTER, « *The code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik* », in Gabriele BRANDSTETTER et Gerhard NEUMANN (dir.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004, p. 49-70.

les doigts du marionnettiste et le déplacement du centre de gravité de la marionnette, mais aussi entre le déplacement du centre de gravité et les courbes des membres qu'il engendre ; enfin, entre ces courbes et le regard de Monsieur C., qu'il nous invite à partager. Quant à savoir d'où vient exactement la grâce, Kleist souligne qu'en dernier ressort elle conserve une part de mystère, puisque les lois selon lesquelles le marionnettiste fait se mouvoir le centre de la marionnette demeurent secrètes ; cependant, elle peut être exprimée sans recourir à l'idée d'une transcendance. La plus grande originalité de ce texte serait ainsi de chercher à rendre compte de la grâce du mouvement pour elle-même, sans en faire l'expression d'une substance supra-sensible, mais sans en déterminer pour autant les lois : l'âme elle-même est appelée *vis motrix*, donc décrite en termes mécaniques, et la sensibilité du marionnettiste est appréhendée en termes physiques et non comme l'expression de ses sentiments – il s'agirait plutôt d'une manière pour le marionnettiste de ressentir la relation entre le mouvement de ses doigts et celui du centre de la marionnette. Jusqu'à l'affectation des mauvais danseurs est décrite comme une absence de coïncidence entre deux centres du mouvement, plutôt que de faire l'objet d'un jugement moral.

Cette centralité de la relation dans le texte trouve un prolongement dans la définition que donne Hubert Godard du pré-mouvement, comme rapport à la gravité qui anticipe tout mouvement et qui colore le geste pour lui donner son expressivité propre :

> On peut dès lors distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des segments du corps dans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement – et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine. Heinrich von Kleist a parfaitement décrit ce phénomène […]. Le danseur de Kleist, critiquant le maniérisme de son époque, fait ainsi appel à la radicalité signifiante de la marionnette. Dans ce cas, l'expressivité est du ressort du marionnettiste, qui donne naissance aux élans du centre de gravité, la marionnette étant un interprète lisse qui ne parasite pas ces élans[105].

Comme l'analyse Godard, le texte de Kleist ouvre la voie à une conception anti-psychologique de l'interprétation, celle que défend Wilfride Piollet ; mais il ne gomme pas la nécessité d'une sensibilité qui préside au geste, inscrite dans la relation du marionnettiste à la marionnette. En rappelant que le travail sur le pré-mouvement (dans toutes ses dimensions

105 Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », art. cit.

affectives et imaginaires) est au cœur de la pratique du danseur, Godard montre bien combien il est artificiel de séparer la technique du sensible, ou, selon les termes de Kleist, le mécanique de l'âme. C'est peut-être d'ailleurs cette existence d'un pré-mouvement qui distingue le mouvement purement automatique du robot d'un mouvement où peut surgir la grâce : dans le mouvement gracieux, y compris chez la marionnette, il y a toujours deux centres, même s'ils coïncident. Quelque chose se meut et quelque chose est mû, dans une relation à autrui, à l'espace, à la musique ou au temps – ce qui vaut aussi pour l'ours, dont le mouvement gracieux est précisément un mouvement relationnel.

e. Penser la grâce en danse classique depuis Kleist.

Enfin, si ce texte est très critique à l'égard du ballet, la description qu'il donne du phénomène de la grâce pourrait se décliner d'une manière spécifique pour penser la grâce en danse classique. Tout d'abord, l'association de la grâce des marionnettes à l'harmonie, à la souplesse et à la légèreté semble tributaire d'une certaine codification du geste gracieux à l'œuvre dans le ballet, et la figure des pantins volant dans les airs, également comparés à des elfes, évoque un imaginaire de la suspension qui se déploiera les décennies suivantes au sein du ballet romantique. De plus, la description assez mystérieuse que donne Monsieur C. du mouvement de la marionnette, dont il dit que la trajectoire du centre de gravité entretient aux membres un rapport semblable à la relation entre un nombre et son logarithme ou entre l'asymptote et l'hyperbole, n'est pas sans évoquer une organisation du corps caractéristique de la danse classique. L'axe central du corps y est en effet très tenu, mais demeure l'endroit autour duquel s'organise le mouvement, tandis que les extrémités des membres tracent avec coordination des lignes sur le sol et dans l'espace, courbes régies par des droites. Une fois tracées, ces lignes sont certes descriptibles par des lois mathématiques, mais il demeure une part de mystère dans ce qui les fait naître ; ou du moins, c'est peut-être dans la manière dont le mouvement s'organise autour du centre de gravité, dont les formes donnent l'impression de s'engendrer librement depuis ce centre, que se joue la danse, davantage encore que dans la volonté de dessiner ces lignes précises. Il serait ainsi possible de nuancer « le reproche constant que les danseurs modernes adressent à la danse classique » un siècle après Kleist, selon lequel :

> la technique classique favorise le travail des membres (segmentaire) au détriment du torse (envisagé comme une globalité). La danse classique produit ainsi des formes stylisées, pour ainsi dire calligraphiques, là où la

danse moderne travaille d'abord le mouvement au niveau de son émergence, donc en deçà de toute figure[106].

Si la figure dessinée demeure cruciale en danse classique, cet essai nous inviterait à considérer qu'elle peut être engendrée dans sa globalité, et non de façon segmentaire, et être travaillée depuis le fond, c'est-à-dire depuis le centre dont elle émerge – c'est ainsi, que contrairement à ce que voudrait une vision trop simplificatrice de l'enseignement de la danse classique, plusieurs pédagogies insistent sur le travail spiralé du buste.

Néanmoins, la présence de cet imaginaire géométrique inhérent au vocabulaire classique, en tant qu'il s'articule entièrement autour de lignes droites et courbes, est sans doute constitutive de la grâce en danse classique, et conduit à interroger dans quelle mesure la codification esthétique du geste est en danse classique tributaire d'une pensée classique, voire idéaliste de la forme, dont le texte de Kleist ne se déferait peut-être pas complètement dans sa description du mouvement gracieux des marionnettes. *Sur le théâtre de marionnettes* pourrait ainsi faire affleurer deux dimensions de la grâce en danse classique. D'une part, une grâce qu'elle partagerait avec d'autres formes artistiques et en particulier chorégraphiques, dont Kleist identifie des éléments comme la suspension, la coïncidence à soi ou la relation. D'autre part, une grâce plus spécifique, où prend place un rapport à la codification du geste, dont il reste à préciser la nature : est-elle par exemple de l'ordre d'un libre jeu ? Et quels présupposés artistiques et philosophiques sous-tendent la codification du geste elle-même, en tant qu'elle prétend à une formalisation possible du beau geste selon des lois d'organisation harmonieuse du corps humain ?

En tant qu'il est l'un des seuls textes philosophiques sur la grâce à ouvrir un point de jonction possible avec l'analyse des pratiques dansées, l'essai de Kleist nous invite à plonger dans une pensée proprement chorégraphique de la grâce, afin de préciser d'éventuelles spécificités de la notion en danse classique. Comment la notion de grâce fut-elle thématisée depuis le ballet lui-même, selon quels entrelacs et quels écarts avec une pensée philosophique de la grâce ?

106 Annie SUQUET, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », *in* Jean-Jacques COURTINE (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 518.

II. Pensées chorégraphiques de la grâce (XVIe-XIXe siècles).

Il nous faut ainsi désormais nous intéresser à la grâce telle qu'elle est conceptualisée, mais aussi mise en pratique, depuis l'histoire du ballet. Pour ce faire, nous nous appuierons notamment sur les nombreux écrits sur le ballet, dont Frédéric Pouillaude note qu'ils abondent en amont du « vaste blanc central[107] » que constitue la naissance de l'esthétique allemande dans la seconde moitié du XVIIIe siècle :

> de l'antiquité à l'âge classique, pullule une multitude de textes relevant des genres les plus divers et le plus souvent croisés : pédagogique, moral, théologique, poétique, hygiénique, technique, sémiologique, etc[108] .

Émanant d'historiens, de philosophes ou de maîtres à danser, ces textes reprennent, de la Renaissance à l'âge classique, un ensemble de textes grecs et latins fondateurs, comme les *Ennéades* (IV, 4, 33) de Plotin ou le *De la danse* de Lucien. Mêlant les registres (historiques, moraux, techniques…), ils comportent des enjeux philosophiques qui marquent aujourd'hui encore notre rapport au ballet et à la danse, et déploient notamment toute une réflexion théorique et pratique sur la grâce.

1. Genèse d'un paradigme.

Si l'on trouve les premières occurrences du terme *ballo* dans des écrits italiens du XVe siècle, le ballet naît en Europe au XVIe siècle[109], regroupant alors « une constellation de formes musico-chorégraphiques hétéroclites[110] » encore peu codifiées. Allant à l'encontre du lieu commun historiographique élaboré dans la seconde moitié du XIXe siècle, selon lequel la naissance du ballet en Europe serait l'expression directe du pouvoir absolutiste français[111], les recherches historiques de ces dernières décennies ont mis en avant que ce qui fut longtemps subsumé sous le nom « ballet de cour », et daté de la création du *Ballet comique de la reine* par Balthazar de Beaujoyeulx en 1581, correspond à une réalité beaucoup plus hétérogène qui précède de plusieurs décennies sa codification dans un cadre absolutiste. Le genre

107 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 15.
108 *Ibid.*, p. 20.
109 Pour une étude du ballet en Europe au XVIe siècle, nous renvoyons à Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014 ; Mark FRANKO, *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; et Marina NORDERA, « La naissance du ballet, un phénomène culturel européen », in Laura CAPPELLE (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 64-77.
110 Marina NORDERA, « La naissance du ballet, un phénomène culturel européen », art. cit.
111 Lieu commun dont Marina Nordera montre qu'il a servi un projet de légitimation du ballet classique, en lien avec ses origines censément nobles, et en particulier une généalogie française du ballet.

chorégraphique qui s'élabore à la fin du XVIe siècle en Europe, notamment en Italie, comprend en effet aussi bien des « ballets de cour » à proprement parler, symbolisant le pouvoir royal, que des ballets burlesques ou des comédies-ballets, formes spectaculaires dont Mark Franko a montré qu'elles ouvraient une marge critique, voire subversive, par rapport aux normes en vigueur dans le ballet de cour.

À la Renaissance, le ballet est tout autant que les autres arts marqué par la pensée néo-platonicienne, et sert l'idéal humaniste d'une revivification du théâtre grec antique par la synthèse des arts. Empruntant la plupart de ses thèmes à la littérature antique, il figure sur un mode allégorique des contenus politiques, moraux ou philosophiques. À cette époque, puis durant tout le XVIIe siècle, le ballet occupe une « zone ambiguë entre participation et représentation[112] », et fait coexister des formes artistiques et des danses de différents types. Il intègre ainsi des danses sociales comme les pavanes ou les branles et alterne « des danses figurées et de bal, des entrées techniquement complexes interprétées par des professionnels, des pantomimes, des performances de virtuosité athlétique, des processions et des mascarades visant à valoriser les costumes et les accessoires[113] ». Dans les danses figurées, les danseurs, évoluant selon une marche rythmée, tracent des dessins géométriques sur le sol, qui, combinés aux costumes et aux objets, prennent une fonction allégorique ; de telle sorte que « le corps, visuellement augmenté par les couleurs et le volume du costume, […] acquiert le pouvoir d'évoquer des concepts abstraits, des mouvements cosmiques, des images symboliques et des messages codifiés qui dépassent sa corporéité organique[114]. » Le ballet entend notamment imiter les sphères célestes, exprimant la pensée néo-platonicienne selon laquelle les proportions et mouvements du corps humain reflètent l'harmonie du macrocosme céleste. C'est ainsi que, dans les ballets renaissants et du XVIIe siècle :

> Il y a, semble-t-il, alternance de mouvement et de pause. Dans les moments de suspension, le public a le temps de « lire » le symbole. Quant aux mouvements de transition, s'ils sont perçus comme chaotiques, ils ne sont pas dépourvus de sens : ils renvoient à la notion de changement perpétuel. L'harmonie se construit précisément dans ce contrepoint rythmique entre immobilité et mouvement : la danse permet d'articuler les contraires[115].

112 *Ibid.*, p. 68.
113 *Ibid.*, p. 70.
114 *Ibid.*, p. 71.
115 Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*, *op. cit.*, p. 79.

La correspondance entre macrocosme et microcosme que tisse le ballet à la Renaissance nourrira l'imaginaire de cet art, tout en s'infléchissant à partir du XIXe siècle romantique pour se focaliser sur le corps du danseur. C'est ainsi que Wilfride Piollet écrit que « notre corps, étoile à cinq branches […] renvoie au cosmos, au monde virevoltant des étoiles[116] », ou encore que Thierry Malandain compare la soliste de son ballet *Cendrillon* à « une petite étoile dont les pointes rayonnent comme l'astre polaire[117] ». Cependant, aux XVIe et XVIIe siècles, ce n'est pas de cette correspondance néo-platonicienne entre macrocosme et microcosme, ou entre immanence sensible et transcendance intelligible, que le ballet tire son rapport à la grâce, mais plutôt d'une codification émergente du geste dansé, qui fait de la grâce la marque la plus évidente de la distinction aristocratique.

L'émergence du genre du ballet coïncide en effet avec la naissance de l'idéal de civilité aristocratique du courtisan, dont le modèle est donné dans l'ouvrage de Castiglione : le courtisan est un homme gracieux, et c'est un homme dansant, dont la distinction vient désormais de son comportement à la cour davantage encore qu'à la guerre. En maîtrisant l'art de paraître gracieux, l'homme de cour sait susciter la grâce, ou la faveur, du prince. C'est précisément à travers cette figure du courtisan que se nouent les liens de la grâce à la danse, dans la mesure où l'inculcation du paraître gracieux repose sur l'éducation du jeune noble à l'équitation, à l'escrime, et surtout à la danse, abondamment pratiquée dans les bals à la cour, à une époque où les formes sociales et scéniques de la danse sont encore très poreuses. La danse permet « à chacun de faire preuve de qualités convenables à son état : la gravité aux princes (*gravità*), la légèreté aux cavaliers (*leggiadria*) et la grâce aux dames (*grazia*[118]) », toutes espèces de la grâce en tant que celle-ci relève du savoir-vivre davantage encore que du savoir-faire : *via* un apprentissage insistant notamment sur la démarche ou la révérence, la danse permet d'incorporer et de manifester les manières et valeurs aristocratiques que sont l'élégance, la mesure et la bienséance. Dès le XVIe siècle, cet enseignement de la grâce est confié aux maîtres à danser : circulant d'une cour européenne à l'autre, ils enseignent l'art de transfigurer les apparences et de plaire par la danse. Le XVIe siècle pose ainsi les bases du « bel être », du « bon air » et de la « bonne grâce », voués à devenir des notions cruciales au siècle suivant. Cette époque initie donc toute une conception indissociablement sociale et esthétique de la grâce, qui en établit le pouvoir ainsi que les tensions : marque de la noblesse, la grâce corporelle a le paradoxe de devoir paraître innée, tout en étant enseignée par les

116 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 168.
117 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, carnet de création*, *op. cit.*, p. 85.
118 Nathale LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusions*, *op.cit.*, p. 40.

maîtres à danser ; elle occupe un juste milieu, souvent défini par la négative, entre une nature mal dégrossie (celle des paysans) et une affectation témoignant de la mauvaise maîtrise des codes ; enfin, si la grâce relève de l'apparence corporelle, elle est pensée comme un reflet de l'âme. C'est d'ailleurs cet endroit de nouage entre le corps et l'âme qu'exprime au siècle suivant le « je ne sais quoi ».

À la Renaissance donc, comme l'a étudié Mickaël Bouffard, « l'alliance entre danse, bienséance, grâce et noblesse était déjà scellée et ce pacte allait durer jusqu'au XVIIIe siècle[119] », non sans connaître d'importantes modifications : la seconde moitié du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle mettent ainsi en œuvre une codification croissante du geste gracieux, en même temps que de la forme chorégraphique du ballet.

2. La codification de la grâce au cœur de la belle dance.

a. Le ballet de cour en contexte absolutiste.

Dans le contexte absolutiste français, le ballet de cour tend en effet à se codifier en prenant une fonction politique précise, celle de démontrer et de symboliser la puissance royale. C'est ainsi par exemple que les motifs stellaires des danses figurées sont repris au service de la gloire du monarque. Sous le règne de Louis XIV, qui correspond à l'apogée du ballet de cour, Michel de Pure en 1668, avec son *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, ou Claude Ménestrier en 1682, avec son ouvrage *Des ballets anciens et nouveaux selon les règles du théâtre*, œuvrent à cette codification du genre en la couplant à une réflexion sur la signification du geste dansé. Se référant constamment au paradigme de l'imitation et à la pensée rhétorique des Anciens, ces historiens et théoriciens du ballet distinguent la « danse simple » ou « pure » des danses figurées, rapprochées des *schèmata* antiques. Si, avec l'élévation progressive de la scène, les danses figurées tendent à se voir substituer dans la seconde moitié du XVIIe siècle une scénographie du merveilleux accordant une place croissante aux machineries, la distinction entre danse pure et danse figurée pose les termes d'un débat théorique voué à une longue postérité dans l'histoire du ballet : celui de la signification du geste dansé, pensé tantôt par analogie avec le geste théâtral, tantôt avec une forme d'expressivité davantage musicale. Jusqu'à aujourd'hui, une « oscillation constante entre Forme-Musique et Forme-Théâtre, entre abstraction et expression, entre immanence et transcendance[120] » traverse ainsi l'histoire de la danse, influençant tout autant les discours que

119 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 53.
120 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 170.

la forme même des ballets[121]. Simultanément, le genre du ballet est pensé comme un divertissement profane, ce qui permet certes de le rendre indépendant vis-à-vis de la sphère religieuse, mais pose également de manière ambivalente la question du statut de la danse : faut-il voir dans le fait que la danse constitue un divertissement le signe de son autonomie possible à l'égard de l'action théâtrale, ou au contraire de son insignifiance ? Au sein de ces ambivalences, « ce qui s'indique dans la notion de « divertissement », c'est pour la danse une forme de minorité au sein des Beaux-Arts[122] », et « une inquiétude ou un doute constants quant à la capacité de la danse à faire sens, à imiter ou à représenter. ». Dès lors, il va s'agir pour la théorie du ballet à l'âge classique, du XVIIe au XVIIIe siècle, de « remplir deux fonctions : premièrement, fournir les preuves (historiques et philosophiques) de cette capacité du geste à faire sens, et deuxièmement réglementer les pratiques de sorte que le réel chorégraphique soit à la hauteur de sa norme esthétique[123]. »

b. Une codification croissante du geste gracieux.

Cruciale dans le devenir du ballet, cette réflexion sur la signification de la danse coïncide avec une codification croissante du geste dansé au cours du XVIIe siècle. Comme l'indique Mickaël Bouffard, si « le XVIe siècle a fourni des conditions propices et quelques matériaux de base, c'est-à-dire une nouvelle mentalité et un certain répertoire de gestes[124] », c'est dans la seconde moitié du XVIIe siècle (entre 1660 et 1715), et notamment en France, que se met au point le paradigme de la bonne grâce, c'est-à-dire d'un idéal postural et gestuel lié à la (re)présentation du corps noble, en société, dans la peinture et sur scène. À la croisée entre *hexis* corporel et motif artistique, ce paradigme est dépendant d' « une conception esthétisée du corps au quotidien » et d' « une vision théâtrale du monde » permettant « la migration des gestes et postures du bon air et de la bonne grâce de la vie vers l'art, mais aussi de l'art vers la vie[125] ». Il témoigne également de l'importance que prend alors la notion de présence : danser, c'est paraître face au roi, et plus généralement « se présenter aux regards », « entrer en relation avec les autres[126]. » La danse continue donc à jouer un rôle majeur dans l'incorporation et la manifestation du paraître gracieux ; plus encore, c'est peut-être elle qui

121 C'est ainsi qu'au XIXe siècle, les danses de caractère jouent un rôle ambivalent dans le ballet romantique, visant à la fois à participer à l'action et à constituer un pur divertissement.
122 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 141.
123 *Ibid.*
124 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 71.
125 *Ibid.*, p. 468.
126 Marie GLON, « À la recherche de corps éloquents (XVIIe et XVIIIe siècles) », in Laura CAPPELLE (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 78-89, p. 81.

participe le plus pleinement à l'élaboration précise de ce paradigme. Tout en « cherchant à perpétuer le mythe » de l'innéité du je ne sais quoi, les maîtres à danser et les peintres « bris[ent » en effet « la loi du silence[127] » en explicitant les principes esthétiques de la grâce et en élaborant de manière très précise ses caractéristiques : de l'expression du visage aux positions des pieds, de l'orientation des épaules aux rotations du coude, tout le corps est passé au filtre de cette codification de la posture et du geste. Enseignant tant les manières que la danse, les maîtres à danser permettent d'incorporer ce paradigme d'esthétisation du corps aristocratique que donne abondamment à voir une iconographie prolixe, jouant ainsi un rôle crucial à la fois dans le raffinement du paradigme, dans sa diffusion en Europe, et dans sa standardisation croissante. Comme le note Marie Glon, leur rôle est ambivalent, dans la mesure où ces roturiers détenteurs d'un art mécanique sont chargés d'enseigner une distinction aristocratique supposée naturelle[128]. D'où certaines critiques qui leur sont adressées, prenant place au sein de débats plus larges sur la valeur morale de la danse : celle-ci permet-elle de discipliner le corps, ou vient-elle au contraire le débaucher ? Et l'enseignement de la grâce n'engendre-t-il pas une confusion entre la grâce du danseur et la Grâce divine ? Il se pourrait cependant que « ces discours inquiets révèlent combien l'idée que l'on puisse acquérir l'allure distinctive des classes supposées naturellement supérieures peut paraître problématique[129] ».

Au sein du bal comme du ballet de cour, ce paradigme de la grâce est ainsi indissociable de l'élaboration du code esthétique de la « *belle dance* », ou danse noble, ancêtre lointain de la technique classique. Lorsqu'il crée l'Académie royale de danse en 1661, Louis XIV institutionnalise en effet l'art chorégraphique et confie aux maîtres à danser, dont il réglemente la profession, la charge de codifier la *belle dance*[130], dont Michel de Pure fait la langue mère du ballet de cour. Mais c'est dans la première moitié du XVIIIe siècle que le savoir-faire des maîtres à danser, jusqu'alors essentiellement transmis de manière orale, s'érige en science comportant des principes et des règles, à travers la multiplication de traités théorico-pratiques. Ainsi que le montre Mickaël Bouffard[131], il faut moins attribuer aux manuels qui se multiplient alors une faculté à générer des normes qu'un désir de

127 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 5.
128 Marie GLON, « À la recherche de corps éloquents (XVIIe et XVIIIe siècles) », art. cit., p. 83.
129 *Ibid.*
130 Notons qu'aujourd'hui, la terminologie du vocabulaire classique demeure énoncée en français dans tous les pays.
131 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 59-66.

systématisation des pratiques et de compilation des codes de la grâce. Cependant, cette phase de codification écrite de la *belle dance*, solidaire d'un découpage très minutieux du corps et d'une nomenclature précise des pas, tend à rigidifier le code et à le transformer en canon.

c. Principes techniques et esthétiques de la belle dance.

Chez Pierre Rameau, Gottfried Taubert ou John Weaver, la « bonne grâce », dont ils se targuent de détenir la science, est donc présentée comme ce que vise à obtenir la *belle dance*. Dans son traité *Le maître à danser* publié en 1725, Pierre Rameau définit ainsi les principes de la *belle dance*, qu'il attribue à Pierre Beauchamps, maître à danser de Louis XIV : le danseur doit conserver l'aplomb et l'en-dehors, évoluant en repassant toujours par cinq positions de base ; les pas de liaison lui permettent de se déplacer en gardant l'équilibre et une juste proportion d'éloignement des pieds, en relation étroite avec la cadence musicale. Coordonnés selon un principe d'opposition qui évoque le *contrapposto* des statues grecques, les bras et les jambes doivent se mouvoir selon un principe de mesure et de dissimulation de l'effort. Tout dans le corps du danseur, qu'il soit professionnel ou amateur, exprime donc la maîtrise de soi, la modération et le respect de règles de bienséance et de convenance tant esthétiques que sociales et morales. Le corps lui-même est sublimé, exposant selon une perspective frontale ses « belles » parties (c'est-à-dire l'intérieur des bras et des jambes) et démontrant l'harmonie naturelle qui existe entre les articulations des bras et celles des jambes, mais aussi l'harmonie plus ineffable entre le corps et l'âme. Que ce soit comme exercice du corps, comme apprentissage de la civilité, ou dans sa dimension de représentation, la *belle dance* a donc une fonction indissociablement esthétique, éthique et sociale, voire métaphysique, qui vise à perfectionner le corps en élevant le naturel à la perfection esthétique, en conformité avec les règles classiques de proportion, d'harmonie, de régularité et de mesure enseignées au sein des Académies. Contrairement au sens que prend à la même époque le je ne sais quoi dans les autres arts, la grâce chorégraphique, tout en entretenant également des liens étroits avec le classicisme, apparaît ainsi comme parfaitement réglée, et non comme ce qui échappe aux règles ; cependant, elle comporte en son cœur un noyau d'indicible, qui demeure sans doute en dernière instance un horizon pour les règles.

Dans *Le maître à danser*[132] de Rameau, la notion de grâce, sans être précisément définie, trouve ainsi de nombreuses occurrences, qui montrent à la fois ses multiples facettes et leur articulation cohérente au sein d'un même paradigme. Gracieux dans sa posture (tête droite, épaules en arrière), le danseur doit aussi faire la révérence, porter et conduire ses bras, ou soutenir ses pas avec grâce, c'est-à-dire sans affectation, mais en démontrant modération, tempérance et élégance. La suspension du geste gracieux vaut donc tant pour la manière dont le corps se tient que pour celle dont il se déplace, et prend une connotation éminemment sociale. Par-delà les dons inégaux prodigués par la nature, qui font que le « beau sexe » serait naturellement le plus gracieux, la danse est d'emblée valorisée comme ce qui permet d'acquérir beaucoup de grâce en dispensant les règles du mouvement plaisant, et en corrigeant les défauts naturels du corps. Cette grâce, même construite par la technique, demeure ainsi de l'ordre du don : l'art est ce qui procure des grâces infinies, elles-mêmes susceptibles de susciter de l'agrément et de la joie au spectateur. À cette dimension physique de la grâce, qui en fait la caractéristique du corps et du geste plaisants, s'ajoute une dimension spirituelle : sans la grâce, les mouvements paraîtraient roides ; elle est donc également définie, de manière plus vague (et plus proche du « je ne sais quoi »), comme ce qui procure liberté et animation au mouvement. Enfin, une spécification de la notion apparaît dans l'opposition que fait Rameau entre la grâce et la gaieté : la grâce se trouverait davantage du côté de la lenteur et de la légèreté que de la vivacité. Il semblerait ainsi que certains pas, ou certains styles de danse, soient plus gracieux que d'autres.

d. Entre classique et baroque.

Éminemment normatif, ce discours de la grâce s'appuie sur toute une nomenclature des pas, agencée en un vocabulaire et une syntaxe, et augmenté d'adjectifs (grave, gai, tendre…) relatifs à la musique et aux passions de l'âme que doit exprimer le lien consubstantiel entre danse et musique. Cette codification croissante du vocabulaire et de la syntaxe de la *belle dance* sous les auspices de la grâce trouve son pendant dans un désir de notation de la danse, dont l'un des essais les plus aboutis serait l'ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* publié par Raoul-

132 Pierre RAMEAU, *Le maître à danser*, éd. Jean Villette, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/rameau_maitre-a-danser_1725_orig (dernière consultation le 14 septembre 2021). Pour une analyse de la grâce au début du XVIIIe siècle, nous renvoyons à Jennifer THORP, « *Grace I : The notion of grace in the early eighteenth century : Mademoiselle Guiot's dances in Lully's* Atys » (p. 91-106) et à Edward NYE, « *Grace II : Poetry and the choric analogy in eighteenth-cenury France* », in Edward NYE, *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

Auger Feuillet en 1700. Témoignant d'une « volonté de codification et de préservation du vocabulaire chorégraphique[133] », la notation Beauchamps-Feuillet pourrait aussi participer de l'« accaparement politique de l'art » et de la « rigidification de son code[134] » caractéristiques de l'absolutisme français. C'est cette dimension que l'on pourrait dire leibnizienne du code de la *belle dance*, en tant qu'il est fondé sur une articulation entre analytique et combinatoire appartenant bien à l'« espace global de la *mathesis* classique[135] », qui n'a cessé d'être ravivée tout au long du XXe siècle en guise de critique à l'égard de la danse classique, comme si cette dernière ne s'était jamais déprise d'une conception rationaliste du corps issue du classicisme français. Laurence Louppe écrit ainsi, pour décrire la composition chorégraphique en danse classique :

> C'est précisément sur ce modèle [d'unités motrices … allant « par degré » comme le voulait Descartes, du « simple » au « complexe »], revendiqué de façon extrêmement consciente et cohérente, dès l'ère Feuillet, que s'est élaborée la *philosophie de la danse classique*[136]. Bizarrement la même attitude archaïque est revendiquée par un William Forsythe quand il proclame la divergence possible entre la valeur permanente d'un « vocabulaire », en réservant l'innovation à « l'écriture », c'est-à-dire aux « combinaisons » (à distinguer de combinatoires indissociables d'une production de matériau singulier), ce que la culture classique, bien au-delà de la danse, appelait les « inventions » qui n'étaient que des propositions d'articulations nouvelles sur des pré-requis de base donnés et indiscutés. […] La danse contemporaine a bouleversé toutes ces gradations et ces hiérarchies scalaires[137].

Le regain d'intérêt porté à la *belle dance* par des chorégraphes comme Béatrice Massin ou Francine Lancelot dans les années 1980 a cependant permis de construire un nouveau regard sur cette dimension de combinatoire, pour mettre en avant, au sein même de la rationalité classique qu'elle exprime, sa dimension de jeu – mais aussi les discontinuités majeures qui séparent la *belle dance* de la technique classique actuelle. En effet, à trop insister sur la dimension classique de la *belle dance*, on risquerait de perdre la complexité et les tensions qui traversent cette forme artistique, « tiraillée entre l'accomplissement du

133 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 214.
134 *Ibid.*, p. 215.
135 *Ibid.*, p. 225.
136 C'est nous qui soulignons.
137 Laurence LOUPPE, « Quelques visions dans le grand atelier », *in* Patricia KUYPERS (dir.), *Nouvelles de danse. 36-37. La composition*, Bruxelles, Contredanse, p. 18-19. Laurence Louppe englobe sous le terme de « danse contemporaine » les courants modernes, post-modernes et contemporains. Pour une analyse historique des rapports entre la notation Feuillet et la pensée de Leibniz, nous renvoyons à Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 225.

mouvement mesuré propre à l'honnête homme, et le débordement sensible, qui caractérise plutôt le danseur de théâtre[138]. » C'est qu'au sein de la *belle dance* coexistent en réalité le code de la grâce et son anti-code, ou le corps classique du danseur noble et sa caricature ; c'est-à-dire le corps baroque, ou grotesque, obtenu par inversion des normes, lieu fertile d'innovations formelles pour le danseur professionnel. Dans le cadre du ballet burlesque, qui contrefait les codes du ballet de cour, ou pour interpréter des paysans, des personnages comiques, des démons, ou des personnages extra-européens, le code classique est strictement inversé – dos courbé, genoux fléchis, pieds tournés en dedans dans les cinq positions « fausses » ou « difformes » que Feuillet ajoute aux positions correctes. Cette coexistence du code et de son renversement, dont l'on trouverait encore quelques lointaines traces dans la création chorégraphique actuelle en danse classique[139], invite ainsi à nuancer l'imaginaire rétrospectif d'une *belle dance* toute classique, construit à la fin du XIXe siècle pour exalter la pureté et la rationalité de la technique classique. Ainsi que l'analyse Bianca Maurmayr :

> la *belle dance* […] est tiraillée entre une danse de cour normée et une danse qui répond au concept de « baroque » […]. Cet espace chorégraphique réunissant norme et transgression, composition ordonnée et chamarrures, reflète la tension dialectique entre, d'une part, la logique cartésienne qui sous-tend la composition et la théorisation de la danse noble, et d'autre part, la transformation et le déséquilibre des formes. La *belle dance* peut alors être comprise comme le système esthétique qui réunit un usage plutôt « classique » et un usage dit « baroque » de la pratique française dansée des XVIIe-XVIIIe siècles. L'usage « classique » serait caractérisé par la perfectibilité des mœurs du bon danseur noble, honnête et de bonne grâce, et garanti par une structuration théorique et institutionnelle ; l'usage « baroque » se manifesterait au théâtre par le danseur habile et versatile, capable de se métamorphoser, de représenter plusieurs choses ou actions différentes, et d'émouvoir le public[140].

C'est grâce aux travaux impulsés par les danseurs-chercheurs[141] qui se sont intéressés aux traités de la *belle dance* à partir des années 1980 que la dimension « baroque » de cette

138 Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », art. cit.

139 Plusieurs ballets créés aujourd'hui comportent ainsi des personnages grotesques, comme celui de la reine de cœur dans Christopher WHEELDON, *Alice's Adventures in Wonderland*, créé en 2011 au Royal Opera House. Cependant, ces personnages grotesques ont une moindre dimension subversive qu'au sein du ballet du XVIIe siècle (aujourd'hui, l'on trouverait plutôt une telle charge subversive au sein d'une compagnie comme les Ballets Trockadero de Monte Carlo).

140 Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », art. cit.

141 Ce par quoi nous entendons des danseurs menant une activité de recherche à partir de leurs savoir-faire propres, par exemple Béatrice Massin, Christine Bayle ou Nathalie van Parys.

technique a pu être remise en avant dans les dernières décennies. Plus exactement, ces travaux, à la croisée entre recherche universitaire et pratiques dansées, ont permis de revaloriser la tension féconde entre la dimension que l'on pourrait dire classique, c'est-à-dire conforme aux normes dispensées dans les Académies, et les éléments « baroques » de la *belle dance*, exaltant la labilité et la métamorphose, mais ne prenant sens que par rapport à la norme classique. Mark Franko[142] a ainsi bien montré la dimension subversive que pouvait comporter le corps baroque au sein d'un espace normé par les règles classiques, mais aussi la discontinuité réelle existant entre la *belle dance* et la danse classique actuelle – d'où le fait que la *belle dance* nécessite aujourd'hui un apprentissage technique à part, que ne facilite pas nécessairement la maîtrise de la technique classique. De cette discontinuité témoigne également le fait que la *belle dance* ait autant, et peut-être davantage, intéressé dans les années 1980 des danseurs issus du contemporain que du classique. C'est tout le lieu commun historiographique d'une danse classique se déployant tel un long fleuve continu depuis le XVIIe siècle classique jusqu'à nos jours que ces recherches ont délité, mettant par ailleurs en avant l'importance des transferts culturels, notamment entre l'Italie et la France, dans le façonnement du ballet comme phénomène européen et non comme simple émanation de l'absolutisme français[143]. Aux intérêts nationalistes d'une historiographie ayant longtemps exalté la dimension classique de la *belle dance*, Bianca Maurmayr ajoute des raisons liées aux sources produites par les institutions du ballet, comme l'Académie royale de danse :

> Le rôle de l'élite, dans le façonnement de la *belle dance*, peut avoir provoqué un blocage épistémologique : la faible quantité de sources qui concernent la danse « par bas » a incité les chercheurs à étudier le corps, les mouvements et les expressions desquels émanent l'élégance et la noblesse des comportements, et rabattre ainsi la *belle dance* sur une production plutôt « classique », suivant l'optique séparatrice propre aux catégories[144].

Pour occuper une place cruciale au sein de la codification du vocabulaire gestuel de la *belle dance*, profondément liée au paradigme esthético-social au sein duquel cette danse prend sens, la grâce ne résume ainsi pas les recherches chorégraphiques du ballet au XVIIe siècle.

142 Mark FRANKO, *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, *op. cit.*

143 Sur ce point, nous renvoyons à Marina NORDERA, « « La naissance du ballet, un phénomène culturel européen », art. cit., p. 74-75.

144 Bianca MAURMAYR, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », art. cit.

3. Les « grâces naturelles » du ballet-pantomime.

Au cours du XVIIIe siècle, nous l'avons vu, la grâce se trouve de plus en plus associée au mouvement, et en particulier au mouvement dansé. Cependant, selon une évolution semblable à celle qui se produit dans les autres arts, la grâce chorégraphique change profondément de visage dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à mesure que de nouvelles attentes esthétiques se profilent pour le ballet et que la critique du paradigme de la bonne grâce s'intensifie.

a. De l'artificiel au naturel : la réforme du ballet-pantomime.

C'est ainsi qu'à partir de 1760, les moqueries[145] et critiques qui avaient toujours coexisté avec ce paradigme postural et gestuel de la noblesse se muent en attaque virulente, jusqu'à ce que la Révolution française signe la fin du système de représentations sociales et esthétiques qui sous-tendent l'idéalisation du corps aristocratique. Que ce soit chez Rousseau, Diderot[146] ou Montesquieu[147], une nouvelle pensée du naturel s'affirme, qui rejette le paradigme de la bonne grâce du côté de l'artificiel, lui substituant l'idéal d'une posture saine, ou de grâces d'autant plus véritables qu'elles seraient « naturelles », c'est-à-dire non passées au filtre de l'art. Cette mise en crise du code du gracieux semble ainsi coïncider avec l'inflexion du je ne sais quoi vers le charmant et l'agréable que nous constations dans le domaine de l'art pictural et littéraire : s'il demeure une place pour la grâce dans le discours sur l'art, ce serait dans la valorisation de grâces informelles, ou familières. Du point de vue de la représentation du corps, cette nouvelle pensée du naturel se traduit par un assouplissement des postures : peuvent alors paraître gracieuses des postures qui étaient jusqu'alors rejetées du côté de la minauderie. Au début du XIXe siècle, il semble ainsi que l' « idéal du corps aristocratique [se soit] presque entièrement dissout dans la vie comme dans l'art[148] », sans que cela signifie pour autant la disparition de tout idéal corporel[149] . L'inflexion de la notion de

145 Par exemple dans la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, représentée pour la première fois en 1670.

146 Si toutes les occurrences de la notion de grâce dans *Le Neveu de Rameau* sont connotées péjorativement, le passage sur la valeur esthétique des lignes musicales porte peut-être la trace des conceptions de Hogarth : « Il faut considérer la déclamation comme une ligne ; et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau. » (Denis DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Folio, 2006, p. 153).

147 Dans l'*Essai sur le goût*, publié en 1757.

148 Mickaël BOUFFARD, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 484.

149 Sur l'émergence d'un nouvel idéal corporel pendant la Révolution française, lui aussi référé à l'Antiquité, nous renvoyons à Inge BAXMANN, « *The French Revolution and its spectacles* », p. 98-112.

grâce qui en résulte prend une forme particulière dans le domaine du ballet : dans cet art également, la notion perd de sa centralité et de sa consistance, tout en se redéfinissant au contact de nouvelles problématiques théoriques et pratiques.

Avec l'apparition du nouveau genre chorégraphique qu'est le « ballet-pantomime », « ballet d'action » ou « ballet en action », la préoccupation principale des maîtres de ballet devient en effet celle de l'imitation des passions : alors que le ballet de cour entendait « imite[r] sur un mode *allégorico-analytique*[150] », celui des danses figurées, apparaît un nouveau « régime *dramatico-affectif* qui, fondé par Cahusac et Noverre, perdurera tout au long du ballet romantique et académique[151] ». Plusieurs maîtres de ballet, à commencer par John Weaver, entendent ainsi réformer profondément le genre du ballet de cour, qui leur paraît avoir versé dans une artificialité insignifiante à mesure que sa technique s'est professionnalisée et complexifiée, induisant une séparation plus nette entre amateurs et professionnels, et entre la scène et le public. Si les *Lettres sur la danse* de Jean-Georges Noverre constituent aujourd'hui sans doute le texte le plus connu de cette période, elles sont en réalité à réinscrire au sein des écrits de ceux que Juan Ignacio Vallejos[152] appelle les « philosophes de la danse », parce qu'ils prennent publiquement position en faveur de cette réforme du ballet, tout en s'insérant pleinement au sein des problématiques philosophiques des Lumières.

Dans les décennies 1760-1770 paraissent ainsi, tant en Italie qu'en France, en Angleterre ou en Allemagne, de nombreux traités de maîtres de ballet s'intéressant désormais moins à la codification ou à la notation du geste qu'à la dimension dramaturgique du ballet. Prenant appui sur la poétique aristotélicienne, ils cherchent à valoriser l'art du ballet, en fondant son autonomie et son statut d'art libéral sur sa capacité à imiter les passions humaines. Le « ballet en action » ou « ballet-pantomime » qui doit se substituer au « ballet de cour » vise ainsi à associer la technique de la *belle dance* aux gestes expressifs de la pantomime. Ne désignant pas encore un ensemble de signes conventionnels (ce qu'elle deviendra au sein du ballet romantique), la pantomime se réfère au XVIIIe siècle à des pratiques expressives du geste notamment développées au sein du théâtre forain, donc à un genre « bas » que les maîtres de ballet cherchent à légitimer en lui donnant pour origine une pantomime antique fantasmée. Ce néo-classicisme tisse des liens complexes entre la « danse

150 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 142.
151 *Ibid.*, p. 143.
152 Juan Ignacio VALLEJOS, « Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776) », in *L'atelier du centre de recherches historiques* [en ligne], 2012, http://acrh.revues.org/5065, mis en ligne le 04 juillet 2013 (dernière consultation le 24 août 2021).

des modernes » et celle des Anciens[153] : c'est ainsi que, dans les articles sur la danse qu'il écrit pour l'Encyclopédie et dans son ouvrage *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* publié en 1754, Louis de Cahusac[154] s'oppose aux théories développées par l'abbé Dubos dans la troisième partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*[155] pour défendre la singularité d'une pantomime moderne puisant aux sources de la *saltatio* antique.

Au cœur de la théorisation du ballet-pantomime telle qu'elle est notamment développée par Noverre, se trouve l'idée que l'expressivité du geste doit transcender la virtuosité technique en représentant les passions, c'est-à-dire en les faisant passer de l'âme du danseur à celle du spectateur, par ce que Noverre nomme l'« action ». À la danse mécanique ou danse d'exécution, c'est-à-dire à la technique de la *belle dance*, il oppose la pantomime ou danse en action, seule à même de faire de la danse un art d'imitation[156]. Cette volonté de réforme du ballet se fonde sur une nouvelle conception du geste dansé, reposant sur un « dualisme du mécanique et de l'expressif[157] » qui fait résider le sens dans « cet « ailleurs » du pas que sont les mouvements des bras et la mimique du visage », et qui refuse toute codification possible de l'expressivité du geste. Noverre prescrit ainsi de donner plus de liberté aux ports de bras, de découvrir les visages en abandonnant les masques, et d'alléger les costumes pour rendre les mouvements plus naturels. Le danseur doit également adapter son style, et donc son entraînement, à sa morphologie, afin d'interpréter les personnages les plus proches de sa physiologie naturelle – soit des rôles nobles pour les danseurs du style sérieux à la morphologie longue et élancée, et des rôles populaires pour les danseurs de demi-caractère ou les danseurs comiques, d'une taille plus moyenne – ce qui n'empêchera pas certains danseurs, comme Auguste Vestris, de chercher à brouiller ces frontières entre les genres.

Sapant le logocentrisme inscrit dans la pensée de la *belle dance*, le discours sur le ballet-pantomime fait écho aux réflexions sur l'expressivité du geste qui se développent à la

153 Que retrace Arianna FABBRICATORE dans *La Querelle des pantomimes : Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, 2017, et dans son article « Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion » in Camillo Faverzani (dir.), *Euterpe et l'Empereur : L'Antiquité et l'Opéra. Séminaires 2011-2012*, « Travaux et Documents », Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, n°58, 2014, p. 21-40, dans lequel elle montre l'existence de plusieurs néoclassicismes dans l'histoire du ballet.

154 Louis de CAHUSAC, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Laura Nadeix, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2015, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/cahusac_danse-ancienne-et-moderne (dernière consultation le 12 mai 2021).

155 Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719.

156 Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse, dernière édition augmentée en 4 vol. Avec les programmes de ballet*, éd. Info Scribe et Eric Thiébaud, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2019, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/noverre_lettres-danse-01_1803_orig (dernière consultation le 14 septembre 2021), Lettre II.

157 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 234.

même époque dans la peinture et au théâtre, par exemple chez Diderot, mais aussi aux interrogations sur l'origine passionnelle du langage[158] telles qu'elles trouvent place dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* publié en 1755 par Rousseau, ou dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, paru en 1746. Faisant réellement œuvre de philosophes, des maîtres de ballet comme Noverre entendent élever le ballet au rang d'un art digne d'une réelle pensée théorique : c'est pourquoi ils publient massivement des traités, revendiquent une éducation intellectuelle des danseurs, et désirent utiliser les programmes de ballet pour former le regard du public à ce nouveau genre chorégraphique.

b. Les deux grâces du ballet.

Que devient la grâce au sein de cette réforme du ballet ? Il semble d'abord que la notion perde de sa consistance, comme c'est le cas dans les autres arts à la même époque. Au sein des traités de danse ou de la critique émergente, sa polysémie s'accroît, ainsi que son flou définitionnel. Dans *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* de Cahusac, elle n'est ainsi quasiment pas employée, si ce n'est en un sens péjoratif, pour reprocher à la danse de se réduire trop souvent à un agencement de belles formes, à la précision des pas et à la grâce des ports de bras – à cette « danse mécanique » dont parle Noverre. Chez ce dernier, l'emploi de la notion est plus ambivalent, témoignant de la mise en crise du paradigme de la bonne grâce en même temps que d'un attachement à cette notion dans ce qu'elle désigne du lien indicible entre le corps et l'âme. Tout en employant le terme en un sens proche de celui de Cahusac, lorsqu'il reproche à la danse de ne s'être jusqu'alors préoccupée que des grâces mécaniques, c'est-à-dire de qualités techniques certes plaisantes au regard mais insuffisantes si elles sont dépourvues d' « âme », il accorde aussi une place aux grâces naïves du sentiment, ou aux grâces naturelles, en prescrivant de « s'écarter avec grâce des règles étroites de l'école[159] ». Dans les *Lettres sur la danse*, la grâce serait donc à prendre en deux sens. D'une part, en tant que grâce du corps, elle nécessite l'apprentissage de la *belle dance* ; dans la continuité de Rameau, la danse continue à apparaître chez Noverre comme ce qui est à même de prêter de la grâce à la nature, tout particulièrement lorsqu'elle s'accompagne chez le danseur de la connaissance du dessin[160] :

158 Sur ce point, nous renvoyons à Christina THURNER, *Beredte Körper, Bewegte Seelen*, *op. cit.*
159 Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, Lettre X.
160 *Ibid.*, Lettre V.

> La nature ne nous offre pas toujours des modèles parfaits ; il faut donc avoir l'art de les corriger, de les placer dans des dispositions agréables, dans des jours avantageux, dans des situations heureuses, qui dérobant aux yeux ce qu'ils ont de défectueux, leur prêtent encore les grâces et les charmes qu'ils devraient avoir pour être vraiment beaux[161].

Cette grâce du corps que procure l'art, soucieuse d'harmonie des proportions, reste associée par Noverre à la beauté, à la noblesse et à la décence ; sans cesse menacée par la minauderie et la joliesse, elle ne saurait s'y réduire. D'autre part cependant, cette grâce n'est rien sans une forme supérieure de grâce que seules peuvent faire naître la nature et l'expression de l'âme, et qui élève la danse du rang d'art mécanique au rang d'art imitateur, soit d'art véritable. Sans elle, le danseur est semblable à une belle statue à laquelle Pygmalion n'aurait pas insufflé d'âme. C'est donc bien la nature qui a ici le dernier mot sur l'art, en ce que la grâce de l'expression implique un don naturel qui peut certes être travaillé, mais qui échappe toujours aux règles de l'art. Cette dualité entre physique et spirituel, redoublée par une tension entre nature (ou don) et art (ou travail), traverse aujourd'hui encore la notion artistique de grâce : on le voit, elle repose sur un « fond de dualisme radical, le dualisme du mécanique et de l'expressif, du muet et du parlant, du physique et du moral[162] ». Le vocabulaire de la *belle dance* cherchait certes à symboliser un certain nombre de qualités éthiques associées à la noblesse ; il s'agit désormais d'exprimer, sans qu'il existe de règles possibles à cette expression, les passions de l'âme.

Si la grâce conserve un sens chorégraphique précis, dans la continuité de celui qu'elle prenait au sein du code esthétique de la *belle dance*, il semble que ce soit pour nommer des qualités de mouvement propres au style noble, ou sérieux, par opposition à la danse de demi-caractère et à la danse grotesque ou comique. Comme le montre Arianna Fabbricatore[163], c'est en effet à cette époque que se construit une opposition entre le style grotesque d'une part, dévalorisé, associé aux notions de comique, de virtuosité, et aux danseurs italiens ; le style sérieux d'autre part, valorisé, associé à la *belle dance* française, et aux notions de grâce et d'élégance – alors même que chacun de ces styles de danse théâtrale existe pleinement dans les deux pays. De cette opposition, les discours actuels sur la danse classique restent aujourd'hui porteurs, lorsqu'ils opposent la virtuosité de l'« école italienne » au raffinement

161 *Ibid.*, Lettre X.

162 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 228.

163 Ce que montre Arianna FABBRICATORE dans *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattatoteorico-prattico di Ballo (1779) de G. Magri*, Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2015, Pantin, Centre national de la danse, 2018, où elle analyse la carrière du danseur grotesque Gennaro Magri.

gracieux de l' « école française ». De telles tensions entre une virtuosité technique rejetée du côté d'un mécanisme non régulé (pourtant admirée et motrice dans la recherche chorégraphique) et une beauté expressive pleinement signifiante ou « artistique » ont amplement travaillé l'imaginaire du ballet, dans l'opposition maintes fois mise en scène de la ballerine à l'acrobate de cirque[164], mais aussi au pantin ou à l'animal. La grâce ne sort pas indemne de cette tension : si elle vient d'un côté dépasser la « simple virtuosité » en l'intégrant au domaine signifiant de l'art, elle vise néanmoins toujours à plaire, risquant en cela de basculer à son tour dans l'insignifiance d'une codification sclérosée, ou d'une « danse pour la danse » dénuée de sens. Associée d'un côté à une beauté codifiée (contre les excès de la virtuosité), de l'autre à une expressivité jamais codifiable (contre la dimension autotélique et peut-être trop « corporelle » de la virtuosité), la grâce souffre des tensions sans doute mal posées entre le mécanique et l'expressif, entre la technique et l'art, entre le corps et l'esprit ; ces ambivalences seront encore exacerbées à l'époque du ballet romantique.

c. Circulations de la grâce entre les arts.

Bien qu'elle perde donc en précision et en valeur à cette époque, la notion de grâce permet, dans son ambivalence même, d'établir des ponts entre les arts. C'est ainsi que lors de la journée d'étude « Faire image. Noter et dessiner la danse dans la première moitié du XIXe siècle[165] », plusieurs chercheurs mirent en évidence les nombreux recoupements discursifs et pratiques existant entre la danse et le dessin à la charnière entre XVIIIe et XIXe siècles, d'une part autour d'un imaginaire collectif de l'Antiquité s'articulant à une conception néo-classique de la grâce, d'autre part dans une tension entre le désir de fixer des lignes gracieusement proportionnées par le dessin et celui d'explorer, par la liberté du tracé, de nouveaux gestes imaginaires, de l'ordre d'une grâce serpentine. Quant à la hiérarchisation des arts, mais aussi quant au rapport à la forme, à l'expressivité, ou encore à l'Antiquité, la circulation de la grâce entre les arts enregistre des changements de paradigme qui peuvent être simultanés ou décalés. Étudier la circulation de la notion de grâce entre les arts, c'est-à-dire à la fois les analogies qu'elle permet de construire dans les discours et les recoupements qu'elle indique dans les pratiques, tel Noverre invitant le danseur à sculpter son corps avec grâce en s'initiant à l'art du dessin, serait ainsi l'un des axes selon lesquels engager une telle étude comparative.

164 Sur ce point, nous renvoyons à la thèse d'Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, *op. cit.*

165 « « Faire image », Noter et dessiner la danse dans la première moitié du XIXe siècle », organisé par Pauline Chevalier et Bruno Ligore, 25 janvier 2020, INHA.

Par ailleurs, les métamorphoses notionnelles et formelles de la grâce dans le domaine chorégraphique, du XVIe au XVIIIe siècle, répondent aux profonds changements de paradigme dans la conception de la beauté du corps, que retrace Georges Vigarello dans son *Histoire de la beauté*[166] : si le XVIe siècle s'attache à déployer le canon d'une « anatomie moralisée et hiérarchisée[167] », révélant l'harmonie du macrocosme céleste, le XVIIe siècle introduit l'idée d'une beauté expressive, ou d'une correspondance entre le corps et l'âme que manifeste le je ne sais quoi ; tandis qu'au XVIIIe siècle, la mise en crise des canons formels de beauté, contemporain de la révolution esthétique, ouvre la voie à une plus grande relativité du beau et à des critères plus familiers. Georges Vigarello voit dans ces évolutions « une lente conquête[168] », celle d'une « présence toujours plus étendue, en premier lieu, des parties concourant à la beauté[169] », accordant une place croissante au bas du corps, mais aussi « la prise en compte progressive du mouvement dans l'esthétique physique », ou « le passage de beautés formelles à des beautés plus dynamiques, celles suggérant davantage souplesse et déliement[170] » ; enfin, l'approfondissement de l'intériorité, le jeu entre surface et profondeur semblant toujours davantage se creuser. Dans ce jeu entre forme et mouvement, entre intériorité et extériorité, la beauté corporelle a bien souvent la grâce pour nom : c'est pourquoi la notion, dans son acception courante, dépasse largement le sens qu'elle prend pour le ballet. Cependant, tout en participant à ces profonds changements de paradigme ou à ces évolutions au long cours des canons de la beauté corporelle, les métamorphoses de la grâce dans l'histoire du ballet conservent une réelle spécificité, dans la mesure où cet art joue avec une codification propre du geste, c'est-à-dire avec des règles et des normes qui ne coïncident pas tout à fait avec les normes de beauté corporelle en vigueur dans d'autres pratiques sociales.

La notion de grâce pourrait ainsi fonctionner comme un révélateur pour aborder le ballet, nous renseignant sur l'inscription de cette forme au sein du champ artistique et de la société. Cependant, l'étude des métamorphoses de la grâce nous montre aussi en creux que celle-ci ne constitue qu'une notion partielle pour comprendre l'histoire du ballet. En ce qu'elle risque de mettre essentiellement en évidence la dimension codifiée ou normative de cet art, intimement liée à un idéal (néo-)classique de beauté du corps articulant harmonie des proportions et parfaite expression de l'intériorité dans l'extériorité, la grâce ne saurait résumer

166 Georges VIGARELLO, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
167 *Ibid.*, p. 24.
168 *Ibid.*, p. 253.
169 *Ibid.*
170 *Ibid.*, p. 254.

la grande richesse des débats théoriques et des recherches artistiques qui meuvent l'histoire de ce genre du XVIe au XVIIIe siècle, de la capacité signifiante du geste à la structure de la forme ballet, en passant par la diversité des styles ou les rapports entre pantomime et « danse pure ». Si l'articulation (voire la réduction) de la danse classique à la grâce semble aujourd'hui aller de soi, c'est sans doute en grande partie dans le sillage des inflexions majeures que prend la notion au XIXe siècle, notamment sous la plume des critiques de danse.

4. Le tournant du XIXe siècle : ballet romantique et prémices d'une essentialisation de la grâce.

a. La construction d'un nouvel imaginaire du ballet : féminisation de la grâce.

Au XIXe siècle en effet, alors que se développe toute une critique de ballet qui prend le pas sur d'autres formes discursives, la grâce s'infléchit tant dans les discours que dans les pratiques et les œuvres, s'attachant à un imaginaire qui continue à empreindre notre rapport à la danse classique. Comme l'analyse Bénédicte Jarrasse dans son ouvrage *Les Deux Corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, si « l'imaginaire apparaît bel et bien comme l'horizon obligé de la danse[171] » du fait de l'évanescence de cet art, les mises en discours et les représentations iconographiques du ballet romantique ont largement façonné notre imaginaire de la danse classique. La grâce y occupe une place centrale, et s'y lie à un idéal esthétique endossé par une poétique renouvelée du ballet, marquée notamment par sa féminisation et par l'apparition des pointes.

Sous la plume des critiques en effet, la grâce devient l'un des adjectifs esthétiques privilégiés. Mais elle se déplace de la danse elle-même vers le physique des danseuses, contribuant à forger l'archétype de la ballerine romantique qui naît dans les premières décennies du XIXe siècle. C'est ainsi que chez des écrivains comme Jules Janin et Théophile Gautier, dont Bénédicte Jarrasse note qu'ils ignorent la technique du ballet et l'écriture chorégraphique pour s'en tenir à des considérations générales sur la plastique féminine, la grâce sert à qualifier de manière assez vague le plaisir pris aux évolutions scéniques du corps féminin. Usant et abusant du lexique du gracieux, du joli et du charmant, leurs critiques de ballet sont écrites de telle sorte que « le lecteur ne retient de la description de la danseuse qu'une collection de grâces féminines, rendues plus irrésistibles encore par l'usage obligé de l'exclamation et de l'hyperbole[172] ». Plusieurs danseuses sont érigées en figures archétypales

171 Bénédicte JARRASSE, *Les deux corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 10.
172 *Ibid.*, p. 176.

de la ballerine gracieuse : ainsi de Carlotta Grisi, de Fanny Elssler, ou de Marie Taglioni, dont l'incarnation de la Sylphide[173] en 1832 constitue un point nodal dans ce renouvellement de l'idéal esthétique du ballet. La notion de grâce telle qu'elle est employée par la critique de ballet semble ainsi poursuivre son processus de dissolution, et renforcer le *topos* déjà en vigueur du caractère indicible de la danse, en même temps qu'elle s'attache à des figures féminines idéalisées[174].

Cependant, le discours critique engage également une différenciation de la notion autour de deux pôles associés au féminin : d'une part, une grâce éthérée ou virginale, préservant à la ballerine sa pudeur ; d'autre part, une grâce sensuelle et piquante, qui peut dériver en minauderie ou en vulgarité, mais qui n'en reste pas moins son pendant essentiel. Dans une critique de 1837, Théophile Gautier oppose ainsi la grâce chrétienne de Marie Taglioni à la grâce païenne de Fanny Elssler :

> La danse de Fanny Elssler s'éloigne complètement des données académiques, elle a un caractère particulier qui la sépare des autres danseuses ; ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens. […] Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne ; elle rappelle la muse Terpsichore avec son tambour de basque et sa tunique fendue sur la cuisse et relevée par des agrafes d'or ; quand elle se cambre hardiment sur ses reins et qu'elle jette en arrière ses bras enivrés et morts de volupté, on croit voir une de ces belles figures d'Herculanum ou de Pompéi.
> Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil ; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde. La danse se prête peu à rendre des idées métaphysiques ; elle n'exprime que des passions[175] […].

Chez Gautier, auteur prolifique de critiques comme de livrets de ballet, cette polarisation des grâces de la ballerine participe à un renouvellement du rapport esthétique au ballet, assimilé à un poème ou à une rêverie éveillée dont l'approche oscille entre formalisme[176] et sensualisme.

173 Filippo TAGLIONI, *La Sylphide*, créé en 1832 à l'Opéra de Paris.
174 Susan Leigh FOSTER, « *The Ballerina's Phallic Pointe* », conférence performée, mise en ligne le 21 mars 2011 : http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/the-ballerinas-phallic-pointe.html#endnote1link (dernière consultation le 07 septembre 2021).
175 Théophile GAUTIER, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 41-42.
176 Le formalisme de Théophile Gautier inspirera André Levinson.

C'est donc autour de la figure de la ballerine gracieuse que se cristallise ce nouvel imaginaire du ballet, dont Bénédicte Jarrasse montre que, constitué depuis un lieu exogène à la danse (celui de la critique et de la littérature), il repose sur une « vaste entreprise de mise en légende, qui est parallèlement une entreprise de légitimation – et de moralisation – de l'art chorégraphique[177] ». Cette « mythographie[178] », dont les prolongements courent jusqu'à nos jours, est contemporaine de la naissance d'un régime de vedettariat et d'une captation du discours par certaines institutions comme l'Opéra de Paris, qui effectue un véritable « rapt de l'imaginaire[179] ».

b. Ambivalences de la grâce romantique.

Comme l'analyse Bénédicte Jarrasse, les représentations du ballet romantique se caractérisent par une ambivalence profonde : elles se polarisent autour de dualités symboliques et géographiques, entre l'Occident et l'Orient, les mythes germaniques et le folklore italien, mais surtout entre deux visions antagonistes et indissociables du corps de la danseuse. D'un côté, la danse aurait le pouvoir de transfigurer le corps de la ballerine en signe pur, en « un corps proprement décent – le corps glorieux de la danse », « en quelque sorte métaphorique », incarné par la Sylphide de Marie Taglioni. De l'autre, et comme son envers nécessaire, le « corps terrestre[180] » s'impose pourtant, dont la version heureuse serait la grâce sensuelle de Fanny Elssler dansant la cachucha, mais qui trouve aussi de nombreuses représentations négatives dans les caricatures fleurissant à cette époque : celles du corps décharné et suant de la ballerine au travail ; de la danseuse exposant vulgairement ses jambes sur scène et objet de désir en coulisses ; du danseur en pantin mécanique grotesque, voire monstrueux. Alors que naît la figure chorégraphique du corps de ballet, masse de figurantes anonymes, et que la technique gagne en virtuosité, les métamorphoses du corps dansant sont soupçonnées, lorsqu'elles ne le transfigurent pas en signe idéal, de le déshumaniser :

> La dualité […] est omniprésente dans les représentations : dans l'esthétique du ballet, dans la technique de la danse, aspirant à l'*élévation* à travers l'*aplomb*, dans les types de ballerines, dans les emplois qui leur sont conférés, dans les modèles de féminité qu'elles incarnent… et, enfin, dans ces espaces, réels et symboliques, où se fabrique le corps à deux faces, aussi nécessaires qu'irréductibles, de la danse romantique. Car telle est la fable

177 Bénédicte JARRASSE, *Les deux corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 14.
178 *Ibid.*
179 *Ibid.*, p. 903.
180 *Ibid.*, p. 16.

> mystique, inspirée de celle du roi, sur laquelle, *in fine*, repose son édifice imaginaire : d'un côté, elle façonne un corps idéal, transfiguré, qui, en renonçant à lui-même, connaît une forme de salut et d'assomption ; de l'autre, elle s'éprouve et se vit au quotidien dans un corps terrestre, faillible, qui travaille et qui souffre, autant de signes réitérés de sa chute et de sa damnation[181].

Au sein de cette polarité, la grâce, en tant qu'elle caractérise le corps spiritualisé de l'étoile, regagne donc sa portée religieuse, rédimant par là-même ce que l'art chorégraphique comporte de dangers. Cette dimension spirituelle de la danseuse, et liturgique du ballet, marquera durablement l'imaginaire de la danse classique – mais, on le voit, c'est assez tardivement dans l'histoire du ballet que la grâce incorpore ce sens religieux, quand elle tendrait à s'en dépouiller au sein d'autres arts. Autre problème historique, « on peut légitimement se demander pourquoi le pôle aérien semble l'avoir emporté, dans l'imaginaire moderne du ballet romantique, sur le pôle terrien[182]», pourtant bien présent dans les chorégraphie. Si la grâce a toujours été dans le ballet du côté de l'idéal, le ballet romantique ancre cet idéal dans un imaginaire duel du corps, et acte une rupture entre les différents genres de danse internes au ballet : alors qu'auparavant, les styles sérieux, de demi-caractère et comique gardaient une forme de complémentarité, la danse spirituelle et gracieuse au sens propre de la Sylphide devient ontologiquement différente de tout ce qui dans la danse indique la matérialité et les ambiguïtés du corps dansant.

c. Une nouvelle codification technico-esthétique de la grâce : les traités de Carlo Blasis.

Parallèlement à cette réélaboration de la grâce par la mise en discours et en iconographie du ballet romantique, celle-ci se redéfinit également dans ses contours techniques et esthétiques, au sein des pratiques et des œuvres. Elle n'agit alors plus comme métaphore pour dire l'essence de la danse, mais prend un sens plus ancré dans le corps dansant et dans la chorégraphie au travail.

La naissance du ballet romantique, ainsi que ses liens au contexte social, politique et économique du XIXe siècle (en particulier à la révolution industrielle), ont été amplement étudiés par des historiennes de la danse comme Sylvie Jacq-Mioche, Hélène Marquié, Marion Kant, Susan Leigh Foster ou encore Lynn Garafola[183]. Celles-ci ont bien montré combien les

181 *Ibid.*, p. 904.
182 *Ibid.*, p. 897.
183 Nous renvoyons par exemple à Sylvie JACQ-MIOCHE, « L'avènement du ballet romantique », in Laura CAPPELLE (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 103-114 ; Hélène MARQUIÉ,

nombreuses évolutions techniques et esthétiques du ballet romantique, telles que l'apparition des pointes et le développement d'une machinerie scénique de l'envol, ont profondément modifié la poétique du ballet à compter des années 1820. Aux pas de deux jusqu'alors effectués en parallèle se substitue également le modèle dont héritent les pas de deux actuels, dans lesquels le danseur soutient les évolutions de la ballerine. Par ailleurs, la naissance du corps de ballet, l'importance accordée aux danses de caractère et la fusion croissante entre pantomime et danse établissent de nouveaux codes et de nouvelles conventions pour le ballet. Au sein de ce genre naissant qu'est le ballet romantique, une autre poétique du geste s'instaure, qui se distingue fondamentalement de la danse baroque dans son rapport à l'espace et à la musique – notamment par une ampleur du geste et un lyrisme aujourd'hui encore caractéristiques de la danse classique :

> La liberté de l'interprétation ne se trouve plus dans le goût subtil de l'ornementation des bras et des jambes dans le cadre de la mesure, mais dans des choix plus virtuoses et spectaculaires ; la musique devient seulement un support agréable et ne retrouvera son importance qu'avec les créations des Ballets russes. Les parcours se sont simplifiés [; ils] sont fort éloignés des entrelacs de dentelle que sont les parcours des danses du XVIIe siècle. […]
> Désormais l'enseignement va reposer sur ces pôles extrêmes : d'un côté, la continuité du baroque avec la vitesse, la petite amplitude, la rapidité du bas de jambe, la brillance de la petite batterie et, de l'autre, la lenteur, la grande amplitude, le lyrisme des grands dégagés romantiques des bras et des jambes[184].

Cette nouvelle poétique du geste s'ancre dans des évolutions techniques majeures qui signent le passage de la *belle dance* à ce qui deviendra la technique classique, dont Carlo Blasis, avec son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*[185], est habituellement considéré comme l'un des pères. Ce *Traité* qu'il publie en 1820, complété en 1830 par le *Code of Terpsichore*, veut poursuivre l'œuvre d'un Noverre, en établissant les principes théoriques et pratiques de l'art chorégraphique. Cependant, il entend s'en distinguer

Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs, Mémoire présenté pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, soutenue le 20 septembre 2014 ; Lynn GARAFOLA (dir.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanovre, University Press of New England, 1997.

184 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 91 et 107.

185 Carlo BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, éd. Arianna Fabbricatore, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2019, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/blasis_traite-elementaire (dernière consultation le 12 mai 2021).

en proposant une véritable esthétique de la danse, fondée sur une approche néo-classique de son art où la grâce constitue un principe cardinal.

Tout l'enjeu est pour Blasis de systématiser le vocabulaire de la danse, ou de constituer un abécédaire des gestes, à la croisée de deux principes : d'une part, un principe mécanique qui n'est pas sans rappeler la description de la grâce que fait à la même époque Kleist dans *Sur le théâtre de marionnettes* ; d'autre part, un principe artistique marqué par le néo-classicisme pictural et sculptural. C'est ainsi que le maître de ballet et le danseur doivent pour Blasis acquérir une culture complète, à la fois théorique et pratique, allant des mathématiques au dessin en passant par la mécanique et la fréquentation des œuvres d'art. Telle est la condition pour que le danseur sache « se dessiner » :

> On ne saurait trop recommander aux jeunes gens qui se destinent à cet art d'imitation, la vue des chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, surtout dans l'antique : ces enfants immortels du génie des beaux-arts, ces modèles du beau idéal, formeront leur goût. Un danseur qui ne sait point se dessiner, et qui par conséquent manque de cette grâce qui séduit, qui charme, ne sera point regardé comme un artiste, et *ne pourra jamais intéresser ni plaire*[186].

Le néo-classicisme de Blasis, marqué par la redécouverte contemporaine des fresques de Pompéi tout autant que par les sculptures de Canova, s'appuie ainsi sur la conception d'un beau idéal vers lequel le danseur doit s'élever par la fréquentation des « chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture », en particulier des modèles antiques : si la danse demeure un art d'imitation, c'est vers l'art qu'elle doit se tourner, davantage que vers la nature. Tout l'enjeu pour Blasis est, comme l'analyse Gabriele Branstetter[187], de transposer cet idéal incarné par les arts plastiques dans le mouvement du danseur. Dans cette optique néo-classique, le code prend en charge la dimension arbitraire du geste et le légitime en l'ancrant dans une origine antique des canons artistiques aussi bien que dans une essence atemporelle de l'homme.

D'un point de vue esthétique, cela se traduit par une chorégraphie qui entend donner à voir l'harmonie des proportions du corps humain par des poses plastiques dont la pureté de ligne est conservée par des mouvements eux-mêmes harmonieux. La dimension formelle et géométrique déjà présente dans le vocabulaire de la *belle dance* se double d'une esthétique de la ligne serpentine empruntée, dans une perspective néo-classique, aux fresques pompéiennes ainsi qu'à la peinture de la Renaissance – Blasis se référant à plusieurs reprises à Raphaël et à

186 *Ibid.*

187 Gabriele BRANDSTETTER, « *The Code of Terpsichore : Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik.* », art. cit.

Léonard de Vinci. Lorsqu'il danse, le danseur doit toujours avoir en tête les lignes horizontales et verticales autour desquelles son mouvement s'organise, que peuvent l'aider à visualiser la pratique du dessin et la schématisation des figures chorégraphiques à l'aide de *stick figures*[188]. Cependant, la grâce de son mouvement, comparable aux contours gracieux des chefs-d'œuvre antiques, réside dans l'adoucissement de ces lignes droites par l'enroulement de lignes sinueuses : portée par des formes géométriques, c'est la ligne serpentine qui est principe de grâce. D'où une valorisation presque maniériste de la courbe et de l'arrondi, visant à esthétiser les angles naturellement formés par les articulations du corps :

> Si la nature ne vous a point favorisé, en vous donnant de beaux bras arrondis et bien faits, vous ne sauriez alors trop vous livrer à l'étude, pour la forcer de suppléer à ses dons : mais par un exercice réfléchi vous pourrez parvenir à donner de l'élégance, de la grâce à des bras maigres, et vous ferez même disparaître leur longueur, en sachant les arrondir avec art.
> […] Il faut que les bras soient sans cesse arrondis tellement, que la pointe des coudes soit invisible ; sans cela, ils formeraient des angles, qui leur enlèveraient la grâce et le contour moelleux, qu'ils doivent toujours présenter ; au lieu des lignes droites, obliques, ou courbées en demi-cercle, nous n'en verrions que d'angulaires et dépourvues d'élégance. Le danseur qui serait placé de cette manière, répugnerait au bon goût ; et ses positions, ses attitudes, devenues grotesques et caricatures, seraient un objet de ridicule pour le dessinateur. […]
> Dessinez-vous avec goût et naturellement, dans la moindre des poses. Il faut que le danseur puisse, à chaque instant, servir de modèle au peintre et au sculpteur. C'est peut-être le plus haut degré de perfection auquel doit atteindre l'artiste. Mettez de l'expression, de l'âme, de l'abandon dans vos attitudes, dans vos *arabesques* et dans vos groupes[189].

Si le danseur doit s'inspirer des chefs-d'œuvre plastiques, il doit donc aussi pouvoir servir à tout instant de modèle au peintre ou au sculpteur. Dans un souci croissant de netteté du geste, qui sera poursuivi par ses successeurs, Blasis demande au danseur de soigner son en-dehors, son aplomb et son cou-de-pied – exigences technico-esthétiques aujourd'hui encore en vigueur dans l'enseignement de la danse classique. Conscient du risque de figer le mouvement que comportent de telles exigences plastiques, il précise cependant que la danse doit exclure la raideur, pour donner une impression de souplesse et d'abandon : d'où l'importance du principe d'opposition entre le haut et le bas du corps, propre à accentuer la ligne spiralée qui procure la grâce. Certaines qualités gestuelles se trouvent par ailleurs

188 Figures très simples représentant le corps humain à l'aide de bâtons figurant le buste et les membres, pratiquées à cette époque chez les peintres, et auxquelles Blasis recommande au danseur de s'exercer.
189 Carlo BLASIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, *op. cit.*

valorisées, telles que la légèreté, le ballon ou l'élévation – toutes propriétés de la « danse sérieuse ou héroïque », érigée en genre le plus difficile et propre à plaire le plus aux gens de goût, par contraste avec les genres de demi-caractère et comique. Le genre sérieux, réservé aux danseurs de belle taille et de belles proportions, incarne ainsi le projet néo-classique de Blasis de faire du danseur l'amant du beau, du bon et du vrai :

> Un danseur sérieux doit être parfaitement tourné, avoir de beaux cous-de-pied, et une grande facilité dans les hanches ; sans ces qualités qui lui sont indispensables, il ne parviendra pas dans le genre qu'il a adopté. Dans les autres genres de danse, il n'est pas aussi essentiel de posséder en perfection les qualités et les moyens dont je viens de parler ; on n'exige pas d'un danseur de demi-caractère ou comique la même correction que l'on veut trouver dans le danseur héroïque. L'artiste dont je parle, doit se distinguer en tenant la partie supérieure du corps bien placée, par des mouvements de bras parfaitement combinés, et par le beau fini des principes de son école. Les beaux développés, les grands temps, et les plus beaux pas de la danse, appartiennent à ce genre ; le danseur doit fixer l'attention du spectateur par la beauté du dessin, par la correction de ses poses, de ses attitudes et de ses arabesques[190].

La maîtrise de la pirouette, de l'attitude et de l'arabesque est en particulier exigée du danseur sérieux, et certains enchaînements (comme l'« *adagio*[191] », décrit comme le « *nec plus ultra* » de l'art chorégraphique) lui sont réservés. C'est donc avec Blasis que ces figures, devenues depuis emblématiques de la danse classique, se détachent au sein du vocabulaire gestuel pour prendre une importance particulière :

> Dans vos pirouettes observez l'équilibre le plus parfait, et soyez toujours bien placé en les commençant, en les tournant et en les terminant. Arrêtez-les avec aplomb et assurance ; que le dessin de la position de votre corps, de vos bras, de vos jambes soit correct, et prononcé avec grâce. […]
> La position, que les danseurs appellent particulièrement l'*attitude*, est la plus belle de celles qui existent dans la danse, et la plus difficile dans son exécution ; elle est, à mon avis, une espèce d'imitation de celle que l'on admire dans le célèbre *Mercure* de J. Bologne. Le danseur qui se composera bien dans l'attitude sera remarqué, et prouvera qu'il a acquis des connaissances nécessaires à son art. […]
> Rien n'est plus gracieux que ces attitudes charmantes que nous nommons *arabesques* ; les bas-reliefs antiques, quelques fragments de peintures grecques, ainsi que celles *à fresque*, des loges du Vatican, d'après les délicieux dessins de Raphaël, nous en ont fourni l'idée.

190 *Ibid.*
191 Dans un moment où l'adage prend le pas sur l'allegro dans les qualités gestuelles recherchées.

L'arabesque[192] notamment devient la figure privilégiée de ce renouvellement technico-esthétique qui ouvre la voie à la danse classique. Si à cette époque le terme désigne encore à la fois une figure de groupe et une figure individuelle, la ballerine en équilibre sur sa pointe, jambe tendue derrière, est progressivement érigée en symbole du ballet romantique. Avec l'apparition des pointes, la technique tend en effet à se différencier entre hommes et femmes, et la virtuosité du geste, que Blasis fusionne avec un souci d'expressivité hérité du ballet-pantomime, à se déplacer du côté de la ballerine : à la croisée de cette nouvelle virtuosité technique et d'un imaginaire de l'envol, l'arabesque synthétise la poétique du ballet romantique.

d. Du geste au corps : la grâce entre paradigme mécanique et spiritualisme.

Surtout, l'arabesque romantique, dans sa labilité fondamentale qui nécessite de chercher le contrepoids entre la jambe levée et le buste penché en avant, et de trouver une forme d'abandon au moment où l'équilibre est atteint, incarne la poétique inhérente à cette nouvelle gestuelle. C'est que la description géométrique des figures faite par Blasis se double d'une analyse des lois mécaniques qui les régissent : comme l'écrit Gabriele Brandstetter, le danseur est invité à devenir à la fois dessinateur, sculpteur et machiniste de son propre corps, faisant écho aux marionnettes gracieuses de Kleist. D'où le double sens que prendrait l'adage donné par Blasis à ses élèves, « *Nulla dies sine linea* » : c'est-à-dire, nul jour sans tracer de lignes harmonieuses sur son cahier de dessin et dans l'espace, mais aussi sans s'essayer à la ligne d'aplomb qui gouverne le mouvement.

Là où le corps de la *belle dance* était porteur de signes extérieurs (sur le mode allégorique ou expressif, soumettant en tout cas la figure dansée à un régime rhétorique), celui de la danse romantique devient lui-même une figure gouvernée par des lois géométriques et mécaniques – d'où les caricatures mécanistes du danseur qui se répandent à cette époque. Tout le rôle du maître de ballet devient alors de travailler sur les lois d'organisation interne de ces figures et sur leurs variantes possibles, mais aussi sur les règles syntaxiques permettant d'inventer de nouvelles combinatoires.

192 Sur la figure de l'arabesque, nous renvoyons à Eike WITTROCK, *Arabesken – Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, Transcript, 2017 et à Francesca FALCONE, « *The Arabesque : A Compositional Design* » in *Dance Chronicle*, vol. 19, n°3, 1996, p. 231-253. Ces travaux étudient comment l'arabesque s'est progressivement imposée comme figure emblématique de la danse classique, évoluant d'une figure de groupe à une figure individuelle, ce qui témoigne selon Eike Wittrock du passage d'un régime rhétorique (où le geste figure une autre réalité) à un régime esthétique du geste (où la figure vaut pour elle-même). Francesca Falcone analyse en détail la postérité de la classification des attitudes et des arabesques effectuée par Carlo Blasis, chez Léopold Adice, Auguste Bournonville, Grazioso Cecchetti ou encore Agrippina Vaganova.

Pour Wilfride Piollet, l'atttitude et l'arabesque nouvellement mises en valeur par la danse romantique, en ce qu'elles attirent l'attention sur le corps du danseur lui-même sans renvoyer à une signification extérieure au geste, signalent un déplacement majeur par rapport au ballet-pantomime, qui est que le geste dansé vaut pour lui-même. La danse peut dès lors se développer « dans une sphère plus abstraite », se permettant « l'hermétisme » d'un signe valant en soi. Pour autant, si l'arabesque prévaut sur l'attitude, c'est que cette dernière se donne à voir comme belle pose, quand l'arabesque, par sa labilité, expose le corps comme intrinsèquement libre, d'une liberté que Wilfride Piollet nomme spirituelle :

> L'attitude a une dynamique bien précise qui est paradoxalement celle de la pose (qu'il faut aussi entendre comme - une « pause »). Toute sa beauté réside dans l'accomplissement de sa figure clairement dessinée au sein d'un flux rythmique.
> […] l'attitude est l'antithèse de la pantomime […].
> La danse se développe dans une sphère plus abstraite, elle peut se permettre l'hermétisme. La densité du corps dans la danse n'est qu'un moyen et qu'un passage dans sa réalisation. […] Le corps du danseur classique doit montrer sa fluidité, être en devenir, ne pas s'installer dans ses positions, même si elles doivent être précises. […]
> [La danse] exprime la spiritualité au moyen du corps, [la pantomime] révèle la matérialité au moyen de l'esprit[193].

Dans son étude du ballet romantique *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*[194], Susan Leigh Foster montre ainsi qu'au XIXe siècle, la dimension géométrique et formelle qui caractérisait déjà le ballet de cour tend à se déplacer du rapport du danseur à l'espace et au temps au corps du danseur lui-même[195]. D'où une nouvelle pratique de l'exercice de danse, où le dialogue avec la musique devient moins central, pour laisser place à un modelage du corps selon ces lois géométriques et mécaniques. L'exercice devient explicitement ce qui prépare le corps à danser, c'est-à-dire ce qui vise à développer ses attributs mécaniques de force et de souplesse, en vue de la danse elle-même. La conception du corps s'en trouve elle-même modifiée : si l'accent est mis sur ses contours extérieurs, les formes géométriques qu'il trace dans l'espace sont pour la première fois pensées comme reposant sur une structure anatomique interne, celle des muscles et du

193 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 128-129 et 141.
194 Susan Leigh FOSTER, *Choreography and Narrative : Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
195 Ce que Susan Leigh Foster lie à la dissolution d'une sociabilité physique, au sein de laquelle la danse est d'abord conçue dans son rapport au regard du spectateur et à la musique (*Ibid.*, p. 257).

squelette. À travers les lignes droites et courbes qu'il dessine, c'est donc sa propre géométrie et sa mécanique anatomique qu'il expose.

Selon Susan Leigh Foster, cette nouvelle conception du corps dansant a plusieurs conséquences majeures, que la danse classique tendra à développer au XXe siècle : d'abord, l'émergence d'un unique idéal morphologique auquel se conformer, quand les différences entre les genres sérieux, de demi-caractère et comique du ballet-pantomime prenaient appui sur le constat de la diversité des corps ; et en conséquence, une uniformisation de l'entraînement, contemporaine de la différenciation genrée de la technique entre hommes et femmes. Le vocabulaire gestuel du ballet se modifie également, pour rechercher avant tout l'harmonie géométrique des membres autour de l'axe central, prenant toujours davantage d'ampleur dans l'espace ; mais aussi, à l'échelle chorégraphique, l'harmonie des corps entre eux, dans un jeu scénographique d'unisson géométrique mobilisant tout particulièrement le corps de ballet. Si la grâce du ballet demeure liée à l'incarnation d'un idéal, elle se géométrise et se mécanise donc – ce que remettront profondément en cause, au nom de l'expressivité, les danseurs modernes du début du XXe siècle, mais aussi un chorégraphe comme Michel Fokine. Les enjeux de ce changement de paradigme concernent la pratique du danseur, le travail du chorégraphe, mais aussi la réception du ballet : ce sont de nouvelles attentes qui se forgent chez le spectateur.

Enfin, cette redéfinition technico-esthétique de la grâce du corps dansant a pour enjeu philosophique de fonder le caractère éphémère du mouvement sur une essence rationnelle d'ordre pythagoricien, et donc d'affirmer le statut artistique de la danse :

> La géométrie interne du corps a garanti au ballet la même sorte de potentiel pythagoricien – une essence éternelle, formelle, rationnelle et abstraite – que l'invention de l'harmonie avait donné à la musique. Elle a donné à la danse une substantialité et une droiture [*erectness*] masculines propres à compenser, même légèrement, son absolue féminité. Les schémas géométriques se logèrent derrière les qualités sensuelles, frivoles et évanescentes du ballet comme une présence rationnelle fantomatique[196].

Nous l'avons vu, cette identification d'une essence formelle et rationnelle du vocabulaire dansé sera cruciale pour le développement d'un discours essentialiste sur la danse

196 *Ibid.*, p. 258 : « *The internal body geometry secured for ballet the same kind of Pythagorean potential – an eternal, formal, rational, and abstract essence – that the invention of harmony had given to music. It gave dancing a masculine substantiality and erectness that offset, ever so slightly, its absolute feminity. The geometric schemata dwelt behind the sensuous, frivolous, and evanescent qualities of the ballet like a ghostly rational presence.* »

classique au début du XXe siècle, et à l'inverse d'une critique du ballet comme emprise disciplinaire sur le corps dansant. C'est au cours du XIXe siècle qu'un tel discours émerge, trouvant ses infléchissements propres selon qu'il émane de la critique, ou d'un danseur comme Blasis.

e. Des conceptions diverses de la grâce : Auguste Bournonville, Marius Petipa, et l'hétérogénéité du ballet au XIXe siècle.

Il semble donc que nos représentations de la grâce en danse classique héritent grandement des infléchissements pris par la notion au sein du ballet du XIXe siècle. Ce dernier est cependant loin d'être unifié, et ne se réduit pas au ballet romantique tel qu'il naît avec *Giselle*[197] ou *La Sylphide*. C'est ainsi qu'au Danemark se développe, avec Auguste Bournonville[198], un répertoire et un style propres qui, contrairement au ballet romantique français, conservent toute sa place au danseur masculin, en maintenant notamment l'exécution des pas de deux en parallèle. Contrairement au style codifié par Blasis, le mouvement y est privilégié sur la pose, la batterie sur l'adage, et la poétique du geste se fonde sur les nuances d'épaulement du buste davantage que sur le contrepoids entre haut et bas du corps. Cependant, sa philosophie de la danse, davantage ancrée dans le style Biedermeier que dans un néo-classicisme marqué par la redécouverte des fresques pompéiennes, demeure centrée sur les notions de grâce et d'harmonie. C'est que la pensée bournonvillienne de la danse se fonde sur la croyance optimiste, teintée d'un néo-platonisme christianisé, en un monde harmonieux symbolisé par la grâce du corps humain en mouvement. Bournonville rejoint ainsi Blasis dans sa conception d'un corps humain intrinsèquement harmonieux, dont la danse vient révéler toute la perfection :

> À cinq branches, l'étoile est le symbole de la perfection. Comme les cinq positions de la danse classique ? Au XIXe siècle, Léopold Adice, le chorégraphe Auguste Bournonville (1805-1879) et d'autres se sont plu à étudier les manifestations du chiffre cinq dans la danse. Avec la tête, les deux bras, les deux jambes et le buste comme centre, il y a de quoi faire[199].

197 Jean CORALLI et Jules PERROT, *Giselle, ou les Wilis*, créé en 1841 à l'Opéra de Paris.
198 Erik ASCHENGREEN, « August Bournonville, un romantisme danois », in Laura CAPPELLE (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 117-124.
199 Thierry MALANDAIN, *Cendrillon, carnet de création*, *op. cit.*, p. 85.

Chez Bournonville, la grâce du geste se lie cependant plus profondément encore à la joie de danser, qui établit un pont entre l'exercice pratiqué en classe[200] et les ballets chorégraphiés pour la scène : s'il y a une grâce que recherche le ballet, elle consiste autant dans la correspondance entre l'harmonie du macrocosme et celle du microcosme que dans la joie qu'a le danseur d'éprouver cette harmonie dans son corps, et de la transmettre au spectateur.

Chez Marius Petipa[201] également, dont les ballets créés dans la seconde moitié du XIXe siècle en Russie inventent le modèle de ce que le XXe siècle appellera « ballet classique », la grâce se teinte d'une portée spirituelle d'ordre néo-platonicien : elle exprime la capacité du ballet à rapprocher le danseur des formes idéales.

Ces diverses conceptions de la grâce, qu'elles émanent de Blasis, Bournonville ou Petipa, ont pour point commun d'exalter l'harmonie du corps humain et de relier symboliquement le vocabulaire de la danse classique à un idéal transcendant. Elles posent donc les jalons pour l'approche essentialiste de la grâce qui se développera au siècle suivant, d'abord chez les critiques russes (au premier rang desquels André Levinson), puis chez un penseur du néo-classicisme balanchinien comme Edwin Denby. Ceux-ci s'appuieront cependant sur une vision classicisante du ballet du XIXe siècle, qui le réduit à l'acte blanc[202] des ballets romantiques et à l'académisme de Petipa. Or, une telle réduction gomme tant le flou catégoriel que la variété de la création chorégraphique caractérisant le ballet du XIXe.

D'une part, si c'est bien à cette époque qu'apparaît la notion de danse classique, elle prend d'abord un sens bien différent de sa signification actuelle. C'est à partir des années 1820[203] que le terme « danse classique » commence à être employé dans des articles de journaux. Donné pour synonyme de « belle danse » ou de « danse noble », il renvoie à une danse enseignée et pratiquée notamment au sein de l'Opéra de Paris, qui demeure tournée vers des thèmes antiques et vers un style chorégraphique passé, par opposition au courant du ballet

200 Sur la technique de Bournonville, nous renvoyons au documentaire « Académie Bournonville-Biarritz », https://www.youtube.com/watch?v=jwzi7pBSbk0, mis en ligne par le Malandain Ballet Biarritz le 4 juillet 2016 (dernière consultation le 14 septembre 2021).

201 Nous renvoyons à Marius PETIPA, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, 1990 et à Pascale MELANI (dir.), *Slavica Occitania. 43. De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, Toulouse, Université de Toulouse, 2016.

202 Dans le ballet romantique, on nomme acte blanc un acte entièrement consacré à un lieu irréel, dont les créatures fantastiques ou éthérées sont incarnées par un corps de ballet de danseuses en tutus blancs.

203 D'après nos recherches sur Gallica, la première occurrence se trouverait dans un article paru dans *Le Diable Boiteux* du 19 mai 1824 (https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28gallica%20adj%20%22danse%20classique%22%29%20%20and%20arkPress%20all%20%22cb327570655_date%22%20sortby%20dc.date%2Fsort.ascending&rk=21459;2, dernière consultation le 14 septembre 2021).

romantique qui émerge dans les années 1830. Dans les décennies suivantes, la notion est employée de manière sporadique et avec une extension très variable. Elle prend tantôt le sens de « danse traditionnelle », et peut alors aussi bien désigner les « danses classiques » de l'Inde, de l'Espagne ou de la Corrèze, tantôt celui de « danse académique ». En ce dernier sens, la « danse classique » peut prendre la connotation positive d'une danse normée par des règles, par opposition à des danses taxées d'être déréglées, telles que le cancan ou les danses de salon, mais aussi le sens négatif d'une tradition académique méritant d'être abolie au profit de la nouveauté romantique. C'est en fait seulement dans les premières décennies du XXe siècle que la notion de danse classique en viendra à désigner rétrospectivement, par opposition avec la danse moderne émergente, la technique et le style issus du ballet du XIXe siècle, notamment la technique romantique et le répertoire de Marius Petipa, pour prendre, en particulier chez les critiques russes, le sens positif de « danse pure ». La « danse classique » est alors instaurée en art classique, au double sens du rattachement à une tradition technique et de l'identification d'une supposée essence atemporelle de la danse, qui se serait progressivement révélée au fil de l'histoire du ballet. Même si, alors que prolifèrent les étiquettes dans les années 1910-1920, la polysémie du terme constatée au XIXe siècle demeure active pour encore plusieurs décennies, l'imposition progressive de la dualité « danse classique »/ « danse moderne », et l'instauration de la danse classique en art « classique », tendra à gommer les discontinuités et aspérités de l'histoire du ballet.

D'autre part, l'imaginaire qui s'est imposé au début du XXe siècle d'une production chorégraphique se résumant aux actes blancs du ballet romantique et au répertoire de Marius Petipa a lui-même considérablement simplifié notre vision de la création du XIXe siècle. En particulier, le lieu commun historiographique construit par les critiques russes, selon lequel les dernières décennies du XIXe siècle auraient correspondu, en France, à un déclin du ballet, n'a été que récemment remis en cause – ce qui a permis de mettre en valeur des formes jusqu'alors minorées car plus hybrides, créées par des femmes, ou montées hors de l'Opéra de Paris. Comme l'écrit Hélène Marquié :

> Loin des stéréotypes qui lui sont associés, la fin du XIXe siècle se révèle comme une période féconde, porteuse des mouvements chorégraphiques ultérieurs. […] L'étude de la période amène en outre à douter de la pertinence de la dichotomie entre « danse classique » et « danse moderne », présentée aujourd'hui comme allant de soi. Elle n'est pas opérante pour l'époque : lorsqu'il est question de danse « classique », le terme ne désigne pas le ballet dans son ensemble, mais la grande tradition de l' « école française ». Pour les chroniqueurs avant la guerre de 1914, par ailleurs, la

> danse moderne qualifie tantôt le dernier ballet de l'Opéra de Paris où brille Carlotta Zambelli, tantôt les dernières danses à la mode (la kraquette ou le tango), tantôt le danse de Nijinski. […]
> Dans ce contexte, la fracture entre le « grand art » – qui réconcilie « danse classique » et « danse moderne » – et le divertissement – repoussoir des deux précédentes – est également à reconsidérer[204].

Allant à l'encontre de la *doxa* historiographique d'une « pureté » classique du ballet du XIXe siècle, qu'auraient incarnées l'« école française » et le ballet russe par contraste avec une « école italienne » entièrement tournée du côté de la virtuosité, plusieurs recherches récentes ont par ailleurs montré combien l'histoire du ballet au XIXe siècle était tissée de circulations et liée à des enjeux politiques complexes, dans un siècle où les nations européennes s'affirment aussi *via* leurs productions chorégraphiques[205].

Enfin, des travaux de recherche comme ceux des Chaînons manquants[206], dont les danseurs-chercheurs travaillent à l'intersection des traités de danse et de l'iconographie pour interroger les évolutions ayant conduit de la *belle dance* à la danse romantique, ou encore de Wilfride Piollet et Jean Guizerix remontant les exercices des maîtres de ballet du XIXe siècle Michel Saint-Léon et d'Henri Justamant, ont nuancé l'idéologie continuiste et téléologique[207] largement répandue dans le monde du ballet, selon laquelle la technique de ballet aurait évolué de manière continue pour aboutir à la technique actuelle. Reposant sur une conception du « classique » qui en fait un point d'aboutissement de l'art, un tel récit tend à masquer les changements de paradigme qui font que la danse baroque repose sur une poétique gestuelle propre, distincte de celle de la danse romantique, et de celle qu'on nomme aujourd'hui danse classique. Wilfride Piollet rappelle ainsi combien l'arabesque romantique ne consiste pas seulement à monter sa jambe à 45° (ce qui en ferait une simple étape vers l'arabesque actuelle, où la jambe peut s'élever jusqu'à plus de 180°) mais prend sens au sein d'une

204 Hélène MARQUIÉ, « Effervescence et expriméntations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIXe siècle », in Laura CAPPELLE (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 153. Nous renvoyons également à Thierry MALANDAIN et Hélène MARQUIÉ, « Dans les pas de Mariquita (entretien) », in *Recherches en danse* [en ligne], 3|2015, https://journals.openedition.org/danse/922, mis en ligne le 19 janvier 2015 (dernière consultation le 02 septembre 2021).

205 Par exemple le colloque « La danse et les nations : identités, altérités, frontières (XVIIe-XIXe s.) », organisé par Charles Alunni, Elena Cervellati, Paolo Fabbri, Arianna Fabbricatore, Marie-Thérèse Mourey, Marina Nordera, Françoise Rubellin et Martin Rueff, 26-28 octobre 2017, École normale supérieure de Paris.

206 Sur le travail des Chaînons manquants, nous renvoyons à « Documentaire les « Chaînons manquants », https://www.youtube.com/watch?v=kRJEMsK6-lE, mis en ligne le 03 mai 2018 par Les Cavatines (dernière consultation le 14 septembre 2021).

207 Une telle approche téléologique est par exemple visible dans la vidéo du Royal Opera House, « *Ballet Evolved – The first four centuries* », https://www.youtube.com/watch?v=auDNcfK0Wcs, mis en ligne le 14 février 2013 (dernière consultation le 14 septembre 2021), qui présente l'arabesque contemporaine, où la jambe se lève à 180°, comme le résultat d'une conquête progressive depuis l'arabesque à 45° de la ballerine romantique.

poétique du contrepoids qui fait toute la singularité du projet romantique. Tout en ayant hérité du poids symbolique de cette figure et des nouvelles possibilités de mouvement qu'elle ouvrait, la danse classique en a ainsi profondément modifié le sens, à mesure que le buste s'est redressé et que la jambe s'est élevée au XXe puis au XXIe siècles :

> À partir de l'ère romantique, la jambe trouve déjà une sorte d'autonomie. […] La jambe s'émancipe relativement du reste du corps et, du même coup, lui permet des postures et des mouvements inédits. […]
> À l'heure actuelle, le buste s'est redressé à la verticale, donnant un autre sens à l'arabesque, mettant l'accent sur le croisement de forces verticales et horizontales. Cette arabesque est en somme plus éloignée de l'imaginaire et du dynamisme de l'envol[208].

De tels travaux conduisent à penser combien ces évolutions gestuelles ne relèvent pas seulement d'un progrès inéluctable de la technique[209], mais surtout de recherches à l'intersection de la classe et de la scène, qui s'inscrivent dans des projets poétiques distincts.

Ancrées dans la pratique du danseur, et en particulier dans les exercices effectués en classe, ces recherches montrent enfin que ce qu'on nomme aujourd'hui la « technique classique » n'est pas si facile à circonscrire historiquement : si le *Traité* de Blasis contient en germe ses éléments fondateurs, la technique romantique diverge encore fondamentalement de celle que nous connaissons aujourd'hui, qui ne date peut-être que du début du XXe siècle.

Bilan

Il semble donc que ce soit au XIXe siècle qu'apparaît, à la croisée des discours, des représentations et des pratiques, l'idée selon laquelle la grâce, inscrite dans le corps du danseur (et en particulier de la ballerine), constituerait l'essence de la danse qu'on nommera classique. Cependant, si la notion telle qu'elle est employée par la critique tient davantage de la métaphore vague que d'une description précise de la danse, une plongée dans les pratiques permet de lui donner une consistance plus ferme, ancrée dans de nouvelles poétiques du geste et manières pour le danseur de se former.

208 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 91-95. Dans l'article « Corps de cygnes. Entretien avec Marie Glon », in *Repères, cahier de danse* 2009/2 (n° 24), p. 3-8, Wilfride Piollet rappelle par ailleurs, en s'appuyant sur des photographies d'interprètes du *Lac des cygnes* allant de la création du ballet à aujourd'hui, combien les normes morphologiques ont bougé depuis la fin du XIXe siècle, ce qu'elle relie à l'évolution de la technique, mais aussi à l'histoire du costume (en particulier du tutu, qui permet ou inhibe certains mouvements), et plus généralement à la pluralité des projets esthétiques au sein de l'histoire du ballet.

209 Des idées semblables ont pu être énoncées, dans le domaine de la peinture, par Erwin PANOFSKY dans *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

Bilan : grâce et discontinuités de l'histoire du ballet

Dans l'histoire du ballet, la grâce constitue donc une notion centrale, qui conserve une autonomie à l'égard du sens que prend la notion dans le discours philosophique sur l'art. Du côté de la norme, ou de l'idéal du beau geste, elle est un principe à la fois poïétique et esthétique, même si elle tend au XIXe siècle à devenir un adjectif critique aux connotations vagues. Cependant, les discontinuités dans l'histoire de la notion chorégraphique de grâce invitent à penser plus généralement les discontinuités de l'histoire du ballet, celles-là mêmes qui seront gommées lorsqu'au XXe siècle la danse classique sera instaurée en art classique, et la grâce en son essence. Par ailleurs, précisément parce qu'elle constitue une norme pour le ballet, liée à un idéal spécifique de corps et de geste dont les contours esthétiques et poïétiques ne cessent de se métamorphoser, la grâce du ballet est inséparable d'une certaine codification du geste, et coexiste avec d'autres qualités esthétiques recherchées par les pratiques ou au sein des ballets. Si le ballet ne se résume ainsi pas au projet d'esthétiser le corps et le geste humains, ce projet demeure cependant central, ce dont témoigne la notion de grâce dans ses métamorphoses mêmes.

Or, avec la modernité artistique et le rejet d'une conception à la fois idéaliste et codifiée du beau, la grâce du ballet classique se trouve mise en crise : si plusieurs critiques de ballet, à l'instar de Levinson ou de Denby, en font la marque du caractère classique de cet art, la notion continue-t-elle à se métamorphoser, c'est-à-dire à vivre, dans les pratiques mêmes ? Et devient-elle la pierre de touche de ce qui oppose les classiques aux modernes, ou bien peut-on penser un sens pour la grâce de la danse classique, au XXe puis au XXIe siècle, qui s'extraie des termes du conflit tels qu'ils sont posés dans les premières décennies du XXe siècle ?

III. Repenser la grâce au XXe siècle.

Plusieurs éléments de l'histoire du concept de grâce, qu'on le prenne en son sens philosophique ou chorégraphique, permettent de comprendre la dimension anachronique que comporte cette notion aujourd'hui : parce qu'elle renvoie au dualisme du corps et de l'esprit, à des valeurs socio-politiques passées, à une moralisation de la beauté, ou encore à un idéal classique du beau et en particulier du beau corps, la grâce paraît devoir être mise en crise par la modernité artistique. Elle serait ainsi intrinsèquement liée à une conception idéaliste et

académique du beau – dont la danse classique serait l'expression la plus évidente, en ce que la grâce y est liée à une codification très précise du geste et à un idéal défini de corps.

Pourtant, au fil de son histoire, la grâce vient aussi nommer ce qui relève d'une échappée hors du code, de l'ordre d'un inconditionné ou d'un inintentionnel propre à établir un lien entre celui dont émane la grâce et celui qui la reçoit, au risque pour la notion de se dissoudre dans un indicible. S'il y a une postérité pour la grâce au sein de la modernité artistique, elle serait à chercher du côté de cette grâce distincte du gracieux – ce dont témoigne bien, nous l'avons vu au chapitre 5, la réappropriation de la notion par les danseurs modernes et leurs défenseurs. De manière plus générale, la grâce ne s'absente pas totalement des discours philosophiques sur l'art ni de la production artistique au XXe siècle, y compris au sein de la modernité artistique. C'est ainsi qu'on en repérerait des traces dans l'attrait de l'art nouveau pour les courbes sinueuses des végétaux, ou dans les réflexions des avant-gardes autour de la ligne et de l'ornement[210].

1. De Ravaisson à Merleau-Ponty, une approche poïétique de la grâce.

Dans le champ philosophique, c'est chez Bergson que l'on trouve un des essais les plus aboutis pour penser la grâce à nouveaux frais, dans une perspective qui croise un intérêt philosophique pour le mouvement caractéristique du début du XXe siècle et un spiritualisme hérité de Félix Ravaisson. Ce dernier avait en effet développé toute une philosophie de la grâce dans son ouvrage *De l'habitude* paru en 1838, mais surtout dans son *Testament philosophique* publié de manière posthume en 1933[211]. Chez Ravaisson, la grâce désigne les mouvements qu'apprécie la sensibilité, parce qu'ils réalisent, dans une parfaite adéquation à eux-mêmes, la fin vers laquelle ils tendent. Pour exemples de mouvements particulièrement gracieux, Ravaisson donne les déplacements du serpent, les ondulations des vagues, ou encore les vibrations de la lumière, soit les lignes sinueuses émanant d'un être au contact de son milieu. S'appuyant sur les écrits de Michel Ange et de Léonard de Vinci, Ravaisson s'intéresse ainsi à la ligne, qu'elle soit naturelle ou dessinée, en tant qu'elle exprime le mouvement qui la constitue ; en particulier à la ligne sinueuse, qui exprime le mouvement réussi. Or, toute chose est selon Ravaisson capable de serpenter, c'est-à-dire de se mouvoir selon la grâce qui lui est propre, en tant qu'elle peut manifester la force qui l'a engendrée, et qu'il attribue à Dieu : c'est ainsi qu'est établie une continuité entre la ligne naturelle gracieuse

210 Pour une analyse de la filiation entre les réflexions sur la grâce et celles sur l'ornement, nous renvoyons à Danièle COHN, « La ceinture d'Aphrodite. Une brève histoire de l'ornement », art. cit.

211 Félix RAVAISSON, Testament philosophique, Paris, Allia, 2008.

et la grâce divine. Cherchant à caractériser davantage cette ligne de grâce, Ravaisson précise qu'elle se déploie dans l'espace et dans le temps, et a en ce sens à voir avec le rythme : la grâce devient ainsi synonyme d'eurythmie. Par ailleurs, le mouvement gracieux possède une forme d'abandon, qui révèle que le principe à son fondement est un principe d'amour. Dans la continuité de Plotin, Ravaisson fait de la grâce une condition de la beauté, et même le maximum de beauté auquel peut tendre chaque espèce et chaque individu, en ce qu'elle exprime la vie qui lui est propre. La grâce se trouve ainsi pensée depuis son engendrement, qui justifie qu'on puisse la rencontrer dans la nature, si celle-ci est une création divine, mais aussi de réserver une spécificité aux mouvements gracieux humains, dès lors qu'ils trouvent leur source dans les sentiments les plus élevés, tels que l'amour. Sans abandonner un dualisme du corps et de l'esprit, ou du matériel et du spirituel, Ravaisson donne cependant à la ligne elle-même une dimension spirituelle, celle d'exprimer dans le visible un mouvement invisible, que l'on peut certes attribuer à une origine divine ou morale, mais qu'il est aussi possible de comprendre comme la force qui est à son principe. En cela, sa philosophie de la grâce rejoindrait le changement de paradigme effectué par la danse moderne quant à la conception du mouvement : ce n'est pas depuis la forme extérieure que l'on peut comprendre le mouvement, mais il faut à l'inverse rendre la forme au mouvement dont elle est issue, et qui n'a d'autre fin que de se réaliser, en-deçà de toute visée mimétique. Par-delà toute codification linéaire du gracieux, la grâce est donc rendue à son principe d'engendrement ; plus exactement, elle exprime une parfaite coïncidence entre l'invisible qui engendre et le visible engendré. Qu'il puisse cependant exister une technique de la grâce, et que celle-ci ne relève pas exclusivement du mouvement naturel, est ce dont Ravaisson rend compte dans son essai sur l'habitude : plutôt que de mécaniser le mouvement, l'habitude acquise par la répétition a pour vertu de lui permettre de s'abandonner à lui-même, donc d'approcher de la coïncidence à soi qui définit la grâce.

Faisant écho à l'essai de Kleist[212], et trouvant ses prolongements chez Bergson, une telle pensée de la grâce a pour intérêt d'établir un lien entre le plaisir esthétique pris à la grâce et sa dimension poïétique, au sein de la nature comme de l'art. Lorsqu'il évoque la ligne constituante dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty, s'il ne parle pas de grâce, s'inscrit dans la continuité de cette réflexion, montrant tout ce qu'elle peut avoir de fécond pour une pensée de la création artistique :

212 Sans que j'aie pour ma part pu établir de lien direct entre la pensée de Ravaisson et l'essai de Kleist.

> Il y a eu par exemple une conception prosaïque de la ligne comme attribut positif et propriété de l'objet en soi. C'est le contour de la pomme ou la limite du champ labouré et de la prairie tenus pour présents dans le monde, pointillés sur lesquels le crayon ou le pinceau n'auraient plus qu'à passer. Cette ligne-là est contestée par toute la peinture moderne, probablement par toute peinture, puisque Vinci dans le *Traité de la Peinture* parlait de « découvrir dans chaque objet… la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue… une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur ». Ravaisson et Bergson ont senti là quelque chose d'important sans oser déchiffrer jusqu'au bout l'oracle. […]. Or la contestation de la ligne prosaïque n'exclut nullement toute ligne de la peinture comme peut-être les Impressionnistes l'ont cru. Il n'est question que de la libérer, de faire revivre son pouvoir constituant, et c'est sans aucune contradiction qu'on la voit reparaître et triompher chez des peintres comme Klee ou comme Matisse qui ont cru plus que personne à la couleur. Car désormais, selon le mot de Klee, elle n'imite plus le visible, elle « rend visible », elle est l'épure d'une genèse des choses[213].

La notion de grâce, qu'elle soit nommée comme telle ou à travers les notions de ligne et de forme, trouverait donc au XXe siècle des prolongements en philosophie de l'art, du côté d'une réflexion sur l'acte de création artistique et sur le principe d'engendrement des formes.

2. Les deux voies d'une redéfinition de la grâce du ballet classique au XXe siècle.

Quels liens établir cependant avec le sens plus spécifique que prend cette notion pour la danse, art auquel elle se trouve associée de manière privilégiée au XXe siècle ? Et dans quelle mesure cette réflexion philosophique sur la grâce est-elle pertinente pour penser la danse classique ?

D'une part, la pensée bergsonienne de la grâce, qui fait une place importante à la danse, témoigne de ce qu'au XXe siècle s'impose un paradigme kinétique revalorisant le mouvement comme medium artistique, voire comme origine de toute création. L'attribution privilégiée de la grâce à la danse à compter du XIXe siècle semble donc avoir plusieurs sources : si elle provient certainement d'un lieu commun de la critique, assignant la danse du côté de l'indicible, elle témoigne aussi d'une redéfinition de la notion qui tend à l'ancrer dans le mouvement. Au-delà de la grâce, l'intérêt de la philosophie de l'art pour le mouvement trouve des échos dans l'élaboration d'une nouvelle pensée du mouvement par des danseurs modernes comme Rudolf Laban ou Isadora Duncan. Un double écueil consisterait alors, d'une

213 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 72-74. Les citations de Ravaisson et de Bergson sont issues de Henri BERGSON, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », in *La Pensée et le mouvant*, Paris, 1934, p. 264-265.

part à élever la danse au « transcendantal[214] » de tout art, en tant qu'elle est art du mouvement ; d'autre part à faire de la grâce l'essence de tout mouvement « réussi », et *a fortiori* de tout mouvement dansé – ce qui ne permettrait plus de penser, ni la spécificité de l'expérience de la grâce en danse, ni celle du geste dansé gracieux, par distinction avec d'autres types de gestes dansés. L'on trouverait un tel glissement chez Paul Valéry, dans l'essai *Philosophie de la danse*[215] qu'il publie en 1936 : la danse s'y fait « *poésie générale de l'action des êtres vivants* », c'est-à-dire du mouvement dans lequel s'origine toute activité poïétique. Tout l'enjeu serait alors de ne pas réduire le mouvement à la danse, et celle-ci à la grâce. Peut-être la danse, en tant qu'art du geste et au sein des arts du geste, fournit-elle des conditions privilégiées à l'apparition de la grâce ; néanmoins, il s'agirait de conserver la spécificité d'une expérience de la grâce en danse, ce que nous avons tenté de faire dans notre chapitre 6.

D'autre part, en ce qui concerne la danse classique, cette expérience se spécifie encore, en tant qu'elle est encadrée par un code du gracieux isolant au sein des qualités gestuelles certaines propriétés telles que la légèreté ou l'élévation. Au XXe siècle, c'est ce code même qui se trouve mis en crise par la danse moderne. Cependant, il nous semble que deux voies s'ouvrent alors au devenir de la notion quant à la danse classique, dont l'une demeure attachée à ce que nous nommerons un paradigme classique de la grâce, quand l'autre permettrait de prendre en compte la distinction de la grâce et du gracieux.

La première voie, celle qui a été le plus explorée par les classiques et leurs défenseurs (en particulier au sein des théories néo-classiques du ballet), et qui peut s'appuyer sur la longue histoire des liens étroits entre le ballet et la grâce, consiste à assurer le monopole de la danse classique sur la grâce. C'est par exemple celle qu'emprunte Raymond Bayer dans *L'esthétique de la grâce* qu'il publie en 1933. Dans cet ouvrage, Bayer retrace l'histoire du concept et procède à une comparaison des différentes formes que prend la grâce selon les arts. Or, les analyses les plus précises sont développées dans les chapitres finaux VIII et IX, que Bayer consacre respectivement à « la mécanique » et à « l'esthétique » de la danse. Si la danse vient conclure l'ouvrage, c'est parce qu'en tant qu'art du mouvement, elle « réunit les conditions plastiques et dynamiques de la grâce. Les autres arts peuvent se manifester sous des espèces gracieuses ; seule, elle est l'art gracieux en soi[216] ». C'est pourquoi elle serait

214 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 21 : dans ce passage, Frédéric Pouillaude fait notamment référence aux discours de Nietzsche et Valéry sur la danse.
215 Paul VALÉRY, *Philosophie de la danse*, *op. cit.*
216 Raymond BAYER, *L'esthétique de la grâce*, *op. cit.*, p. 214.

demeurée attachée à cette notion, quand d'autres arts auraient cherché à s'en détacher. S'appuyant principalement sur les écrits de Home et Spencer, qui font du mouvement le principe de la grâce, Bayer entend les mettre à l'épreuve d'observations empiriques. Or, il restreint ses analyses à la danse classique, et plus précisément encore à des exercices de « l'école française », car :

> la danse française s'est proposé explicitement la grâce pour but et pour objet. On a pu lui reprocher son esthétique parfois un peu tendue, ou factice, ou acide. Nul moins que nous ne méconnaît ses limites. Mais à l'intérieur de ces limites, elle s'est non seulement posé à sa manière le problème précis de la grâce : elle l'a résolu[217].

La danse classique de tradition française, celle-là même qui trouve ses origines dans le ballet de cour du XVIIe siècle, aurait donc trouvé les solutions plastiques les plus convaincantes au problème de la présentation de la grâce. C'est d'ailleurs ce qui la singulariserait par rapport aux autres danses :

> Au rapport des volumes, elle substitue les jeux de l'équilibre ; au geste, une écriture. C'est un *aplomb* et c'est un *dessin*. Elle vide la danse, autant que faire se peut, de son humaine matière […]. Elle devient une forme pure, un jeu de combinaisons étincelantes. Elle est abstraite et formelle, dépouillée de tout le concret de l'extase ou des mimes : la danse *libre* en opposition aux danses *adhérentes*. […] En ce sens, elle est classique, parce qu'impersonnelle[218] […].

Les échos à la pensée de Levinson sont ici frappants : la danse classique est pensée comme un art classique, dans le sens d'un formalisme dépouillé de tout contenu personnel et mimétique, fruit d'une codification remontant au ballet de cour du XVIIe siècle français. La grâce serait l'essence de ce classicisme ; elle est pensée en termes kantiens, la « danse *libre* » venant peut-être s'opposer ici de manière polémique au sens que donnent Isadora Duncan ou François Delsarte à ce terme, lorsqu'ils l'emploient pour désigner de nouveaux courants de danse, par opposition au ballet classique. De ce caractère autonome et autotélique de tout art classique vient selon Bayer le danger qui menace la danse classique : « De la grâce aux grâces, il n'y avait qu'un pas ; la danse classique l'a trop souvent franchi[219]. »

217 *Ibid.*, p. 215.
218 *Ibid.*, p. 216.
219 *Ibid.*, p. 217.

De même que Levinson, Bayer s'intéresse à la grâce en ce qu'elle est le produit d'un exercice pliant la nature corporelle à des contraintes esthétiques. Aux théories de Home est Spencer, il oppose l'idée selon laquelle les grâces naturelles sont toujours inférieures aux grâces artificielles, la gymnastique permettant de ciseler la grâce et de briser la mécanique naturelle du corps pour le faire accéder à un autre état. C'est ainsi que Bayer ne s'intéresse pas tant aux ballets qu'à la classe de danse, décrivant les nuances de la grâce à travers l'observation de plusieurs jeunes ballerines au travail. Que ce soit dans cette prévalence du féminin, ou dans les figures du vocabulaire classique qu'il singularise comme particulièrement gracieuses (telles que l'arabesque, l'attitude ou la pirouette), le discours de Bayer est donc empreint du ballet romantique, et de cette poétique de l'équilibre à travers laquelle Blasis redéfinissait la grâce. Il lui semble ainsi aller de soi que le vocabulaire classique, dans ce qu'il hérite du ballet romantique, est intrinsèquement et suprêmement gracieux ; autrement dit, qu'il y a une continuité entre la grâce naturelle (qui serait du côté du féminin) et son ciselage artificiel par la danse classique. L'esthétique de la grâce développée par Raymond Bayer reste donc partiellement prise dans un paradigme classique alliant formalisme et spiritualisme, imperméable à sa remise en cause par la modernité artistique : la grâce se rapporterait à un idéal anhistorique, bien qu'incarné historiquement par le ballet romantique, dont les caractéristiques formelles (telles que l'harmonie des proportions) seraient l'expression parfaite d'une belle intériorité synonyme de liberté.

Lors de sa publication, l'ouvrage de Raymond Bayer rencontre en France un écho important, tant du côté de la philosophie de l'art que du ballet classique. Dans la recension qu'il en fait au sein de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Étienne Souriau[220] érige ainsi *L'esthétique de la grâce* en modèle méthodologique pour une esthétique comparée soucieuse des catégories[221], ou des « lois structurales » de l'expérience esthétique. Il loue tout particulièrement les chapitres consacrés au ballet classique, cet art ayant pour Souriau l'avantage sur les autres genres chorégraphiques d'être plus clairement analysable, du fait qu'il possède sa grammaire et sa syntaxe. Souriau souscrit donc lui aussi à l'idée classique selon laquelle le caractère formel de la danse classique la rendrait apte à présenter l'essence

220 Étienne SOURIAU, « Sur les moyens et la portée d'une esthétique de la grâce (Notes méthodologiques à propos d'un livre récent) », *Revue de métaphysique et de morale*, t. 43, n. 2 (Avril 1936), Paris, PUF.

221 Souriau renvoie ainsi au travail de Robert Blanché sur les catégories esthétiques, et cherche lui-même à définir ce qu'il appelle le « rhumb du gracieux ». Cependant, il suggère quelques prolongements au travail de Bayer, du côté de la dimension subjective de la grâce, pendant nécessaire de ses lois structurales objectives ; mais aussi d'un éclairage psychanalytique qui rendrait compte de la dimension physiologique de la grâce et de la proximité du gracieux et de l'attrait sexuel. À la fin de l'article, Souriau esquisse sa propre théorie de la grâce, qui est de travailler tout particulièrement sur les qualités de la médiation et de l'appogiature, c'est-à-dire de ce qui excède toute règle.

de la grâce. Dans le domaine du ballet classique, l'ouvrage est également reçu favorablement, que ce soit à travers une recension élogieuse dans la revue des *Archives internationales de la danse*[222], ou en trouvant des prolongements dans l'ouvrage de Françoise Reiss-Stanciu, *Nijinski ou la grâce*[223], qui entend faire de la grâce l'essence de la personnalité artistique du danseur, à la croisée des dimensions physique, morale et spirituelle de la notion. Au sein de ces écrits nous paraît ainsi se dessiner une première voie pour le devenir de la notion de grâce en danse classique au XXe siècle, qui demeure chargée d'une réflexion esthétique idéaliste.

Or, une seconde voie nous semble exister, qui permette de penser la spécificité de la grâce en danse classique sans en faire l'apanage de cet art, et qui prenne en compte les apports d'une pensée non idéaliste de la grâce. Nous faisons l'hypothèse qu'en danse classique, la grâce peut apparaître et s'éprouver dans le jeu avec une codification du gracieux. Nous l'avons vu, cette codification, définissant les contours d'un idéal du beau geste, possède une variabilité historique importante, et ne constitue pas le tout du ballet, mais vient plutôt isoler certaines postures et certains gestes comme particulièrement gracieux. Ce code est lié à une conception elle-même évolutive de la beauté des corps et des gestes. Dire qu'un danseur est gracieux, c'est alors se référer implicitement à certaines normes de beauté, qui relient entre elles des valeurs esthétiques, morales et sociales, et dont faire la généalogie permet de réinscrire le ballet au sein d'une histoire du corps et des arts, mais aussi de dépouiller ce code de ses prétentions idéalistes. Cependant, peut-être cette codification du geste gracieux vise-t-elle à (re)produire (au risque de le scléroser), par-delà une esthétique du beau geste et du corps sublimé, ce que la grâce comporte d'inconditionné, ou le lien heureux qu'elle établit entre le danseur et le spectateur. La grâce et le gracieux s'articuleraient ici doublement : d'une part, le gracieux serait une tentative de formalisation de la grâce à l'interface entre le mouvement du danseur et le regard du spectateur, conformément à certaines valeurs esthétiques classiques comme la symétrie, l'harmonie, ou la ligne serpentine ; d'autre part, une expérience spécifique de la grâce en danse classique pourrait résider, pour le danseur comme pour le spectateur, dans le jeu que permet ce code, c'est-à-dire dans le moment où le code s'abolit comme mise en forme de ce qui meut le danseur, pour se donner lui-même comme un inconditionné, et permettre de faire advenir la grâce.

222 N. KOSTYLEFF, « L'esthétique de la grâce », in *Archives Internationales de la Danse*, n°3, 15 juillet 1935, p. 87-91.
223 Françoise REISS-STANCIU, *Nijinski ou la grâce*, *op. cit.*

Bilan : la danse classique entre codification du gracieux et expérience de la grâce.

Au fil de l'histoire de la notion de grâce, il semble donc que ses usages philosophiques et chorégraphiques se croisent, mais en ne se recoupant que très partiellement. Si ce parcours nous permet de préciser le sens que prend la grâce dans le domaine de la danse classique, ce serait à l'intersection entre une tentative de la part du ballet de codifier le gracieux, et l'émergence d'une grâce dans le libre jeu avec ce code spécifique du gracieux. La grâce nous semble en effet être une notion plus large que le gracieux, qui peut certes être élevée au rang d'essence (dans le cas du ballet, à partir de l'époque romantique et dans les premières décennies du XXe siècle), mais qui peut aussi désigner une phénoménalisation de la liberté, dans ce qu'elle implique de l'établissement d'une relation heureuse avec l'espace, le temps et autrui, donnant le sentiment d'un inconditionné. La grâce est donc loin de se réduire au domaine de la danse classique.

Si, en danse classique, le code du gracieux prend en charge une normativité de l'idéal, il ouvrirait ainsi l'espace d'un jeu avec ce code, nécessaire à ce que la grâce advienne, et impliquant souvent un déplacement des normes pouvant aller jusqu'à leur transgression. Aborder l'histoire du ballet depuis la notion de grâce nous confronte ainsi à nouveau à la tension entre essence (prenant ici la figure de l'idéal) et historicité, dont nous avons vu qu'elle était constitutive de la danse classique. L'historicité de la notion de grâce, et les discontinuités dont elle est porteuse, tendraient à montrer qu'en danse classique, l'idéal relève d'une codification historiquement construite davantage que d'une forme idéelle. Ce code, que vise à faire incorporer la technique, et qui fait très certainement partie intégrante du plaisir que nous prenons à pratiquer ou à voir de la danse classique, s'est constitué et métamorphosé à l'intersection entre des préoccupations esthétiques, éthiques et sociales. Empreint de valeurs classiques telles que la symétrie ou l'harmonie, il peut aujourd'hui encore être considéré par certains danseurs classiques ou balletomanes comme fondé sur un idéal anhistorique – d'où la confiance qu'ils lui portent ; néanmoins, les discontinuités de son histoire inviteraient plutôt à explorer comment il a pu modeler nos imaginaires et nos attentes de spectateur vis-à-vis des gestes et des corps, ainsi que les fictions, fantasmes et mythes dont il est porteur. Par ailleurs, la grâce, dans ses échappées hors du code du gracieux, nous dit aussi peut-être quelque chose de plus fondamental de ce qui dans la danse classique impulse le désir de danser ou de voir danser, de l'ordre du partage d'un inconditionné entre le danseur et le spectateur. La grâce serait alors ce qui émerge à l'interface entre la liberté, ou le plaisir que prend le danseur à

jouer avec ce code esthétique, et le plaisir esthétique du spectateur. Il y aurait donc une expérience de la grâce propre à la danse classique, qui permet d'établir un lien entre ses dimensions esthétique et kinesthésique, et de déployer la dimension fondamentalement relationnelle de la forme en danse classique.

Notre traversée historique et philosophique de la grâce nous a donc permis de déterminer plus rigoureusement cette notion. Il nous faut désormais revenir aux questions que nous semblaient susciter, dans notre chapitre 5, les lieux communs dont est aujourd'hui porteuse l'association privilégiée de la grâce à la danse classique. Dans notre dernier chapitre, nous tâcherons ainsi de déterminer le(s) sens que continue à prendre aujourd'hui la grâce en danse classique, au sein des pratiques comme dans la réception esthétique, et en particulier la codification du geste gracieux inhérente à cette forme artistique.

Chapitre 8 – Grâce et danse classique aujourd'hui.

Cette traversée historique et philosophique de la notion de grâce nous a ainsi permis de préciser les enjeux du lieu commun selon lequel la danse classique serait un art de la grâce. Historiquement, le ballet a entretenu des liens privilégiés avec cette valeur esthétique, dont les contours se sont considérablement métamorphosés à l'intersection des discours et des pratiques. Aujourd'hui cependant, marquée par sa mise en crise au sein de la modernité artistique, c'est-à-dire par la contestation d'une codification du gracieux soupçonnée de reposer tant sur une vision académique de l'art que sur un idéalisme du beau, quelle place la grâce conserve-t-elle en danse classique, et dans la création chorégraphique « néo-classique » ?

Comme nous l'avons vu au chapitre 5, la grâce peut être employée avec une certaine réticence dans les discours des pédagogues, des chorégraphes et des danseurs, tout en constituant une injonction esthétique souvent implicite, notamment pour les danseuses. Quant à la réception esthétique du ballet, si la « grâce » d'un danseur peut relever du lieu commun au sein du discours critique, il nous semble qu'elle continue à s'éprouver d'une manière singulière en danse classique, précisément dans le jeu avec un certain code du gracieux. Si le terme pose parfois problème, du fait de son flou définitionnel et des connotations ambivalentes qu'il charrie, il est donc aujourd'hui encore adéquat pour désigner plusieurs phénomènes propres à la danse classique.

Plus fondamentalement cependant, cette notion met en avant que la danse classique reste attachée à une codification technico-esthétique des gestes et des corps qui, pour ne pas constituer le tout de ce genre artistique, lui demeure essentielle. C'est ainsi que la danseuse Wilfride Piollet peut dire que « dans la tradition qu'on a qualifiée de classique, tout est dépassement et sublimation[1] » des gestes et des corps, ou que, dans sa conférence dansée *Je suis lent*[2], Loïc Touzé retrace sa formation à l'Opéra de Paris comme l'invention d'un rapport au monde sur le mode du geste utopique et du corps glorieux, dont il est très difficile de se défaire. Si la notion de grâce demeure importante pour penser la danse classique aujourd'hui, c'est donc à la fois en tant qu'elle est porteuse de toute une histoire inscrite dans le

1 Wildride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 24.
2 Loïc TOUZÉ, *Je suis lent*, conférence performée créée en 2015, vue le 22 novembre 2017 à l'Arsenal de Metz.

vocabulaire des pas, et en tant qu'elle conduit encore à interroger la codification technico-esthétique des gestes et des corps inhérente à cette danse.

I. Des classiques, des rapports à la grâce.

Or, précisément en ce qu'elle se situe à l'interface entre essence et historicité qui caractérise la danse classique, la grâce pourrait aussi jouer le rôle de notion critique pour penser différentes manières d'être classique aujourd'hui, ou de faire vivre ce genre artistique, c'est-à-dire de répondre à la question : pourquoi continue-t-on à danser classique aujourd'hui ? Notre réflexion sur la grâce vient ici rejoindre notre analyse des usages actuels de la notion de néo-classique, retrouvant, depuis la perspective du statut à accorder au code en tant qu'il est porteur d'idéaux esthétiques, les mêmes lignes de partage entre plusieurs conceptions de la danse classique.

1. Grâce, idéal du beau et conception académique de la danse classique.

Lorsqu'un danseur comme Jean-Guillaume Bart[3], chorégraphe et professeur à l'Opéra de Paris, voit dans la danse classique un projet de sublimation de la bipédie, venant à la fois révéler l'essence de notre condition humaine et la transcender, il accorde au code technico-esthétique classique une dimension idéaliste, que permettrait de perpétuer le dispositif académique. Mettant au fondement du vocabulaire classique les notions d'harmonie et de proportion, il promeut en effet un enseignement académique fidèle à ces principes et critique certains excès actuels, qui priveraient la danse classique de son sens essentiel pour la transformer en gymnastique. Si la grâce est présente en filigrane dans un tel discours, elle l'est au titre d'une codification du geste par ce genre académique qu'est la danse classique, conforme à un idéal du beau qui exprime une recherche tant esthétique qu'éthique. Donner sens à la danse classique aujourd'hui, ce serait demeurer fidèle à cette essence indissociablement artistique et humaine. Un tel discours repose sur une adhésion confiante au caractère classique de la danse classique, et semble perpétuer des éléments de la pensée néo-classique du ballet telle qu'elle s'est élaborée dans les années 1920.

Pourtant, la confiance exprimée par Jean-Guillaume Bart envers le caractère classique de son art n'est pas sans susciter un paradoxe propre à la notion de classique, bien mis en

3 Jean-Guillaume BART, « Le danseur classique et le toucher du sol », communication présentée lors de la journée d'étude *Marche et démarches* du Centre International de Réflexion et de Recherches sur les Arts du Spectacle, 15 mai 2018, Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes.

avant par Hegel dans l'*Esthétique*[4], lorsqu'il fait de l'art classique (que caractérise notamment la grâce) un art définitivement passé. Pour résoudre le paradoxe d'un art classique qui continue à évoluer au présent, il faut identifier des principes atemporels, de l'ordre d'un idéal, susceptibles de s'incarner dans plusieurs formes. Cependant, dans une perspective néo-platonicienne, cet idéal commande des lois de production formelle comme l'harmonie ou la mesure, qui sont pour Jean-Guillaume Bart transmises par l'école académique : en tant que fruit d'une recherche technico-esthétique guidée par cet idéal, la grâce serait donc, par-delà ses évolutions historiques, attachée à des qualités formelles harmonieuses. L'académisme devient garant du caractère classique du ballet et de la transmission de ces principes esthétiques.

2. Le code du gracieux en question.

Cependant, il existe d'autres conceptions des liens de la grâce du geste au caractère classique du ballet. En 1981, la chorégraphe Karole Armitage crée à New York sa pièce expérimentale *Drastic Classicism*[5]. Sur la musique punk de Rhys Chatham, jouée à un volume strident sur scène par plusieurs guitaristes et batteurs, les danseurs, comme pris de frénésie, semblent se disloquer. Au milieu des musiciens, ils balancent leurs bras et leurs jambes, donnent des coups de poing, s'écroulent en grand écart, courent jusqu'à se heurter dans des portés agressifs ou très explicitement érotiques. Les danseurs sont en tennis et en jeans *slim* ou pattes d'éléphant ; les danseuses portent des tenues de cours classique, mais le justaucorps noir de Karole Armitage est décousu à l'entrejambe, son tutu bleu trop court et effilé. Sur des pointes acérées, elle utilise son partenaire plus qu'elle ne prend appui sur lui, pour jeter ses jambes dans des extensions extrêmes, vriller, pousser l'équilibre jusqu'à son point de chute. Se déplaçant sur les talons, les pieds en canard ou les genoux en dedans, les interprètes prennent l'allure de pantins démantibulés, dont les articulations, flex ou relâchées, forment des angles disharmonieux. Au lieu d'être dirigés, soutenus ou guidés, leurs mouvements sont jetés, relâchés, comme agités par des décharges pulsionnelles. *Drastic Classicism*, « ballet punk » aussi dissonant d'un point de vue sonore que visuel, semble ainsi rompre avec tout idéal de grâce des gestes et des corps.

---

4 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, *op. cit.*

5 Karole ARMITAGE, *Drastic Classicism*, créé en 1981 au Dance Theater Workshop de New York.
Nous nous appuyons ici sur l'entrée « Drastic Classicism » de la plateforme d'archives vidéo *Numeridanse*, qui propose une présentation du spectacle ainsi que des extraits filmés : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/drastic-classicism (dernière consultation le 7 septembre 2021).

Pourtant, le titre du ballet annonce que le classicisme est au cœur du projet chorégraphique de Karole Armitage. À sa création, la pièce est d'ailleurs accueillie par la critique de danse Arlene Croce comme manifestant un classicisme paradoxal : « écorchées vives, les valeurs classiques restent en vie[6]. » La critique entend par là que les interprètes, malgré l'aspect chaotique de la chorégraphie, démontrent en réalité une parfaite maîtrise de la technique classique, dont ils mettent en jeu certaines spécificités techniques et esthétiques. Vertige de l'équilibre, entre aplomb et déséquilibre, clarté des lignes tracées par les membres, usage de la pointe pour les femmes, corps transcendés par la virtuosité technique… Selon Arlene Croce, cette pièce s'inscrit certes dans le sillage de la déconstruction postmoderne des conventions spectaculaires menée par un chorégraphe comme Merce Cunningham[7], chez qui Karole Armitage fut d'ailleurs danseuse ; mais elle peut tout aussi bien évoquer la manière dont le *partnering* balanchinien pousse les figures classiques à leur extrême (dans *Agôn* par exemple), ou encore un ballet comme *Tzigane*[8], chorégraphié par George Balanchine en 1975 pour Suzanne Farrell. Dans sa variation toute d'angles, d'en-dedans et de déhanchés, qui mêle la technique classique à une danse tzigane fantasmée, apparaissent des tensions internes au vocabulaire classique, en particulier à la technique féminine, entre mesure de la figure et démesure des extensions articulaires, entre objectivité géométrique et sensualité érotique, entre une forme codifiée et sa déformation chorégraphique. Certes plus radicale que chez Balanchine, la violation systématique des règles et des valeurs classiques qu'opère la pièce de Karole Armitage n'équivaudrait ainsi pas nécessairement à leur reniement. Dans la continuité d'Arlene Croce, l'historienne de la *postmodern dance* Sally Banes voit également dans *Drastic Classicism* un point de vue postmoderne sur la danse classique[9], mais issu de la danse classique elle-même, et qui n'est pas sans filiation avec les déformations grotesques des canons classiques à l'œuvre tout au long de l'histoire du ballet.

Karole Armitage elle-même professe son attachement au ballet, dans la sphère duquel elle travaille toujours plus à partir de cette création. Elle y voit cependant moins un ensemble

6 « *Classical values that were flayed alive stayed alive* ». Arlene CROCE, « *Close Circuit* », in *The New Yorker*, 30 janvier 1984, cité par Sally BANES, *Before, Between, and Beyond : Three Decades of Dance Writing*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2007, p. 303-324, p. 313.

7 *Drastic Classicism* n'est pas sans évoquer l'approche post-moderne adoptée par William Forsythe à l'égard de la danse classique. Sur les rapports entre Armitage et Forsythe, nous renvoyons à la thèse de Lucile Goupillon (*William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?, op. cit.*). Notons que Karole Armitage dansa de 1973 à 1975 au Ballet du Grand Théâtre de Genève, alors dirigé par George Balanchine, dont elle interpréta de nombreuses pièces, puis de 1976 à 1981 au sein de la Merce Cunningham Dance Company.

8 George BALANCHINE, *Tzigane*, créé en 1975 au New York City Ballet.

9 De même qu'Edwin Denby voyait chez Balanchine une approche moderniste (au sens greenbergien) de la danse classique.

de codes esthétiques contraignants qu'une technique historiquement constituée et très sophistiquée d'articulation et de réarticulation du geste, qui permet, lorsqu'elle est disloquée, de créer « une nouvelle sorte de beauté[10] » :

> Le classicisme, en danse, […] ce n'est pas pour moi une référence aux codes esthétiques de l'académisme. C'est un savoir immense qui s'est accumulé en Occident pendant quatre siècles de danse savante : un savoir sur le corps, sur la façon (qui est loin d'être illimitée) de faire bouger les bras et les jambes, d'en tirer des variations de motifs et de rythmes. C'est un « fonds » extraordinaire, un outil dont il est absurde de se priver[11].

En assignant la notion de classique à un savoir sur le corps acquis par quatre siècles de recherches chorégraphiques en Occident, plutôt qu'à une codification impérieuse du geste, Karole Armitage affirme une liberté chorégraphique à l'égard des valeurs esthétiques véhiculées par un enseignement académique de la danse classique.

Cependant, son usage chorégraphique de la technique classique, en revendiquant « une nouvelle forme de beauté », interroge précisément les valeurs esthétiques dont cette technique est porteuse, et leur lien à des représentations sociales et politiques, davantage qu'elle ne les renie. Armitage détourne ainsi la figure emblématique du pas de deux, pour instaurer de nouvelles relations entre les genres masculin et féminin, qui donnent à voir des rapports de pouvoir conflictuels et ambivalents[12]. Reprenant à son compte l'imaginaire de la ballerine sur pointes, elle lui confère une beauté plus proche du sublime que de la grâce, qui montre combien notre perception de la beauté en danse classique est aujourd'hui au moins autant liée à celle d'un corps virtuose et extra-ordinaire, dépassant notamment des limites morphologiques perçues comme naturelles, qu'à certaines qualités gestuelles telles que l'harmonie : dans le ballet, la porosité entre grâce et sublime pourrait être plus importante que dans d'autres arts. Si la grâce est présente dans un tel usage chorégraphique de la technique classique, ce serait donc à un double titre : d'une part, en négatif, comme codification du geste

10 Sally BANES, « *A New Kind of Beauty. From Classicism to Karole Armitage's Early Ballets* », art. cit., p. 311.

11 Karole ARMITAGE, « Entretien avec Jacqueline Caux », in Jacqueline Caux, *La danse américaine*, Paris, Art press, 2018, p. 41.

12 L'on retrouverait un tel jeu dans la pièce *She remembers* de Sol Leon, pièce filmée construite comme une succession de duos. Le premier s'ouvre sur le solo d'une danseuse dont la chorégraphie évoque *La Mort du cygne*, et qui se poursuit par un duo. Les cheveux lâchés de la danseuse, dissimulant son visage, son costume composé d'un t-shirt et d'un tutu, ainsi que la chorégraphie mêlant classique, contemporain et hip hop, introduisent une distance à l'égard de la pièce de Fokine : le jeu avec cette référence permet ainsi tant de montrer les tensions entre sensualité et mécanisme qui peuvent traverser le répertoire classique que d'inventer de nouvelles manières de donner à voir les rapports de couples contemporains. Sol LEON, *She Remembers*, créé en 2020 par le Nederlands Dans Theater. En raison de la pandémie de COVID-19, le spectacle est d'abord diffusé en streaming sur le site de la compagnie, avant d'être repris sur différentes plateformes numériques.

avec laquelle Armitage rompt explicitement ; d'autre part, en forme de question, interrogeant les attentes esthétiques qui sont les nôtres aujourd'hui lorsque nous voyons de la danse classique.

3. Des enjeux actuels.

On le voit, plusieurs rapports au code esthétique du gracieux propre à la danse classique sont donc possibles aujourd'hui, qui engagent diverses conceptions du caractère classique de cet art, et diverses « philosophies de la danse classique » prenant forme à l'intersection des discours, des pratiques et des œuvres. Cependant, ces conceptions s'articulent autour d'un problème central : pratiquer la danse classique aujourd'hui revient-il nécessairement à adhérer à certaines valeurs d'esthétisation des gestes et des corps ? Et si oui, est-ce au nom d'un idéalisme du beau, ou d'une transcendance des formes et des modèles à incorporer ?

Ce problème comporte des enjeux indissociablement théoriques et pratiques, qui se déclinent tout autant dans le domaine pédagogique que dans celui de la création chorégraphique. En effet, outre qu'il ne va pas de soi d'adopter une conception idéaliste du beau, celle-ci revient souvent à réduire l'historicité du ballet et de son code esthétique. Par ailleurs, une telle conception est solidaire du mythe d'un corps neutre, arraché à son contexte socio-politique, et de l'idée selon laquelle la danse classique pourrait absorber toutes les danses qui lui sont extérieures, c'est-à-dire exercer un monopole technique et esthétique au nom d'une vision idéaliste du beau et de l'art.

Les enjeux sont ainsi également éthiques et politiques, comme l'ont montré certains débats et événements récents. Les virulentes réactions qu'a suscitées le rapport sur la diversité raciale commandé par Alexander Neef à l'Opéra de Paris[13], ou encore les difficultés rencontrées par la petite fille transgenre filmée par Sébastien Lifshitz dans son documentaire *Petite fille*[14] à être acceptée dans des cours de danse classique, démontrent un important conservatisme du milieu classique, notamment de ses institutions les plus académiques, et conduisent à se demander : au nom de quels critères esthétiques exclure certains corps de la pratique (du moins professionnelle) de la danse classique, et est-ce inéluctable ? Du point de vue du spectateur de ballet, la question du statut à accorder au code esthétique se pose

13 Rapport commandé par Alexander Neef, directeur de l'Opéra de Paris, à Constance Rivière et Pap Ndiaye en 2020.

14 Sébastien LIFSHITZ, *Petite fille*, AGAT Films & Cie, 2020.

également : le ballet commande-t-il nécessairement une réception esthète, et le pouvoir expressif de la danse classique s'en trouve-t-il ainsi réduit ?

Depuis la traversée historique et conceptuelle que nous avons effectuée au sein de la notion de grâce, nous chercherons donc à penser les enjeux pédagogiques et chorégraphiques que posent actuellement les divers rapports possibles au code technico-esthétique de la danse classique : qu'est-ce qui meut, aujourd'hui encore, le jeu avec cette codification spécifique (et en transformation constante) des gestes et des corps ?

II. Enjeux pédagogiques[15].

Penser les enjeux actuels de l'enseignement de la danse classique est d'autant plus important que, nous l'avons vu dans notre première partie, l'incorporation d'une technique comporte des enjeux aussi bien esthétiques qu'éthiques et politiques. Si *être* un classique signifie d'abord se former à la danse classique, c'est que cette formation implique, d'un point de vue sociologique, l'incorporation de ce que Pierre Bourdieu nomme un habitus, et, d'un point de vue philosophique, d'une manière d'être au monde. Parce qu'il entrelace des dimensions physique, intellectuelle, sensorielle, affective et existentielle, l'enseignement de la danse classique induit un certain rapport à son corps, à autrui, à l'espace et au temps ; mais aussi, un rapport au code, à la filiation artistique, et une certaine conception de la danse.

Certes, les enjeux varient selon que l'on ait un rapport professionnel ou amateur à la danse classique ; selon qu'on la pratique au sein d'une compagnie classique ou contemporaine ; selon qu'on ait une formation d'abord classique ou que l'on vienne d'ailleurs, comme William Forsythe par exemple, qui s'est d'abord formé au rock. Il existe également une grande variété de pédagogies, engageant des rapports différents à la danse classique. Néanmoins, plusieurs enjeux nous semblent communs à ces pratiques diverses. Par ailleurs, les hybridations entre la technique classique et d'autres danses sont moins importantes au sein de l'enseignement que dans le domaine chorégraphique. L'apprentissage de la danse classique conserve ainsi plusieurs spécificités, que l'on peut articuler autour de son rapport à l'académisme d'une part, du statut à accorder à la forme d'autre part.

15 Pour cette partie, nous nous appuyons sur une intervention donnée avec Lucile GOUPILLON-VILLEFORT, « Cinq, six, sept, huit, ET… l'exercice en danse classique, du répétitif au créatif », au colloque *L'exercice en art*, organisé par François Frimat, Marie Glon, Marie-Carmela Mini, Bernard Sève, Géraldine Sfez et Sarah Troche, du 19 au 21 juin 2019 à l'Université de Lille. Nous sommes aussi redevable au danseur Jean-Christophe PARÉ, avec qui nous nous sommes entretenue au Centre national de la danse, le 14 février 2019.

1. Un enseignement académique ?

a. Danse « classique » et dispositif académique.

Si, nous l'avons vu, la notion de classique depuis laquelle l'art du ballet est pensé depuis le début du XXe siècle implique bien davantage que sa dimension académique, cette dernière est cependant constitutive de la danse classique, notamment au sein de ses institutions les plus officielles, tels les Opéras ou les conservatoires. Comme le discours de Jean-Guillaume Bart le laissait percevoir, les deux acceptions de la notion de classique ne sont d'ailleurs pas exclusives : c'est ainsi que l'encadrement institutionnel et traditionnel fort de la danse classique a pu, tout au long du XXe siècle, être valorisé comme ce qui lui permettait de durer, c'est-à-dire d'actualiser et de perpétuer sa dimension classique. D'où les appellations de « danse académique » et de « danse d'école » qui lui furent souvent données pour synonymes. Valorisée par les classiques au nom du caractère classique de leur art, cette dimension académique a également pu susciter la méfiance des modernes, et conduire à qualifier la danse classique de « figée, disciplinaire ou même réactionnaire[16] ». Sally Banes voit ainsi dans l'académisme (qu'elle relie aux notions de tradition, de modèle et de codification) ce qui fait la force de la danse classique, mais aussi son conservatisme, et ce qui lui permet d'assurer son hégémonie sur les autres danses en assimilant leurs pas à son vocabulaire codifié :

> La danse classique scénique a évolué au cours des quatre derniers siècles - et continuera sans doute à le faire - en passant par un vocabulaire abstrait, codifié, impersonnel, mais transmis directement du maître à l'élève. […] des déviations peuvent se produire par rapport à la ligne de base ou à la forme, mais elles reviennent toujours au modèle, réaffirmant leur appartenance à la tradition classique. Le vocabulaire fondamental s'enrichit des contenus individuels et des styles spécifiques. Mais dans le ballet, les changements de manière, de méthode et de styles s'inscrivent dans une tradition conservatrice, académique, par ailleurs suffisamment résistante pour absorber les innovations[17].

Dans *Poétiques et politiques des répertoires*, où elle étudie le fonctionnement de la tradition classique au sein de l'Opéra de Paris, Isabelle Launay s'appuie sur le modèle théorique de la « situation classique » proposé par Judith Schlanger au sujet de la littérature du XVIIe siècle classique français pour penser le fonctionnement spécifique de la tradition

16 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, *op. cit.*, p. 74.

17 Sally BANES, *Terpsichore en baskets : Post-modern Dance*, trad. Denise Luccioni, Pantin, Centre national de la danse, Chiron, 2002, p. 49.

dite classique en danse, et comprendre « sa persistance et sa survie[18] ». Ce modèle de ce qui constitue un dispositif classique se fonde sur la circularité entre transmission, création et réception permise par l'existence de règles de l'art fondées axiologiquement et pratiquement, ainsi que par l'existence d'institutions académiques ; l'enseignement y occupe ainsi une place cruciale :

> Un classicisme est un cercle dans lequel on met en jeu les mêmes valeurs et les mêmes démarches, qu'il s'agisse de produire, d'apprécier, d'enseigner. […] Une situation classique est justement une situation circulaire où les trois termes se répondent, non seulement avec cohérence, mais encore d'une manière homogène. En principe, il n'y a pas d'écart entre les réponses aux questions comment produire (quoi faire), comment apprécier (quoi accueillir), comment enseigner (quoi transmettre). […] Et cet espace clos de circulation poétique devrait être un espace stable puisque sa cohérence le rend très efficace ; puisqu'il souhaite la stabilité ; puisqu'il se conçoit comme ancré dans le sens et dans la raison et non pas seulement dans l'histoire ; et puisqu'il se plaît à ce qu'il admire, au plafond de ses modèles où des figures lumineuses lui ouvrent toujours les bras. […] La cohésion du dispositif suppose que les trois fonctions (faire, apprécier, former) soient tressées ensemble d'une façon à la fois axiologique et pratique[19].

En particulier, la « poétique de la variante » ou « de la variation » inhérente au dispositif classique rend selon Isabelle Launay bien compte du « principe de plaisir qui organise la vision d'un énième *Lac des cygnes* ou d'une variation à partir des figures classiques[20]. » Or, « ce plaisir esthétique est tributaire de la vitalité d'un lien essentiel, celui qui unit le répertoire des ballets et l'école de danse, et inversement[21] », lien très vivace dans le monde de la danse classique, en particulier au sein d'institutions comme les grandes compagnies de ballet nationales. La tradition classique du ballet, dont nous avons vu qu'elle n'avait émergé que tardivement, se fonde ainsi sur « les alliances puissamment cohérentes entre le « faire » des artistes sur scène, la formation au sein de l'École de danse de l'Opéra et l'appréciation d'un public de connaisseurs[22]. »

De plus, la situation classique théorisée par Judith Schlanger rend bien compte d'un phénomène très prégnant au sein du monde du ballet, notamment au sein de ses institutions les plus académiques comme les conservatoires ou certaines compagnies de ballet nationales

18 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, *op. cit.*, p. 35.
19 Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 64-68. Schlanger y propose ce modèle pour penser l'utopie qui sous-tend la littérature du XVIIe siècle classique français.
20 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, *op. cit.*, p. 98-99.
21 *Ibid.*, p. 150-151.
22 *Ibid.*

(dont l'Opéra de Paris serait paradigmatique), celui d'une admiration motrice envers les danseurs solistes ou les variations du grand répertoire, mais d'abord envers les pédagogues, ceux qu'on appelle parfois encore « maîtres ». En France, la notion de « danseur étoile » dit bien cette dimension de modèle, voire de fantasme, qui justifie les efforts fournis tout autant qu'il meut la passion ambivalente à laquelle est souvent associée la pratique de la danse classique, de l'enfance à l'éventuelle professionnalisation[23] :

> la circularité du dispositif balletique – tradition / imitation / talent – repose aussi fondamentalement sur un quatrième terme : l'admiration et la distance qui l'accompagne. Loin d'être passive, cette admiration est motrice : c'est par désir d'imiter un modèle admiré (ou encore un professeur respecté et aimé, une variation favorite, un ballet remarquable entre tous) qu'un sujet existe – dans une institution où tous les actes et toutes les productions sont confrontés au modèle[24].

Comme l'affirme Judith Schlanger, le nœud du dispositif classique est de plaire. L'on retrouverait ici la dimension indissociablement esthétique et éthique de la grâce qui, dans un cadre spectaculaire, va avec l'affirmation d'un espace de la représentation marqué par le maintien d'une distance bienséante entre le danseur qui se produit et son public. Si l'enseignement académique de la danse classique a encore à voir aujourd'hui avec la grâce, et avec une certaine codification du gracieux, ce serait donc aussi dans cet apprentissage d'une relation au spectateur, de l'ordre d'un donner à voir toujours médié par l'incorporation de belles formes. C'est ainsi que Jean-Christophe Paré, cherchant à décrire la « musicalité » propre à la danse classique, par quoi il entend la manière dont celle-ci tresse l'espace et le temps, la rapproche de la pensée du classique en littérature développée par Roland Barthes, comme d'un dispositif fondé sur la lisibilité du message. Que ce soit la hiérarchisation de l'espace polarisée par l'avant-scène, « l'orientation du corps face au public, dans l'optique d'une adresse optimale à l'autre[25] », ou l'incorporation d'une symétrie spatiale et corporelle, tout dans l'apprentissage de la danse classique semble viser « l'évident plaisir de rayonner sous le regard de l'autre ». D'où une certaine relation au temps, à l'espace, à autrui et au phrasé musical spécifique à la danse classique : *via* la projection du geste vers l'avant-scène, l'exploration de la verticalité induite par l'allongement du corps et la dynamique de rebond

23 Françoise MARIE, *Graines d'étoiles*, Shuch Productions / Opéra National de Paris / ARTE France, 2012.
24 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, *op. cit.*, p. 176.
25 Jean-Christophe PARÉ, « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », *Repères, cahier de danse* [en ligne], 2007/2 (n° 20), p. 26-28, https://www-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-26.htm (dernière consultation le 2 septembre 2021).

recherchée par l'enchaînement de pliés, de relevés et de sauts, ou de l'horizontalité dans les mouvements d'adage autorisant « le déploiement de la mélodicité corporelle du haut du corps », le vocabulaire classique fait que « le temps et l'espace sont vécus dans une forme de joie induite par le sentiment d'être dans la plénitude de soi ». Le mouvement lui-même est appréhendé sur le mode d'un « *discontinu relié* », dans le sens où il passe par des positions formelles très précises, dans lesquelles l'adéquation à soi est en même temps relation au public.

Penser la danse classique (et le code du gracieux qu'elle inculque) depuis sa dimension académique établit donc une continuité entre la sphère de l'enseignement et celle de la représentation scénique, et rend bien compte de nombre des caractéristiques qui sont associées au ballet : ainsi de la précision et de la rigueur que permet d'acquérir la formation classique ; ou encore de la force de la norme en danse classique, qui fait de l'évaluation des gestes et des corps un acte permanent, y compris de manière transhistorique, lorsque l'on juge les traces du passé à la lueur des normes du présent. Mais l'enseignement académique, et en particulier l'admiration dont Judith Schlanger a montré qu'elle était motrice au sein du dispositif classique, rend aussi compte de la dynamique de transformation des normes, tout aussi constitutive de la danse classique que sa dimension conservatrice, et qui fait par exemple qu'un corps hors-normes comme celui de Sylvie Guillem a pu devenir créateur de nouvelles normes dans les années 1980.

b. Les écueils d'un enseignement académique de la technique classique.

À cet académisme de l'enseignement de la danse classique, plusieurs critiques peuvent être adressées :

1. Tout d'abord, le devenir académique du ballet, passant par son institutionnalisation et la codification croissante de son vocabulaire, a favorisé un apprentissage sur le mode de la répétition et de la décomposition du geste. Dans un cours classique, les gestes sont ainsi répétés à droite puis à gauche, à la barre puis au milieu, et selon les directions orthogonales. Ils sont également décomposés selon les segments articulaires du corps : c'est ainsi qu'un dégagé demande une coordination précise entre la jambe, le buste, la tête et le bras, et que chaque membre est pensé comme composé de différents segments articulés. Les gestes plus complexes sont enfin souvent appris par combinatoire à partir d'un petit nombre de gestes simples ; un assemblé peut ainsi être décrit comme un dégagé partant de la cinquième position, suivi d'un saut et conclu par un plié. Cet enseignement par décomposition,

combinatoire et répétition du geste possède de nombreux avantages : la décomposition permet de soigner la forme (en tendant la pointe, arrondissant les bras, érigeant la nuque…) et d'analyser le mouvement pour mieux l'apprendre ; quant à la répétition, elle permet d'incorporer le geste jusqu'à ce qu'il devienne automatique, d'accroître la performance, mais aussi d'affiner les sensations, en se concentrant par exemple sur des parties différentes du corps à mesure que l'on répète un exercice à la barre. Ce mode d'apprentissage comporte cependant plusieurs limites. On peut en effet craindre qu'il n'inhibe le mouvement : jusqu'où décomposer le geste sans le perdre ? D'où le reproche de mécanisme adressé déjà par Noverre au XVIIIe siècle à la codification très forte du ballet.

L'enseignement actuel de la danse classique se différencie aussi de celui de la danse contemporaine par le peu de place accordé en général à la composition chorégraphique et à l'improvisation, alors même que ces compétences peuvent être exigées par certains chorégraphes. L'enseignement, en particulier amateur, peut également se trouver relativement dissocié du domaine chorégraphique, en étant construit comme succession d'exercices aboutissant parfois à une variation finale, mais faisant assez rarement appel au répertoire ou à la création actuelle – d'où les reproches d'impersonnalité et de technicisme parfois adressés à la danse classique. La construction d'une expressivité personnelle demeure quant à elle limitée à des injonctions floues, les danseurs étant invités à « se lâcher » ou à « danser[26] ». Rigidification du geste, reconduction de la norme et technicisme seraient ainsi les écueils de ce mode d'apprentissage de la danse classique.

2. Par ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, la codification de la danse classique a tendu, à partir du XIXe siècle, vers une uniformisation croissante de la morphologie des danseurs : c'est à cette époque que la sublimation des corps, qui avait toujours été au cœur de la technique de ballet, a tendu à se transformer en promotion d'un unique idéal de corps. Aujourd'hui, la codification du vocabulaire engendre non seulement une sélection importante des gestes au sein du cours de danse, mais aussi des corps, au nom d'exigences indissociablement techniques et esthétiques. À cette sélection des gestes, le poids des discours participe pleinement, certains professeurs corrigeant par exemple leurs élèves en leur disant que les mouvements qu'ils exécutent « n'existent pas ». Or, l'enseignement de la danse classique tend à entretenir une dialectique floue entre le geste et le corps, c'est-à-dire entre le geste comme participant à la construction d'un corps de danseur classique et la sélection de corps comme étant plus ou moins aptes à produire des gestes classiques. C'est ainsi que les

26 Nous nous appuyons ici sur notre expérience personnelle et les échanges menés avec Lucile Goupillon-Villefort.

professeurs Gilbert Mayer et Serge Golovine, tous deux issus de l'Opéra de Paris, peuvent à la fois dire qu'un bon enseignement classique « allonge les cuisses » et « gomme les fesses[27] », donc sculpte le corps du danseur dans le sens de son affinement et de son élongation, et affirmer que certaines qualités morphologiques préalables sont nécessaires à l'apprentissage de la danse classique. Selon Serge Golovine, les qualités anatomiques requises d'un danseur classique seraient même indissociables de qualités psychologiques, voire morales :

> L'instrument du danseur, c'est son corps. Il doit avoir un visage agréable, un corps souple et harmonieux de proportions, avec un cou dégagé, de longs bras, de longues jambes, des muscles longs, fins, le cou de pied développé, signe de la souplesse des tendons ; […] une excellente santé, une intelligence vive et curieuse, une mémoire sans faille, un sens de la discipline, une volonté et un courage à toute épreuve[28].

3. Enfin, c'est sa dimension autoritaire qui est parfois reprochée à l'enseignement académique de la danse classique, en tant qu'il s'appuie sur une certaine conception – voire idéologie – de la tradition. Les notions foucaldiennes de corps docile ou de discipline ont ainsi pu se trouver fréquemment appliquées à la danse classique[29], pour désigner non seulement l'exercice comme pratique, mais aussi les discours auxquels il s'entrelace. L'enseignement académique repose en effet souvent sur le mythe d'un « présent d'éternité d'une tradition qui ne laisse jamais voir ses sources et ses mutations[30] », mais aussi sur le paradoxe de deux peurs symétriques, l'une consistant en la perte d'une essence classique fantasmée, l'autre en un dessèchement du code – ces discours ayant pour effet de renforcer l'autorité du professeur, parfois érigé en « maître », chaînon de cette tradition fondée sur l'oralité et, en une certaine mesure, présentée comme anhistorique.

Si ces écueils sont bien réels, plusieurs éléments doivent pourtant conduire à les nuancer, ou du moins à repenser leur extension à la danse classique dans son ensemble. Tout d'abord, certains des reproches adressés à l'enseignement de la danse classique valent en réalité moins pour ce genre artistique en lui-même que pour le dispositif académique dont il

27 Propos issus d'une interview de Gilbert Mayer réalisée pour la télévision roumaine, dont on peut visionner une archive sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=NeGqkgDGVxc (mis en ligne le 20 novembre 2012, dernière consultation le 07 septembre 2021).

28 Serge GOLOVINE, « Réflexions sur la pratique de l'enseignement de la danse classique », Marsyas n°37-38, juin 1996, p. 91.

29 Nous renvoyons à Roland HUESCA, « Michel Foucault et les chorégraphes français » in *Le Portique*, [en ligne], 13-14|2004, mis en ligne le 15 juin 2007, http://journals.openedition.org/leportique/632, (dernière consultation le 24 août 2021).

30 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 332.

s'est doté. Plusieurs phénomènes propres à l'académisme se retrouvent en effet dans l'enseignement d'autres danses : par exemple, la codification croissante du geste a accompagné l'institutionnalisation de plusieurs danses[31]. L'existence d'un code gestuel, qui opère au sein de l'infinité de gestes possibles la sélection d'une gamme discrète d' « entités autorisées », semble d'ailleurs être « la réponse traditionnelle à [la] contingence[32] » du geste dansé. Si ce code a pu conduire à une uniformisation et à une segmentation des corps, ainsi qu'à leur modelage sous le regard du professeur, une observation des cours de danse montre que ces phénomènes ne sont pas spécifiques à la danse classique :

> Problèmes de morphologie osseuse et musculaire, appréciation savante des proportions, mesure des segments, degrés d'amplitude articulaire, qualités des tendons et des tissus, nombre de kilos et de centimètres investissent l'imaginaire du danseur occupé à reconstituer le puzzle irréel du corps absolu, à évacuer les excroissances, les bourgeonnements, les poussées, les courbures, les irrégularités aléatoires et fluctuantes d'une corporéité. […] ce morcellement corporel, fruit d'une pensée du mouvement comme décomposition/recomposition et non comme système de relations reliant une corporéité à son contexte (géographique, historique, affectif), contribue au renforcement des figures de pouvoir. […] Ce constat se dresse par-delà les oppositions d'écoles, de styles (entre danse dite « classique », « moderne », « contemporaine », etc[33].).

Par ailleurs, l'existence d'une codification et de normes gestuelles peut certes inhiber ou rigidifier le mouvement, mais elle est loin d'être exclusive de liberté ou de jeu, et donc de créativité[34]. Ainsi les danseurs Akram Khan et Sylvie Guillem, respectivement formés au kathak et au ballet classique, parlent-ils tous deux dans leur spectacle *Sacred Monsters*[35] du classicisme de leur art comme d'un « tremplin » vers une expressivité personnelle. Comme l'analyse Christine Leroy, les normes apprises en cours de danse classique sont en effet génératrices de jeu, ou de ce qu'elle nomme un « entre » où se joue véritablement le danser de la danse classique ; « entre » qui se décline à la fois dans l'espace de la classe et dans celui de la scène :

31 Ce que constate Sophie Jacotot à propos des danses de bal dans Sophie JACOTOT, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 229.
32 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 340.
33 Isabelle LAUNAY, « Le don du geste », in *Protée* 29 (2), 2001, p. 85-96.
34 Pour une analyse de la dimension productive des règles de l'art à l'âge classique, nous renvoyons à Jacqueline LICHTENSTEIN, *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris, NRF Essais, Gallimard, 2014, en particulier au chapitre II, « Le plaisir et la règle ».
35 Akram KHAN, *Sacred Monsters*, créé en 2006 au Sadler's Wells Theatre de Londres.

> [la danse classique] se joue non dans ses mots – les pas, les positions – et ses phrases – les combinaisons de pas –, mais *entre* les mots, derrière eux, dans le *jeu* entre la subjectivité kinesthésique psychophysique du danseur, le vécu et le projet du chorégraphe et/ou du maître de ballet, et ce code préexistant qu'est la technique. C'est pourquoi nous soutenons que, loin de se réduire à sa spectacularité, la danse classique résulte d'un jeu autour du code, articulé entre danseur et réflecteur – le spectateur –, des usages faits du code pour se jouer de ce code esthétique et de ce regard réfléchissant, et qu'elle se *performe* ainsi dans ce cheminement *entre* les pas et positions, *entre* les normes académiques, entre celui qui reçoit et celui qui se joue[36].

Quant à la dissimulation de l'histoire qui a conduit à l'élaboration de son code gestuel, elle est également loin d'être propre à la danse classique, et vaut même pour certaines techniques corporelles non académisées. Ainsi que le note Frédéric Pouillaude, s'il existe quelques hapax de cours donnant à voir leurs sources (tel que l'enseignement de Wilfride Piollet), l'apprentissage d'une technique corporelle vise d'abord un affinement de la sensibilité au présent, peu soucieux de son historicité :

> les dispositifs pédagogiques travaillent toujours plus ou moins à dérober leurs propres sources […]. Une technique de corps – qu'il s'agisse de danse classique, de danse contemporaine ou de techniques somatiques – est déjà, malgré l'absence d'instrument, un appareillage de la sensibilité. […] ce n'est nullement la conservation ou la mémoire qui priment, mais bien plutôt l'affinement présent de la sensibilité[37].

Il serait ainsi réducteur de reconduire un enseignement même très académique de la danse classique à un pur technicisme, si l'on distingue par là les enjeux techniques des enjeux sensibles. Ceux-ci se trouvent en effet toujours mêlés : comme nous l'avons vu à travers l'analyse par Jean-Christophe Paré de la « musicalité » classique, l'enseignement de la danse classique ouvre une certaine poétique du geste dans la relation à l'espace, au temps, à la musique et à autrui. Le cours de danse classique est ainsi toujours un moment d'affinement de la sensibilité, en même temps que de circulation et de dissémination des gestes sur un mode mimétique et non pas seulement analytique ; mais les différentes modalités d'enseignement peuvent mettre plus ou moins explicitement l'accent sur cette dimension sensible de la technique classique.

La segmentation du corps elle-même n'est d'ailleurs pas nécessairement antagoniste à cette liberté de jeu, en ce qu'elle ouvre tout un éventail de possibilités motrices, ce que

36 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », art. cit.
37 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 333-335.

constate Bernard Sève au sujet du corps du musicien. L'articulation sépare, mais elle est aussi ce qui peut libérer, relier, délier :

> Le corps musicien se construit dans le corps naturel, et parfois contre lui : le pianiste doit assurer l'indépendance de ses deux mains, et, mieux l'indépendance de ses dix doigts […] ; l'organiste doit assurer l'indépendance de ses pieds par rapport à ses mains elles-mêmes indépendantes entre elles, pour assurer l'indépendance des lignes de la polyphonie[38].

Enfin, il nous semble que l'enseignement de la danse classique, et cet art de manière générale, ne doit pas être réduit à ses modalités les plus académiques, même si elles y occupent une place importante. La description du dispositif académique donnée par Judith Schlanger est ainsi tout particulièrement opérante pour des institutions telles que l'Opéra de Paris, dont Isabelle Launay a bien montré le fonctionnement traditionnel dans son ouvrage *Poétiques et politiques des répertoires*, et en leur sein pour l'enseignement et le rapport au grand répertoire classique ; mais elle ne permet peut-être pas de comprendre le tout de ce qui nous relie aujourd'hui encore à la danse classique. C'est ainsi que, chez Isabelle Launay, ce modèle sert davantage à analyser le remontage des grands ballet classiques que la création chorégraphique actuelle en danse classique. Il en va de même dans la sphère de l'enseignement, qui s'avère multiple et en transformation.

2. Penser autrement la pédagogie de la danse classique.

S'ils ne sont pas spécifiques à l'enseignement de la danse classique, ou s'ils ne doivent pas conduire à en dresser une image trop réductrice, les écueils que nous avons identifiés plus haut sont néanmoins bien réels, et ont conduit plusieurs professeurs à repenser cet enseignement dans les dernières décennies, jusqu'à en appeler à une « révolution pédagogique[39] » en danse classique. Ces professeurs s'appuient sur le constat d'un déficit de sens grevant l'enseignement de la danse classique, d'une déconnexion entre la sphère de la

38 Bernard SÈVE, *L'altération musicale*, *op. cit.*, p. 87. Par « corps naturel », Bernard Sève entend ici un corps non encore forgé par la technique, et qui lui oppose certaines résistances physiologiques.

39 Emmanuelle LYON, *Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique ?*, Mémoire de Master 1 en danse, sous la direction d'Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2000, p. 31. Plusieurs mémoires ont été réalisés à Paris 8 sur l'enseignement de la danse classique et son articulation à la sphère chorégraphique. Nous renvoyons notamment au mémoire de Luna LOPES ORNELLAS (*op. cit.*), qui analyse les difficultés rencontrées par des danseurs de formation classique confrontés à la création contemporaine. Tout en encourageant à maintenir la spécificité des deux pratiques, elle s'appuie sur la pensée d'Hubert Godard pour prôner une plus grande prise en compte du pré-mouvement, dans ce qu'il a d'individuel, au sein de l'enseignement de la danse classique.

classe et celle de la création chorégraphique, et déplorent des situations abusives aux conséquences délétères. En contrepoint, leurs recherches mettent en avant certaines pratiques pédagogiques peut-être minoritaires, mais constituant des alternatives aux modalités d'enseignement plus académiques de la danse classique.

a. Les travaux pionniers de Wilfride Piollet.

En France, de telles recherches pédagogiques ont notamment été menées dans le sillage des travaux de Wilfride Piollet, dont les préoccupations pédagogiques s'appuient sur l'idée qu' « un danseur se construit ou se détruit peu à peu selon la façon dont il s'entraîne[40] ». À travers son enseignement fondé sur un rejet de la barre au profit de la construction de « barres flexibles[41] », c'est-à-dire d'appuis internes au corps du danseur, Wilfride Piollet prône une plus grande autonomie des danseurs, dont elle-même tire l'expérience de l'enseignement qu'elle a reçu chez les professeures Lioubov Egorova et Marguerite Guillaumin dans les années 1950-1960 :

> Deux professeurs ont éclairé mon apprentissage de ballerine : Madame Egorova […] et Mademoiselle Guillaumin […].
> L'une faisait vivre la danse à ses élèves en leur proposant des pas d'une grande difficulté, musicalement très construits, souvent en relation avec l'imaginaire des grands ballets ; l'autre apprenait à analyser les lignes de force qui entrent en jeu dans le mouvement et à comprendre ainsi que le « placement » (exacte position du corps dans la danse classique) n'était pas un « truc », une finalité gratuite, mais un moyen, une nécessité d'ordre éthique […] ; si notre corps est violon, Mademoiselle Guillaumin nous aura appris à en être le luthier, Madame Egorova à le faire vibrer[42].

Bien qu'adoptant des pédagogies divergentes, ces deux professeures ont pour point commun d'avoir démontré à Wilfride Piollet la dimension indissociablement technique, sensible et esthétique du vocabulaire gestuel classique, l'une en reliant les exercices du cours aux enjeux poétiques du répertoire classique, l'autre en explicitant le bien-fondé dynamique des principes fondamentaux de la danse classique, notamment du « placement » auquel le cours accorde une importance cruciale, et qui concentre la plupart des critiques adressées à l'aspect disciplinaire de l'enseignement classique.

40 Wilfride PIOLLET, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'une & l'autre, 2014, p. 17.
41 Terme qu'elle emprunte à un poème de René Char écrit pour Piollet et Guizerix en octobre 1986, reproduit en ouverture de Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit*. p. 5.
42 *Ibid.*, p. 18.

Tout l'enjeu du cours de danse est ainsi, selon Wilfride Piollet, de rapporter le vocabulaire classique, par-delà sa visée esthétique évidente (produire de belles formes), aux défis et problèmes et solutions technico-esthétiques dont il est porteur. Par exemple, elle invite à repenser l'équilibre comme réponse dynamique au risque du déséquilibre et de la chute :

> Plus on recherche l'équilibre, plus on doit accepter le déséquilibre qui est l'expérience du risque. Quand ce risque est poussé à son paroxysme, on atteint cette fulgurance sans laquelle la danse ne saurait exister. […]
> Ce n'est pas parce que le danger n'est pas visible qu'il n'existe pas. Dans la tradition qu'on a qualifiée de classique, tout est dépassement et sublimation. C'est ce que l'on peut observer dans le grand répertoire où cette recherche est inscrite dans les pas. Ce n'est pas ce qui « fait joli » qui est visé, mais l'aventure.
> Pour la compréhension de cette aventure, l'interprète doit trouver les solutions dans ses moyens physiques, sinon, par nature ou par désir d'harmonie, il aura tendance à s'arranger avec les difficultés et à amoindrir un répertoire qui s'appuie sur peu de documents écrits[43].

Cette nouvelle approche de l'équilibre, non pas depuis la forme extérieure de la figure mais depuis sa dynamique interne, permet d'éviter des crispations musculaires liées à une absence d'identification du centre de gravité, mais aussi de rendre le danseur plus autonome dans la recherche de son propre centre : la figure émerge de lui plus qu'elle n'est appréhendée comme incorporation d'une forme transcendante. Enfin, il s'agit pour Wilfride Piollet de mieux relier la classe au répertoire, en montrant que les défis techniques et esthétiques du vocabulaire classique peuvent être réinscrits dans la recherche d'une poétique singulière, dont témoignent notamment les ballets du répertoire.

b. Des recherches vivaces.

Sans nécessairement adopter les réformes prônées par Wilfride Piollet (telles que l'abandon du miroir et de la barre), et pouvant même se montrer assez critiques à leur égard, les recherches pédagogiques récentes en danse classique témoignent cependant de préoccupations identiques. Il s'agit notamment de donner plus d'autonomie au danseur, de relier davantage la classe au répertoire et à la création chorégraphique, mais aussi de mettre en avant les pouvoirs ambigus du discours du professeur dans l'espace du cours de danse, qui peut éveiller l'imaginaire tout autant que se faire le vecteur d'une position autoritaire. Repenser les pratiques passe donc aussi par une réflexion sur les discours, et notamment sur

43 *Ibid.*, p. 24.

certaines expressions fréquentes en cours de danse classique (« rentre le ventre », « serre les fesses »), dont l'influence sur la dynamique du geste et la portée psychologique demeurent encore souvent impensées.

Dans son mémoire « Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique[44] ? », la danseuse et professeure Emmanuelle Lyon dénonce ainsi les graves dérives auxquelles conduit la promotion d'un unique idéal de corps, notamment au sein d'institutions comme l'Opéra de Paris. Elle fait aussi le constat d'un déficit de sens affectant le code gestuel classique, en se demandant pourquoi l'on continue à danser classique, si ce n'est plus au nom des valeurs monarchiques qui ont présidé à l'élaboration du code du ballet. À ce déficit de sens, elle apporte plusieurs réponses : d'une part, la richesse historique dont ce code est porteur, qui interdit de le réduire à l'une des périodes de son histoire ; d'autre part, ce qu'elle nomme ses fondamentaux techniques et esthétiques, qui sont issus de cette histoire. S'il arrive souvent que la création chorégraphique rompe avec certaines exigences esthétiques du vocabulaire classique, comme l'harmonie ou la symétrie, ce dernier trouverait sa cohérence dans des recherches dynamiques et formelles impliquant un certain rapport au poids, à l'espace, au temps et à la musique, et que le cours vise à explorer. Selon Emmanuelle Lyon, les discours des professeurs gagneraient ainsi à se dégager d'injonctions et d'interdits portant principalement sur la morphologie, pour nourrir l'imaginaire du geste et verbaliser ces spécificités de la technique classique – ce qui permet en outre de la ramener à son statut de technique parmi d'autres, et non de technique absolue visant à forger un corps « neutre » et polyvalent de danseur.

Parmi les fondamentaux techniques et esthétiques inhérents au code gestuel classique, Emmanuelle Lyon identifie une dialectique entre méditation intérieure et ouverture autour de l'axe vertical, permettant au corps de se centrer et se délier ; une différenciation et une polyphonie du corps, fondée sur l'attention esthétique accordée à chaque segment articulaire ; une présence à soi et au public, entre précision et projection du geste, ancrée dans des principes comme l'en-dehors et l'épaulement ; enfin, la centralité de l'équilibre, notamment sur une jambe, qui ouvre des possibilités motrices spécifiques. Or, ces fondamentaux s'articulent selon elle autour d'une dialectique entre contrainte et liberté, qui fait toute la difficulté et la richesse de la technique classique. Très concrètement, cette dialectique peut se traduire par l'enjeu qu'il y a à combiner maîtrise musculaire et liberté articulaire, suspension du centre et mobilité de la cage thoracique, conservation de l'en-dehors et liberté des

44 Emmanuelle LYON, *Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique ?*, *op. cit.*

membres, soudaineté et légèreté du geste, ou encore précision formelle des figures et amplitude des déplacements.

Ces spécificités identifiées par Emmanuelle Lyon permettent ainsi d'appréhender le vocabulaire classique comme mû par un ensemble de tensions ou de polarités, à la fois visuelles et kinesthésiques, entre le centre et la périphérie, le croisé et l'allongé, le *legato* et l'*allegro*, la ligne et la courbe, la précision formelle et le flux dynamique, mais aussi de concevoir le corps comme ne préexistant pas aux gestes, mais comme étant informé par eux. C'est ainsi que le geste classique construit un corps latéralisé entre droite et gauche, différencié entre haut et bas (le haut du corps prenant davantage en charge la mélodie et le bas la mesure, selon une coordination complexe à acquérir), visant tout entier l'élévation mais devant pour cela se relier à la gravité. Au cœur du geste, il s'agirait de replacer un souci dynamique et non seulement formel : dans la continuité de Wilfride Piollet, on peut ainsi penser l'en-dehors, le placement et la verticalité comme déjà mobiles et relationnels plutôt que comme des poses statiques préexistant au mouvement.

Ce désir de redonner du sens à la technique classique depuis ses fondamentaux dynamiques se retrouve au sein de plusieurs recherches récentes visant à repenser l'enseignement de la danse classique. Ces dernières peuvent s'appuyer sur l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé[45], aujourd'hui partie intégrante du Diplôme d'État de professeur de danse classique, ou encore sur les outils de la notation Benesh ou Laban. Là où des penseurs du début du XXe siècle comme André Levinson parlaient des « principes[46] » de la danse classique, ces pédagogues préfèrent le terme de « fondamentaux », qui porte une vision moins essentialiste du ballet, et davantage technique que métaphysique. Parmi les réformes de l'enseignement proposées, notons aussi l'exigence de relier davantage la sphère du cours à celle de la création chorégraphique, en travaillant à partir de variations issues ou inspirées du répertoire, qui permettent d'appréhender des notions chorégraphiques distinctes de celles habituellement apprises en cours. C'est ainsi que Pascal Minam-Borier[47] propose à ses élèves d'expérimenter le départ dans la chute avec *Sérénade*[48] de Balanchine, s'inscrivant lui aussi dans le sillage de Wilfride Piollet. Plusieurs professeurs cherchent enfin

45 Par exemple le mémoire de Catherine PETIT-WOOD, *Réinvestir le cours de danse classique au XXIe siècle. Implications pédagogiques de la « Rosemary Brandt Practice »*, Mémoire de la formation diplômante au certificat d'aptitude de professeur de danse, CNSMD de Lyon, 2011.

46 Nous renvoyons ici à notre chapitre 4.

47 Interrogé par Sarah Nouveau dans les annexes de son livre, *La culture chorégraphique au cœur de l'enseignement de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2015.

48 George BALANCHINE, *Sérénade*, créé en mars 1935 à l'American Ballet, New York.

à développer les exercices de composition chorégraphique et d'improvisation, encore très peu répandus au sein des cours classiques[49].

Aux États-Unis, les réflexions pédagogiques sur le ballet sont également vivaces[50], au sein de revues comme le *Journal of Dance Education* ou *Research in Dance Education*, qui prônent des valeurs pédagogiques plus démocratiques[51] et s'appuient tant sur des outils théoriques développés par la danse moderne ou contemporaine, comme l'analyse labanienne du mouvement, que sur une histoire de la pédagogie en danse classique. Là encore, l'enjeu est de redonner sens aux spécificités de la technique classique, tout en cherchant à défaire l'antagonisme classique/moderne[52] et en rendant l'histoire de l'enseignement en danse classique à sa diversité – ces réflexions pédagogiques sur le sens du code gestuel classique prenant déjà place chez une danseuse comme Bronislava Nijinska dans les années 1920 :

> « Faire entrer le mouvement dans la technique de danse », comme l'écrivait Nijinska, c'est sans cesse mettre à l'épreuve un savoir constitué, développer une « compréhension » du mouvement qui puise dans un savoir historique autant qu'elle invente de nouveaux chemins et nuances en réponse à un contexte changeant. À défaut, quand le cours se fait techniciste, présentiste et disciplinaire pour accroître une efficacité mimétique, « l'idée même manque que la forme peut avoir une diversité infinie », pour reprendre ici les mots de Nijinska. Et le sens de cette diversité de styles autant historique qu'esthétique exige que ne s'impose aucune norme dogmatique afin que se déploient les potentialités de l'imagination au service du mouvement[53].

Insistant sur la variété des approches pédagogiques possibles, ces recherches montrent donc que l'enseignement de la danse classique ne saurait être réduit à ses modalités les plus académiques, et qu'il n'a pas existé ni n'existe aujourd'hui *une seule* danse classique. Dans

49 Nous renvoyons à la thèse de Lucile Goupillon-Villefort, *William Forsythe : renouveler, déconstruire ou décatégoriser la danse classique ?, op. cit.*, qui cherche à penser les implications pédagogiques dans le domaine de la danse classique des recherches chorégraphiques de William Forsythe, en particulier sur l'improvisation.

50 Voir par exemple Cadence WHITTIER, « *Laban Movement Analysis Approach to Classical Ballet Pedagogy* », in *Journal of Dance Education*, vol. 6, 2006, p. 124-132 ; Lorin JOHNSON, « *More than Skin Deep : the Enduring Practice of Ballet in Universities* », in *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 2(2), 2011, p. 181-197 ; Geraldine MORRIS, « *Problems with Ballet : Steps, Style and Training* », in *Research in Dance Education*, vol 4, 2003.

51 Allant à l'encontre d'un élitisme fréquent dans le cadre du cours de danse classique, et fondé notamment sur une sélection des élèves sur des critères anatomiques.

52 À ce sujet, notons également la parution en Allemagne de l'ouvrage *Tanztechniken* (Ingo DIEHL et Friederike LAMPERT (dir.), *Tanztechniken 2010 : Tanzplan Deutschland*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011), qui a pour originalité de comparer dans le détail plusieurs enseignements techniques actuels, de la composition du cours à la conception du corps qui leur est sous-jacente, et de retracer leur genèse. Cet ouvrage montre bien à quel point il existe des recoupements mais aussi des généalogies communes et des transferts entre les pratiques classiques et modernes.

53 Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, *op. cit.*, p. 184-185.

son ouvrage *Actions, mouvements et gestes*, le chercheur et chorégraphe Noé Soulier s'appuie sur les difficultés qu'il rencontra à interpréter, depuis sa formation de danseur classique, une chorégraphie de Trisha Brown, pour expliciter les paradigmes d'incorporation du geste implicitement transmis par l'enseignement en danse classique. Il aboutit à la notion de paradigme géométrique, celui-ci structurant autant le rapport du danseur à son corps que le rapport perceptif du spectateur à un ballet classique :

> Comme lorsque l'on entre dans un jardin à la française, où l'on a l'impression d'avoir affaire à une nature qui n'est pas régie par les mêmes principes, les mouvements et les actions qui se produisent sur scène dans un ballet classique semblent appartenir à un autre monde. L'homogénéité du mode de définition des mouvements est cruciale pour créer cet autre corps et cette autre manière de se mouvoir.
> Parfois, les configurations géométriques formées par les danseurs apparaissent de manière extrêmement claire. Ainsi, dans « Le Royaume des ombres » ou dans le deuxième acte du *Lac des cygnes*, l'alignement du corps de ballet exemplifie ostensiblement des lignes géométriques […].
> Mais, souvent, la définition géométrique des mouvements, omniprésente dans la danse classique, structure la perception de manière sous-jacente. […] Si, pour le danseur, [les configurations géométriques] créent une manière particulière d'agir sur son propre corps et de faire l'expérience de soi-même, elles produisent pour le spectateur une expérience spécifique du corps de l'autre[54].

L'identification de ce paradigme implicite d'incorporation et de production du geste propre à la danse classique a pour avantage de rendre le danseur plus conscient des éventuelles limites liées à sa formation : celui-ci serait habitué à appréhender le geste depuis sa forme géométrique extérieure, plutôt que par son flux dynamique[55]. Pour autant, l'on pourrait objecter à Noé Soulier que, si le vocabulaire gestuel classique possède un caractère géométrique indubitable, il existe en réalité plusieurs manières de s'y rapporter, et que c'est à cet endroit que l'enseignement joue un rôle crucial. Ce dernier peut certes ainsi mettre en avant l'aspect linéaire de la danse classique, mais aussi s'appuyer sur un imaginaire de la spirale ou du flux[56]. De même, quand certains professeurs donnent à se représenter les lignes conduisant le geste comme infinies, sollicitant un imaginaire de l'élongation, d'autres

54 Noé SOULIER, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, p. 122-123.

55 Nous renvoyons ici aux enjeux identifiés dans notre première partie, quant à la mobilisation par les danseurs classiques des savoir-faire issus de leur formation dans le travail avec des chorégraphes contemporains : il peut relever du « contre-sens », voire être très difficile d'appréhender une chorégraphie contemporaine depuis des savoir-faire classiques.

56 Ce que nous avons pu expérimenter par exemple dans le cours d'Élisabeth de Chabannes.

enseignent un rapport aux formes comme plus clairement délimitées et centrées autour de l'axe.

La forme codifiée demeure donc centrale dans l'enseignement de la danse classique, mais selon une diversité de rapports possibles, notamment quant à l'idéalisation de cette même forme. C'est ainsi le statut ontologique de la forme au sein de l'enseignement en danse classique, problème qui avait commencé à apparaître dans notre étude de la codification du gracieux, qu'il nous faut désormais examiner.

3. Un idéalisme de la forme ?

Comme nous l'avons vu, le caractère classique de la danse classique ne se réduit pas à sa dimension académique, mais peut être pensé en un sens plus fort (bien que souvent solidaire), en référence à un idéalisme des formes du vocabulaire classique. C'est que la « tentation essentialiste » est particulièrement grande, en danse classique, de fonder le « mouvement dit « idéal » ou « parfait » » sur un « concept au sens platonicien d'*eidos*[57] ». Tout en pouvant constituer une pratique d'introspection, en ce qu'il affine la sensibilité, le cours de danse classique instaure en effet un rapport à son propre corps toujours médié par une forme idéale, qui peut être élevée au rang d'essence transcendante[58]. C'est ainsi que la danseuse Suzanne Farrell décrit son corps comme le « medium à travers lequel [Terpsichore] se donne à voir[59] ».

D'après l'histoire des liens entre grâce et ballet que nous avons cherché à retracer, cette idéalisation des formes en danse classique semble remonter au XIXe siècle, moment où, selon Susan Leigh Foster, la géométrisation propre au vocabulaire classique s'attache au corps du danseur lui-même davantage encore qu'à ses gestes, et semble avoir été au cœur des théories essentialistes développées dans les premières décennies du XXe siècle, chez des penseurs comme Levinson. La grâce devient dès lors le nom d'une manifestation, celle d'un au-delà du geste et du corps que donne à voir la liberté de l'étoile, elle-même acquise par une géométrisation de son corps presque synonyme d'abstraction. Plusieurs caractéristiques des discours et des pratiques pourraient contribuer à renforcer, aujourd'hui encore, cette idéalisation des formes du vocabulaire classique : ainsi du statut mythique accordé à la

57 Christine LEROY, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », art. cit.

58 Dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty écrit que le miroir « figure et amplifie » la structure métaphysique de notre chair (Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 32-33) : une telle thèse pourrait être mobilisée dans le cadre d'une approche phénoménologique de la danse classique.

59 « *I am the medium through which she [Terpsichore] is seen* ». Laura LEIVICK, « Through Which She Is Seen : Bodies and Ballet », in *The Threepenny Review*, n°2, 1980, p. 30-31.

technique classique, qui tend à l'arracher à son histoire pour en faire l'expression d'idées transcendantes ; de la très grande difficulté de cette technique, dont les normes sont non seulement incarnées mais aussi sans cesse repoussées par des interprètes virtuoses[60] ; ou encore de l'exigence de perfection du geste, véritable valeur dans l'enseignement de la danse classique. Les normes de cette perfection demeurent floues (pouvant relever de la précision du geste, de la souplesse articulaire, de la finesse des membres…) ; endossées par des modèles qui meuvent l'apprentissage de la danse classique, elles peuvent aussi renvoyer à un idéal transcendant – la notion de perfection épouse ainsi le statut ambigu de l'idéal, à la fois incarné par certaines figures vers lesquelles tendre, et repoussé dans une sphère abstraite et inaccessible.

Les limites de cette rhétorique perfectionniste inhérente à l'enseignement du ballet ont été maintes fois identifiées par les classiques eux-mêmes[61]. Ghislaine Thesmar déplore par exemple que « nous, les classiques, sommes tellement perfectionnistes que nous devenons parfois des images abstraites, sans poids, sans sensations[62]» : c'est que l'idéal, dans le contexte de cette esthétique formelle, linéaire et fondée sur l'élévation, en appelle à une épure du geste et du corps toujours plus grande, notamment chez les femmes. Normatif et donc excluant certains corps, refoulant son historicité au profit d'un idéalisme néo-platonicien du beau, et risquant de rapporter les corps à une forme transcendante qui en nierait la matérialité, la vulnérabilité et la diversité, l'idéal en danse classique et la quête de perfection dont il fait l'objet comportent non seulement des limites théoriques, mais aussi de graves écueils, pouvant engendrer des troubles du comportement alimentaire, en particulier chez les danseuses, ou des pratiques comme le forçage des articulations – d'où les désirs de réformes pédagogiques que nous analysions plus haut.

---

60 La technique classique comporte une dimension athlétique à part entière, qui fait pleinement partie du plaisir qu'elle procure aux danseurs comme aux spectateurs, et qui implique de la penser également depuis certains enjeux propres au sport. Plusieurs pratiques hybrides existent d'ailleurs, mêlant par exemple ballet et fitness.

61 Relevons par exemple les articles suivants, parus dans des revues consacrées au ballet :
Laura JACOBS, « *In Pursuit of Perfection : How The World's Greatest Artists Transcend Their Imperfections* », in *Pointe*, avril/mai 2015, disponible en ligne : https://www.pointemagazine.com/perfectionism-ballet-2412822732.html (dernière consultation le 7 septembre 2021).
Kathleen McGUIRE, « *Perfectionism Is an Epidemic in the Dance World. Here's How to Keep It from Derailing Your Career* », in *Dance Magazine*, 18 décembre 2019, disponible en ligne : https://www.dancemagazine.com/perfectionism-2641614596.html?rebelltitem=6#rebelltitem6 (dernière consultation le 7 septembre 2021).
Kathryn HOLMES, « *When Perfectionism Becomes a Problem* », in *Dance Spirit*, 25 octobre 2016, disponible en ligne : https://www.dancespirit.com/the-perfectionism-problem-2326864550.html (dernière consultation le 7 septembre 2021).

62 Ghislaine THESMAR, « Transmettre les motivations d'un personnage », entretien, in *Repères, cahiers de danse,* n°19, 2007|1, p. 5-6.

De cette présence persistante de l'idéalisme en danse classique, notamment dans le cadre de l'enseignement, découlent deux interrogations : d'une part, la dimension d'idéalité du vocabulaire classique ne comporte-t-elle que des écueils, ou bien peut-on lui conférer une certaine productivité ? D'autre part, l'incorporation de la technique classique en passe-t-elle nécessairement par un idéalisme néo-platonicien des formes ? À ces questions, nous pouvons apporter plusieurs éléments de réponse :

1. S'il existe des spécificités de l'idéal en danse classique, elles résideraient dans une tentation d'abstraction des figures et des pas, liée en particulier à leur caractère géométrique ; dans une segmentation particulièrement forte du corps ; mais aussi dans la codification esthétique très singulière dont cet idéal est porteur, et dont nous avons tâché de retracer l'histoire depuis la notion de grâce. Cependant, l'existence d'un idéal de gestes et de corps est loin d'être propre à la danse classique : en témoignent par exemple les propos d'Isadora Duncan que nous étudiions dans notre chapitre 5, et qui démontrent combien l'histoire de la danse moderne a pu avoir aussi partie liée avec la recherche d'un idéal. Dans un tout autre domaine, comme l'analyse Bernard Sève[63] à propos de la musique, le musicien se forge lui aussi un « corps de musicien » contre la naturalité, et qui comporte une dimension d'idéalité. Quant aux normes qui dessinent les contours de l'idéal en danse classique, par exemple celle de la minceur, elles s'expriment aujourd'hui dans de nombreuses autres danses[64], y compris en danse contemporaine.

2. La quête de perfection du geste ou la référence à un idéal n'est d'ailleurs pas dénuée de fécondité, dès lors qu'elle peut renvoyer à une dynamique d'idéalisation. Celle-ci s'inscrit dans la tension propre à l'idéal que nous identifiions plus haut, entre exigence d'une réalisation conforme à certaines normes d'exécution du geste et à certains modèles d'une part, volonté de dépassement d'autre part. Bien qu'il soit partiellement dessiné par une codification (mouvante) du geste, l'idéal en danse classique pourrait ainsi renvoyer au caractère infini du geste, au double sens de son infinitude et de son infinité, c'est-à-dire en tant qu'il est toujours pris dans un flux et se déploie dans de fines nuances : parce qu'il peut toujours être autrement, le geste est objet d'une recherche que la danse classique, en tant qu'il s'agit d'une forme artistique codifiée et normée, appréhende souvent depuis l'exigence de la « perfection ». Mais l' « idéal » ou la « perfection » en danse classique pourraient aussi venir nommer cette

63 Bernard SÈVE, *L'altération musicale*, *op. cit.*, p. 87.
64 Georges VIGARELLO, « Une question d'histoire : qu'est-ce qu'être mince ? », entretien, in *Repères, cahier de danse*, 2009/2 (n° 24), p. 9-10.

dimension de recherche inhérente au travail du geste, ou de transcendance de la danse par rapport au corps, propres à mouvoir le désir de danser, tant dans l'espace du cours que dans celui de l'interprétation. C'est cette recherche infinie inhérente à l'incorporation du geste que décrit Ghislaine Thesmar à propos de sa transmission du ballet *Giselle*, et en particulier d'une des variations du second acte :

> C'est un geste de pudeur, de soumission à la reine […]. Yvette Chauviré disait : « une libellule au bord d'une feuille, qui peut partir tout à coup, sans effort. » Giselle est toujours « sur la chute ». Cette position est très picturale, c'est celle des madones des XVIIIe et XIXe siècles […]. C'est assez terrible pour les danseurs : vous les nourrissez de toutes ces images, vous leur demandez des sensations et un travail imaginaire à la fois très fins et très codifiés, ils ont tout cela en tête – et puis ils doivent faire face aux obligations physiques de ce ballet. Mais c'est ce travail qui vous occupe toute une carrière[65].

3. Or, cette dynamique motrice d'idéalisation ne s'adosse pas nécessairement à un idéalisme du beau, qui dote le geste d'un envers métaphysique. Il est ainsi possible de rendre l'idéal en danse classique à sa pluralité et à son historicité, d'interroger les normes qui en dessinent aujourd'hui les contours, ainsi que leur articulation à d'autres configurations de l'idéal, par exemple aux normes sociales de beauté corporelle. Une telle mise en perspective historique et sociale de l'idéal permet aussi d'en identifier les spécificités esthétiques : c'est ainsi que la valorisation par la danse classique de l'élévation, de la géométrisation et de la linéarité induit une métamorphose tout à fait singulière du corps du danseur, prompte à suggérer la transcendance d'une sphère idéale, ou une essence abstraite du beau. Une telle démystification de l'idéal, qui n'en nie pourtant pas l'effectivité au sein des discours et des pratiques, peut ainsi s'appuyer, non seulement sur son historicisation, mais aussi sur ce qui l'engendre concrètement – y compris au sein du cours, lors duquel l'idéalité émerge depuis la mise en présence des corps eux-mêmes :

> Entre l'idéalité du vocabulaire et la performance individuelle intervient l'entre-deux des « façons de faire » et des « façons d'être », entre-deux qui ne relève pas d'une pure idiosyncrasie, mais se fonde au contraire sur le commun de l'apprentissage et de l'entraînement. […] Il offrirait dès lors l'exemple d'une idéalité réellement issue du corps et encore prise en lui[66] […].

65 Ghislaine THESMAR, « Transmettre les motivations d'un personnage », art. cit.
66 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 317.

Particulièrement vivace dans le cadre de l'apprentissage de la technique, l'idéalisme des formes en danse classique a également pu être remis en cause au sein de la sphère chorégraphique. Déployant dans ses pièces une approche généalogique du ballet classique, le chorégraphe William Forsythe[67] a ainsi travaillé sur la genèse, à partir du XIXe siècle, d'une lecture néo-platonicienne des figures du vocabulaire classique – ce qui l'autorise paradoxalement, dans ses propres chorégraphies, à en abandonner les contours extérieurs, pour faire de l'idéal le moteur de performances chaque fois individuelles. Tout en prenant en compte le caractère toujours opérant de l'idéal en danse classique, Forsythe en propose donc une conception qui échappe à sa substantialisation :

> Dans une interview avec Roslyn Sulcas, Forsythe déclara : « On ne peut pas réaliser l'arabesque – l'arabesque existe en tant qu'idée. On peut approcher de l'arabesque, et traverser l'arabesque, et s'y maintenir plus ou moins longtemps. On peut essayer de réaliser l'arabesque, ce qui est très amusant, et on passe beaucoup de temps à essayer. » Le ballet est comme une idée platonicienne, une *eidos*. C'est une abstraction qui ne peut jamais être traduite en une performance réelle sans perdre sa perfection et sa clarté. […] Si toutefois vous considérez l'arabesque, ou toute autre figure ou pas du code du ballet, comme un acte performatif qui ne vient à l'existence qu'en étant performé, alors toute approche de l'arabesque est également valable, créant un potentiel différent de signification, d'émotion, ou d'association. […] Le flux spécifique des pièces de Forsythe résulte de ceci : il ne s'agit pas d'aller d'un point A à un point B et de culminer à chaque point, mais d'aller au travers des points, de les transformer en quelque chose d'autre avant de repartir à nouveau. Chaque arabesque est un acte performatif singulier qui s'inspire inévitablement d'actes qui l'on précédé[68].

67 Pour une analyse précise de la manière dont le chorégraphe William Forsythe se saisit de cette dimension d'idéalité inhérente au vocabulaire classique, nous renvoyons à l'article de Gerald SIEGMUND, « Of Monsters and Puppets : William Forsythe's work after the 'Robert Scott Complex' », in Steven SPIER (dir.), *William Forsythe and the Practice of Choreography : it Starts from Any Point*, Londres, New York, Routledge, 2011, p. 20-37. Il y démontre comment certaines pièces du chorégraphe mettent en avant la dimension d'étrangeté voire de monstruosité liée à l'idéal du corps classique, en ce qu'il est un assemblage de membres eux-mêmes fortement artificialisés. L'on pourrait signaler l'ambiguïté du projet de Forsythe : d'une part, en poussant le corps classique dans ses retranchements en termes d'extension et de désarticulation, il contribue à repousser certaines normes de perfection du geste ; d'autre part, l'attitude historiciste qu'il déploie dans ses pièces à l'égard de cet idéal, ainsi que son approche du vocabulaire classique depuis la notion de performance, semblent en dégonfler les prétentions essentialistes.

68 « *In an interview with Roslyn Sulcas, Forsythe stated : 'You cannot do arabesque – arabesque exists as an idea. You can approach arabesque, and move through arabesque, and sustain yourself there for a greater or lesser time. You can try to do arabesque, which is a lot of fun, and we spent a great deal of time trying.' Ballet is like a Platonic idea, an eidos. It is an abstraction that can never be translated into an actual performance without losing its perfection and clarity. […] If, however, you consider arabesque or any other figure or step from the ballet code to be a performative act that only comes into being when being performed, then any approach to arabesque is equally valuable, creating a different potential for meaning, feeling, or association. If arabesque as such does not exist, then the dancers can only move through it. […] The specific flow of movement of Forsythe's pieces results from this : no going from point A to point B and*

4. S'il conserve une effectivité en danse classique, l'idéal n'y commande donc pas nécessairement un rapport idéaliste aux formes codifiées, mais ouvre la voie à des rapports divers au vocabulaire classique. Dans son article « *My Dance and the Ideal Body*[69] », la danseuse Jennifer Jackson emploie ainsi le « concept balletique » en dehors/en dedans pour rendre compte d'un rapport dialectique propre à l'incorporation de la technique classique. Face aux conceptions essentialisantes du vocabulaire classique, qui s'inscrivent selon elle dans la continuité des écrits d'un Levinson, elle invite à penser la technique classique depuis une perspective interne, qui lui rende sa dimension somatique : quand Levinson faisait de l'en-dehors l'un des principes essentiels de la danse classique, Jackson valorise l'en-dedans comme son complément nécessaire, issu de la pratique du danseur. Elle conceptualise le rapport du danseur classique à l'idéal comme une dialectique entre deux mouvements, qui consiste à partir de l'intérieur pour aller vers une forme extérieure et se l'approprier en retour ; dialectique rapprochée par Jennifer Jackson de l'alternance entre inspiration et expiration, dont la danse moderne avait fait l'une des sources du mouvement. Reprenant pour le compte du ballet ce principe d'alternance pensé par les modernes, elle fait ainsi de l'idéal dessiné par le code l'objet d'une dynamique relationnelle avec le corps propre de chaque danseur. C'est à cette condition que la danse classique pourrait retrouver sa dimension d'expérience partagée, en tant que pratique ancrée dans les corps et non dans une essence transcendante. Jackson rejoint ainsi certaines des propositions de réformes pédagogiques auxquelles nous nous référions, invitant à penser l'idéal comme fruit d'une dynamique d'idéalisation partant du corps du danseur[70].

Cette dialectique entre intériorité et extériorité rend bien compte du statut ambigu des formes en danse classique ; elle se trouve redoublée par d'autres tensions dialectiques pouvant être explorées tant dans les sphères pédagogique que chorégraphique, par exemple entre personnalité et impersonnalité, ou entre la nécessité de trouver de la liberté dans la forme d'une part, de contenir l'élan dans des formes mesurées d'autre part.

---

climaxing at each point, but going through the points, transforming them into something else before moving on again. Each arabesque is a singular performing act that inevitably draws on other acts before it. » (Gerald SIEGMUND, « Of Monsters and Puppets : William Forsythe's work after the 'Robert Scott Complex' », *op. cit.*, p. 28).

69 Jennifer JACKSON, « My Dance and the Ideal Body : Looking at Ballet Practice from the Inside Out », *Research in Dance Education*, vol. 6, numéro 1-2, 2005, p. 25-40.

70 Ce travail peut aussi se faire en confrontant des danseurs de formation classique à certaines pratiques insistant davantage sur l'intériorité du danseur comme lieu d'émergence du geste, telles que le yoga.

Retrouver ce qui engendre et fait vivre la forme en danse classique, dans son jeu avec l'idéal, serait ainsi l'un des enjeux de l'enseignement en danse classique. En cela, la notion de grâce pourrait opérer comme concept dialectique par rapport à l'idéal, en ce qu'elle renvoie certes à toute une codification du geste, mais en appelle aussi à la dimension relationnelle du rapport aux formes codifiées – qui ouvre un espace de liberté, de jeu, de désir ou de joie[71].

III. Enjeux chorégraphiques et esthétiques.

Au niveau de la création chorégraphique et de la réception esthétique de la danse classique, la notion de grâce peut conduire à formuler un double problème : d'une part, dans quelle mesure cette notion demeure-t-elle adéquate pour qualifier la création actuelle en danse classique ? Autrement dit, cela a-t-il un sens d'appréhender les chorégraphies d'une Crystal Pite ou d'un Wayne McGregor depuis la catégorie du gracieux ? D'autre part, lorsqu'un chorégraphe ou un spectateur se rapporte aujourd'hui à la danse classique depuis la notion de grâce, souscrit-il nécessairement à un idéalisme du beau ?

D'après notre parcours conceptuel au sein de la notion de grâce, celle-ci paraît davantage s'appliquer à un geste qu'à une œuvre : en cela, elle serait pertinente pour interroger le rapport de tel ou tel chorégraphe à la codification du geste en danse classique, plutôt que la construction d'une pièce dans son ensemble, c'est-à-dire ses dimensions chorégraphiques et scénographiques. Cette notion ne peut donc ouvrir qu'une perspective partielle sur la création chorégraphique en danse classique – celle de la codification des gestes et des corps. De ce point de vue, la question de la grâce nous renvoie au fait que la technique classique est porteuse d'un code esthétique soucieux de beauté formelle, à l'égard duquel chorégraphes, danseurs et spectateurs peuvent entretenir différents rapports, plus ou moins confiants, problématiques, voire critiques. Cependant, elle rejoint plus largement la question du classique, que nous avons abordée dans notre première partie consacrée aux emplois contemporains de la notion de « néo-classique », et qui permet de dépasser la dimension de codification du geste pour engager une interrogation sur le rapport à l'histoire du ballet.

Toujours présent en filigrane lorsqu'un chorégraphe travaille à partir de la danse classique, le jeu avec la codification du geste peut en effet prendre des figures distinctes. Souvent, ceux qu'on nomme « les classiques » se caractérisent par une attitude confiante envers ce code gestuel, ainsi qu'envers l'histoire de leur art. Leur jeu avec le code gestuel

71 Nous renvoyons à Christine ROQUET, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 268-271.

classique (mais aussi avec l'histoire du ballet) se fait ainsi de manière non subversive, mais plutôt selon l'idée qu'il y a quelque chose dans l'art du ballet qui lui permet de durer tout en se transformant. Pour celles et ceux qui créent en danse classique aujourd'hui, la notion de « classique » (au sens de ce qui dure tout en se transformant) peut ainsi garder un caractère effectif. Cette confiance en l'histoire du ballet, perçue comme une tradition, n'est pas nécessairement synonyme de fidélité, ni de conservatisme ; mais elle permet aux « classiques » d'endosser avec confiance un certain vocabulaire gestuel et une histoire du ballet, tout en cherchant à les faire vivre, c'est-à-dire à leur donner sens encore aujourd'hui. Du point de vue de la réception, le devenir classique du ballet, même s'il ne date que du XXe siècle, a cependant tendu à l'ériger pour un certain public en un art traditionnel, induisant un horizon d'attente conservateur, tant du point de vue du geste que de la forme du ballet ou du rapport au répertoire, dont témoigne par exemple la critique balletomane[72]– l'envers moderne de ces attentes classicisantes étant de renvoyer le genre du ballet à un art passéiste au pouvoir expressif limité, de l'ordre d'un « gracieux » le rendant peu apte à parler du présent.

Pour autant, ainsi que nous avons tâché de le montrer, cette vision classicisante de l'histoire du ballet et du code du gracieux tend à appauvrir la diversité d'un genre au sein duquel le rapport au classique et au code gestuel n'est pas univoque. Certains chorégraphes paradoxaux, tels que William Forsythe ou Karole Armitage, font ainsi pleinement partie de l'histoire de la danse classique, entretenant un rapport certes problématique mais vivant à l'égard du vocabulaire classique, de l'histoire du ballet ou de la notion de classique. Si cette notion a aujourd'hui une effectivité réelle dans la manière dont nous nous rapportons au ballet, on ne saurait donc réduire la vivacité de ce genre à une compréhension trop univoque et essentialiste du classique : celui-ci semble plutôt constituer un problème, auquel s'attellent de manière singulière les chorégraphes, danseurs et professeurs, mais aussi le public[73].

72 Nous renvoyons à notre chapitre 4 pour le sens pris par la notion de grâce au sein de la critique balletomane.

73 Nous renvoyons ainsi au dossier d'articles « *The Offending Classic* », https://www.massreview.org/node/9333 (dernière consultation le 07 septembre 2021), qui interroge les enjeux de la notion de classique pour le ballet aujourd'hui. Cherchant à historiciser cette notion, en étudiant son émergence progressive à compter des premières décennies du XXe siècle, en particulier chez un auteur comme Levinson, les auteurs de ce dossier montrent combien une conception idéaliste du classique sert à justifier le maintien de certains rapports de pouvoir historiquement situés, en paraissant par exemple rendre intouchables certaines pièces du répertoire. Or, la réhistoricisation de cette notion permettrait de mieux identifier les enjeux stratégiques dont elle est porteuse, et d'aborder plus librement des questions comme celle du remontage des « classiques » du répertoire. Il s'agirait également de rendre l'histoire du ballet, et en particulier de son code gestuel, à ses aspérités, ses tensions, mais aussi aux plis catégoriels qui font que l'histoire du ballet n'est pas uniquement lisible depuis la catégorie du classique, mais aussi depuis celles de modernité, de la postmodernité ou encore du baroque (ce qui est au cœur des recherches de Mark Franko).

En ce qui concerne plus particulièrement la codification du geste, elle peut faire l'objet de recherches chorégraphiques multiples voire divergentes. Les formes du vocabulaire classique peuvent ainsi être appréhendées comme de purs signifiants ouvrant la voie à plusieurs combinatoires du mouvement, comme des signifiants ayant un signifié précis (selon une perspective héritée de la pantomime), ou encore explorées dans toutes leurs strates de signification. Les potentialités techniques et les qualités esthétiques du vocabulaire gestuel peuvent ainsi être travaillées comme comportant un lien organique, ou comme entrant en tension, chez Armitage par exemple ; et les chorégraphes jouer avec les polarités abstraction/symbolisme, spiritualité/sensualité, pose/flux, dont la technique classique est porteuse.

À la question de savoir dans quelle mesure la catégorie du gracieux garde un sens pour qualifier des créations actuelles, ou si elle demeure plus opérante pour qualifier les gestes du répertoire classique, nous répondrons donc ceci :

1. En un sens, cette catégorie renvoie en effet à des strates de codification du geste que l'on trouve davantage dans les ballets du répertoire (même si elle n'y est pas valable de tous les gestes, mais plus particulièrement par exemple des moments d'adage), précisément parce que le code peut y être clairement identifié comme tel.

2. En un autre sens cependant, la création en danse classique continue à jouer avec cette esthétisation spécifique du geste inhérente au vocabulaire classique, en particulier avec la codification du gracieux, et contribue à déplacer les contours de notre appréciation du gracieux. Pas plus que dans le répertoire, tous les gestes de la création actuelle en danse classique ne sauraient être identifiables comme gracieux ; néanmoins, les codes d'esthétisation des gestes et des corps en danse classique posent des problèmes spécifiques (plus qu'ils ne nous paraissent constituer des limitations *a priori* de l'expressivité du vocabulaire classique), par exemple lorsqu'il s'agit de représenter des sujets violents[74]. À ces problèmes, les chorégraphes apportent des solutions singulières – nous renvoyons ici à l'analyse que nous menions de *Algues* de Janine Charrat au chapitre 4.

Un chorégraphe comme Jiří Kylián met ainsi au cœur de son travail la question de la beauté, et en particulier de la beauté du geste. Sa pièce *Bella Figura*[75] explore le ballet sous

74 Sur ce problème de l'esthétisation de la violence au sein de chorégraphies s'appuyant sur le vocabulaire classique, et en particulier de l'esthétisation de scènes de viol, nous renvoyons à l'article de Juan Ignacio VALLEJOS, « *On the Intolerable in Dance* », in « *The Offending Classic* », *The Massachusetts Review*, novembre-décembre 2020, disponible en ligne : https://www.massreview.org/node/9345 (dernière consultation le 7 septembre 2021).

75 Jiří KYLIÁN, *Bella figura,* pièce citée.

deux angles, indiqués par le double sens de son titre : celui-ci renvoie à la fois à la condition des interprètes, devant se produire sur scène quoi qu'il arrive dans leur intimité (« *bella figura* » signifiant « [faire] bonne figure » en italien), et à la chorégraphie comme production de belles figures. D'une part, la pièce se veut une interrogation sur les codes de la représentation scénique, en lien avec une réflexion baroque sur la mise en abyme de la vie par le théâtre : elle commence ainsi dans le silence, les danseurs étant déjà en mouvement sur le plateau, joue à plusieurs reprises avec des ouvertures et fermetures de rideaux, et s'achève abruptement. D'autre part, la beauté est au centre de *Bella Figura*, y constituant moins une affirmation qu'un objet d'étonnement. Toute la pièce est ainsi chorégraphiée sur des musiques baroques de Pergolèse (en particulier son *Stabat Mater*) et de Vivaldi ; faisant alterner des détails humoristiques, voire burlesques, avec des passages lyriques, gracieux, ou encore sublimes, *Bella Figura* explore les strates qui modèlent notre expérience sensible, et en particulier notre sens de la beauté. De cette dernière, Kylián fait une force positive, protéiforme, qui inclut le bizarre[76] et donne également forme aux aspects douloureux de l'expérience humaine :

> Je pense que nous avons besoin de forces positives, nous avons besoin de beauté, plus que jamais. Bien sûr que je crois dans le concept de beauté universelle, et je la recherche constamment dans chaque personne, dans chaque danseur […]. Remarquez cependant que je n'entends pas ce concept dans le sens de l'idéal « classique » grec, mais plutôt dans le sens de l'idéal « hellénistique », selon lequel la beauté n'est pas la perfection dans le cadre d'un canon, mais peut être parfois trouvée dans des choses déformées et apparemment disharmonieuses, qui sont cependant transformées en émotions chez le spectateur[77].

De cette conception non académique du beau, Kylián tire une définition de la beauté dans la sphère chorégraphique comme exploration de l'infinité des combinaisons possibles entre les figures que le corps humain peut tracer dans l'espace, et entre ces dernières et la variété des émotions et des pensées[78]. Or, le code gestuel classique lui semble être l'un des

76 Rappelant en cela la conception baudelairienne de la beauté moderne, selon laquelle « le beau est toujours bizarre », développée dans Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, *L'Art romantique et autres œuvres critiques,* Paris, Garnier Frères, 1962.

77 « *I think we need positive forces, we need beauty, more than ever. Certainly I believe in the concept of universal beauty, and I'm always searching for it in each person, in each dancer […]. Mind you, though, I do not intend this concept according to the « classical » Greek ideal, but rather according to the « Hellenistic » ideal, according to which beauty is not perfection within a canon, but is sometimes found in contorted and apparently disharmonisous things, which, however, are transformed into emotions in the observer.* », *Biennale di Venezia, Beauty*, Venise, Marsilio, 2008.

78 Définition qu'il donne dans un entretien inclus dans le DVD *Nederlands Dans Theater celebrates Jiří Kylián*, Arthaus Musik, 2014.

modes possibles de cette exploration, riche qu'il est des recherches sédimentées par son histoire. Cependant, il lui importe de le nourrir d'éléments plus contemporains, en travaillant sur cet endroit de conflit que peut constituer pour certains danseurs classiques le relâchement, afin de faire surgir dans la forme codifiée de la subjectivité, des éléments érotiques ou grotesques.

L'interrogation de Kylián sur la beauté évoque les recherches du philosophe François Jullien, qui cherche à rendre le beau à son étrangeté, pour montrer combien l'idée du beau a façonné notre expérience sensible et intellectuelle du monde en Occident :

> un Nu est « beau », ne peut être que beau, requiert qu'on pense le beau pour le penser ; qu'on s'*étonne* du beau pour le regarder. Ou Venise : je n'y pourrais dire que « c'est beau », je ne pourrai échapper à cette sommation d'avoir à le prononcer, sur le coup, ne serait-ce qu'à moi-même, de toujours le répéter, toujours étonné. D'en être frappé d' « effroi » et captivé. Même si l'on connaît toutes ces vues et qu'elles sont devenues si banales. Beau en est le concept rigoureux comme indispensable. Il est certes des constructions à Venise, même quand on descend le Grand Canal, qui sont en elles-mêmes comme de vilains immeubles de banlieue, sales et sans la moindre décoration, et seraient en tous points sinistres, déjà en proie à la mort. Ou d'autres, à côté, leurs dentelures de façade seraient ailleurs dérisoires. Mais Venise les « sauve » effectivement en les composant dans une variété d'éléments et de lumières qui fait aussi d'eux, surgissant au regard, cet extrême de la visibilité[79].

Comme François Jullien, Jiří Kylián voit dans le beau, et notamment dans son association à la mort ou à la douleur, une source d'étonnement : pourquoi le *Stabat Mater* de Pergolèse, ou certains gestes, semblent-ils s'imposer à nous comme étant beaux ? Sa recherche chorégraphique nous semble ainsi mettre en avant combien la beauté du geste classique en particulier, ou la grâce dont elle prit souvent le nom, si elle n'est pas d'emblée élucidée par sa codification académique, peut aujourd'hui encore nous surprendre, et nourrir une interrogation indissociablement sensible et intellectuelle.

L'on retrouverait une telle interrogation dans l'une des dernières pièces de William Forsythe, *A Quiet Evening of Dance*[80], qui croise une exploration du code gestuel du ballet (et en particulier de la grâce) à un questionnement sur la notion de classique. Dans la critique qu'il fait de ce spectacle, Mark Franko[81] montre combien cette pièce, dont le format rappelle

79 François JULLIEN, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2011, p. 216.
80 William FORSYTHE, *A quiet evening of dance*, pièce citée.
81 Mark FRANKO, « *William Forsythe's A Quiet Evening of Dance: A Meditative Choreographic Act* », in *The Massachusetts Review*, disponible en ligne : https://www.massreview.org/node/7612 (mis en ligne le 05 décembre 2019, dernière consultation le 07 septembre 2021).

celui d'un orchestre de musique de chambre, explore les origines baroques du vocabulaire classique, le renvoyant ainsi à sa dimension d'abord sociale. Dérivant les figures classiques de gestes plus quotidiens, et s'appuyant sur la danse baroque pour mettre en avant la mobilité relationnelle du buste sur les extensions extrêmes des jambes aujourd'hui associées à la technique classique, *A Quiet Evening of Dance* dépouillerait ainsi le vocabulaire classique du « souffle spirituel » (« *spiritual afflatus* »), ou du renvoi à une transcendance métaphysique dont l'ont doté les théories néo-classiques du ballet, pour le rendre à une dimension plus horizontale, celle d'une relation entre le danseur et son public. De l'acception spiritualiste qu'elle prend au sein de la pensée néo-classique du ballet, la grâce en serait ainsi ramenée à sa signification sociale. Or, réinscrire les pas du vocabulaire classique dans leur généalogie baroque, par-delà leur élévation à une essence idéale, permettrait paradoxalement de répondre à la question du sens qu'ils peuvent prendre aujourd'hui, en donnant à voir leur visée d'abord relationnelle. C'est jusqu'à une relative démocratisation du corps classique qui est selon Franko en jeu : celui-ci ne paraît plus précéder les gestes, mais en émaner.

Cette recherche sur le vocabulaire classique ne fut pas toujours la direction adoptée par Forsythe, qui travailla aussi beaucoup à pousser le corps classique dans ses retranchements. Elle marque pour Franko un tournant théorique important dans la recherche de Forsythe, qui demeure mue par une interrogation sur l'histoire et l'essence du ballet, mais en abandonnant toute référence esthétique à la dimension idéaliste du vocabulaire classique[82]. Pour le public, il en découle cependant une rupture avec certaines attentes esthétiques aujourd'hui associées au ballet, dont Franko relève qu'elle heurte notamment notre préconception de la grâce du geste classique, en tant que celle-ci demeure tributaire d'un discours idéaliste enté sur les théories néo-classiques du ballet :

> Quand une critique de danse du *New York Times* écrit : « … [I]l n'y a tout simplement pas assez de transcendance », présume-t-elle savoir ce qui constitue la transcendance et quelle quantité nous suffit ? Est-elle à la recherche d'un sujet transcendant détaché de la généalogie de l'interaction sociale ? […] Forsythe écrit : « Chaque époque, chaque instance de la chorégraphie, est idéalement en désaccord avec ses précédentes incarnations définitoires, en tant qu'elle s'efforce de témoigner de la plasticité et de la richesse de notre capacité à reconcevoir et à nous détacher des positions de certitude. » Pourtant, il semblerait que cette critique en appelle au vieil idéalisme du ballet comme signifiant transcendantal de la grâce. Forsythe a

82 Dans la continuité de ses travaux sur le néo-classique, Franko voit dans le travail de Forsythe à partir du baroque une alternative à la perspective néo-classique d'un Balanchine : le ballet n'est plus ramené à une essence idéale, mais à une essence relationnelle.

> enrichi notre compréhension du ballet en le ramenant sur terre, tout en célébrant son émotion viscérale et sa théâtralité propre à accrocher le regard[83].

A Quiet Evening of Dance remet donc profondément en cause ce que nous attendons aujourd'hui d'un spectacle de danse classique : en cela, son interrogation sur la forme du ballet et sur le vocabulaire gestuel classique, à la fois questionnement sur l'essence[84] et recherche d'un sens pour aujourd'hui, fait se croiser nos conceptions du classique et de la grâce.

83 « *When a dance critic of* The New York Times *writes: " . . . [T]here's just not enough transcendence," does she presume to know what constitutes transcendence and how much is enough for us? Is she looking for a transcendent subject detached from the genealogy of social interaction? […] Forsythe writes: "Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to reconceive and detach ourselves from positions of certainty." Yet, it would seem the critic is calling for the old idealism of ballet as the transcendental signifier of grace. Forsythe has enriched our understanding of ballet by bringing it back down to earth while still celebrating its visceral excitement and eye-catching theatricality.* », Mark FRANKO, « *William Forsythe's A Quiet Evening of Dance: A Meditative Choreographic Act* », art.cit.

84 Notons que dans cette pièce, Forsythe ne se réfère pas seulement à la danse baroque, mais aussi à la break dance, dans laquelle il voit un lien d'essence à la danse classique, en ce que ces genres seraient « liés par une grille tridimensionnelle et géométriquement normative avec des styles extrêmement techniques organisés autour d'une matrice. » Propos recueillis par Jean-Frédéric Saumon, « *A Quiet Evening of Dance – William Forsythe en liberté absolue* », *Danse avec la plume*, disponible en ligne : https://www.dansesaveclaplume.com/en-scene/montpellier-danse-2019-a-quiet-evening-of-dance-william-forsythe-en-liberte-absolue/ (mis en ligne le 05 janvier 2019, dernière consultation le 07 septembre 2021).

CONCLUSION

Pendant le premier confinement de 2020 lié à la pandémie de Covid-19, les acteurs du monde de la danse classique mirent en ligne de nombreuses barres et captations de ballet[1], témoignant de la vitalité de cette forme artistique aujourd'hui, tant pour les danseurs que pour les praticiens amateurs et le public. Quelques pièces furent également créées en prenant en compte les contraintes dues à la pandémie, tel que le film de danse *Standby*[2], chorégraphié par Paul Lightfoot pour la compagnie du Nederlands Dans Theater, puis diffusé sur le site de la compagnie et sur YouTube. Cette pièce se veut une relecture d'*Études*[3] d'Harald Lander, soit d'un ballet déjà réflexif sur la danse classique, en tant qu'il met en scène une série d'exercices pratiqués en cours de danse. Dans *Standby*, les exercices se succèdent également au fil des tableaux, des plus simples au plus complexes. Cependant, la technique classique est fortement hybridée à la danse contemporaine, donnant à la pièce le style bien reconnaissable du Nederlands Dans Theater, auquel les interprètes de la compagnie se forment à la croisée de la classe et de la scène. Plus que dans leur forme extérieure, les pas et figures classiques sont mobilisés dans leurs spécificités dynamiques ; pour prendre en compte les contraintes liées à la situation sanitaire, les interprètes dansent à l'intersection des lignes d'une grille dont chaque case mesure trois mètres sur trois, ce qui donne toute sa portée à la dimension géométrique et à la clarté linéaire du vocabulaire classique. Seuls les interprètes vivant en couple ou en colocation se touchent, dans des pas de deux dont les partenaires peuvent aussi bien être un homme et une femme que deux hommes ou deux femmes. *Standby* met ainsi au travail plusieurs enjeux dont nous avons vu qu'ils traversaient aujourd'hui le monde de la danse classique, quant à la continuité entre la classe de danse et la sphère chorégraphique, quant à l'hybridation croissante entre les techniques et les styles, mais surtout quant à la dimension relationnelle de la danse classique. En filmant cette pièce pendant la pandémie, Paul Lightfoot affirme en effet la nécessité de maintenir une relation entre des danseurs continuant à s'entraîner chaque jour (même chez eux) à cette technique[4] et leur public. Créée

1 Par exemple les barres mises en ligne par le Dutch National Ballet. Presque toutes les compagnies de ballet mirent en ligne des captations de pièces du répertoire, et des cours de la compagnie dès qu'ils purent reprendre.

2 Paul LIGHTFOOT, *Standby*, créé en 2020 pour le Nederlands Dans Theater, diffusé sur le site de la compagnie et sur YouTube.

3 Harald LANDER, *Études*, pièce citée.

4 William Forsythe réalisa aussi, suite aux confinements, un film de danse autour de la barre (William FORSYTHE et CLI Studios, *The Barre Project (Blake Works II)*, créé en 2021 et diffusé sur le site du Sadler's Wells).

à partir des conditions de vie des danseurs, *Standby* démontre également combien la technique classique leur appartient, à la croisée de leur vie quotidienne et de leur travail artistique.

Au début de notre travail, nous faisions l'hypothèse que la danse classique donnait beaucoup à penser à la philosophie, et que cette dernière pouvait en retour éclairer notre expérience de la danse classique, en particulier ce qui donne encore sens à cette forme artistique aujourd'hui. Il nous semblait qu'en examinant quelques grandes notions qui lui sont couramment associées, nous pouvions mieux rendre compte de ses spécificités, tout en prenant en compte sa diversité et sa vitalité – à rebours de l'essentialisation dont elle fait souvent l'objet. Pour cela, nous avons centré notre analyse philosophique autour de deux notions, celles de danse néo-classique et de grâce, qui, outre qu'elles nécessitent d'être clarifiées, condensent plusieurs enjeux philosophiques majeurs qui ont mû l'histoire du ballet, par exemple quant au rapport de la danse classique au « classique » et à l'idéal. Si l'étude du « néo-classique » nous a conduit à étudier la danse classique du début du XXe siècle à nos jours, et notamment les pratiques actuelles, la notion de grâce nous a permis d'élargir notre focale, pour prendre en compte les diverses figures historiques du ballet. Au fil de nos deux parties, nous avons nourri notre approche philosophique à des recherches historiques, esthétiques et sociologiques sur le ballet, et abordé cette forme artistique depuis une perspective à la fois esthétique et poïétique.

Dès notre préambule, consacré à l'analyse du *Lac des cygnes* de Radhouane El Meddeb, nous avons pu constater combien la vivacité des réflexions actuelles sur la danse classique, tant au sein du monde du ballet que de la recherche universitaire, témoigne d'un désir de continuer à donner sens aujourd'hui à cette forme artistique. Or, ce désir de sens en passe souvent par une historicisation des pratiques, des discours et des représentations, conduisant à remettre en question certaines manières de faire longtemps dominantes au sein du milieu classique. En particulier, l'historicisation récente de la notion de « classique » a permis de dissocier la technique de ses modalités d'apprentissage, ou encore le répertoire d'une « tradition classique » encore largement considérée comme immuable. Cependant, ce désir d'historicisation entre en tension avec l'idée répandue selon laquelle la danse classique comporterait une essence, elle-même adossée à un idéal esthétique, voire éthique. La tension entre essence et historicité nous est alors apparue comme constitutive de notre rapport actuel à

la danse classique ; c'est cette tension que nous avons cherché à investiguer tout au long de notre travail, c'est-à-dire dont nous avons voulu retracer les figures et la genèse.

Une première figure de cette tension est à trouver dans la notion de danse néo-classique. Si cette notion semble de prime abord constituer un hapax en danse, par rapport à son usage dans les autres domaines artistiques (le préfixe « néo » désignant moins le retour à une époque antérieure qu'un « nouveau classique », qui viendrait « après le classique », ou encore un écart à une norme « purement classique », parfois compris comme le résultat d'hybridations entre danse classique et danse contemporaine), plusieurs faits nous ont conduit à douter de cette exception supposée. D'une part, le néo-classique désigne des tendances esthétiques apparues dans l'entre-deux-guerres, ce qui incite à établir des liens avec au moins la musique. D'autre part, le néo-classique en danse présuppose un écart avec un référentiel classique certes ambigu, mais conçu comme normatif et anhistorique, ce qui semble constituer un point commun avec l'usage de la notion dans les autres arts. Dès lors, une historicisation plus fine de l'émergence de la notion nous a paru permettre de mieux la conceptualiser, pour rendre compte des enjeux esthétiques et politiques qui la traversent, et pour clarifier l'important flou sémantique dont nous avons établi qu'il était lié, notamment en France, à l'inflexion qu'a prise la notion dans le contexte des années 1980.

Adoptant un point de vue d'abord synchronique, nous avons dans un premier temps interrogé ce que les usages actuels de la notion nous disent des pratiques et des formes chorégraphiques actuelles. Nous avons également examiné les tentatives récentes de définition de la notion, comme écart à la norme classique, dépassement de la technique classique ou espèce du genre ballet, dont nous avons vu qu'aucune n'était satisfaisante, mais qu'elles supposaient une essence classique anhistorique, témoignant elles aussi de la tension entre essence et historicité qui caractérise aujourd'hui notre rapport à la danse classique. Si la notion de néo-classique, dans ses emplois courants, ne nous a pas paru pouvoir désigner adéquatement un champ spécifique de la création chorégraphique, elle soulève néanmoins des enjeux poïétiques, quant à la formation des danseurs et au processus de création classiques, que nous avons tâché de déployer.

Depuis la notion vague de « danse néo-classique », nous sommes donc parvenue à l'identification d'un milieu classique, en nous appuyant notamment sur les travaux de la sociologue Laura Cappelle. Or, les acteurs de ce milieu en constante métamorphose entretiennent des rapports différents, plus ou moins confiants ou critiques, avec ce que signifie

« être un classique » aujourd'hui, ce qui engage des conceptions distinctes de la filiation historique et de la codification technico-esthétique des gestes et des corps : à la croisée des discours, des pratiques et des œuvres, une approche philosophique de la danse classique peut se saisir de ces conceptions diverses. La possibilité d'une définition relationnelle et non essentialiste du classique a dès lors commencé à se faire jour, dans la mesure où celui-ci semble moins constituer une évidence qu'un objet de questionnement pour les acteurs faisant vivre aujourd'hui ce milieu classique. Cette pluralisation de la création en danse classique, et des rapports entretenus au classique aujourd'hui, nous a reconduit à la nécessité d'historiciser la notion de néo-classique, pour définir le rapport précis au classique qu'elle engage.

C'est ce travail que nous avons mené dans un dernier chapitre, consacré à une étude de cas : celle du ballet dit néo-classique à Paris, de 1945 à 1965, qui correspond au moment où le terme se répand chez les danseurs, les chorégraphes et les critiques, notamment en France. Nous inscrivant dans la continuité des travaux récents de Mark Franko, qui s'est le premier penché sur la genèse historique de la notion de néo-classique en danse, nous avons étudié l'émergence d'une pensée proprement néo-classique du ballet dans le contexte de l'entre-deux-guerres, marqué par un antagonisme discursif fort entre le ballet et les courants modernes émergents. Cette pensée néo-classique se réfère à une époque passée du ballet, mais aussi à des principes technico-esthétiques anhistoriques, que la création chorégraphique du ballet moderne aurait à charge de régénérer. Si le terme « néo-classique » lui-même n'est alors pas encore employé, la pensée néo-classique du ballet au XXe siècle implique donc l'instauration de la danse classique en art classique. Or, nous avons vu que le terme de néo-classique s'était répandu dans l'après-guerre, prenant place au sein d'une stratégie discursive à laquelle prirent part des danseurs, des critiques, mais également des philosophes, au service du projet hégémonique de Serge Lifar, à un moment où celui-ci se trouvait mis en crise par de nouvelles conceptions esthétiques de la modernité du ballet. Cette historicisation du « néo-classique » nous a ainsi permis de mieux rendre compte de la spécificité du cas français, où la notion occupe une place particulièrement importante, mais aussi de faire émerger, par-delà les usages polémiques et englobants de ce terme, une diversité de rapports des classiques à leur art et à la modernité, que ce soit dans les domaines chorégraphique ou pédagogique.

À l'issue de cette première partie, nous avons vu que la notion de néo-classique pouvait donc regagner en détermination conceptuelle, à la condition d'être historicisée, travail qui reste encore largement à mener. Une telle historicisation conduit également à prendre en compte la diversité des esthétiques classiques, dans leur rapport au classique et au moderne.

La pensée néo-classique du ballet telle qu'elle a émergé dans l'entre-deux-guerres a cependant beaucoup influencé notre conception de la danse classique, en tant qu'elle l'a instaurée en art fondé sur des principes classiques élevés au rang d'idéal. Or, une telle pensée idéaliste du ballet rejoint l'identification commune de la grâce comme constituant l'essence de la danse classique. Mais une approche de la danse classique depuis la notion de grâce doit-elle conforter la pensée néo-classique du ballet, ou bien peut-elle au contraire constituer une voie alternative, rendant le ballet à sa pluralité ?

La figure du néo-classique nous a ainsi mené vers la grâce, seconde figure de la tension entre essence et historicité qui a guidé notre travail. Une étude de la grâce en danse classique est apparue comme d'autant plus nécessaire que cette notion vague et chargée de connotations péjoratives renvoie, plus encore que la notion de néo-classique la danse classique au rang de forme artistique anachronique.

Du lieu commun selon lequel la danse classique serait un art de la grâce, qui condense depuis le début du XXe siècle les critiques adressées au ballet, nous avons montré qu'il avait émergé de manière concomitante à la constitution d'une pensée néo-classique du ballet. En dépit de ses ambiguïtés, la notion de grâce reste active aujourd'hui en danse classique, tant en ce qui concerne les pratiques que la réception esthétique : elle conduit à interroger la codification technico-esthétique des gestes et des corps en danse classique, et le rapport à la norme et à l'idéal constitutif de cet art. Or, la genèse de cette notion, outre qu'elle rend bien compte de la dimension idéaliste attachée aujourd'hui à la grâce, donne d'emblée des perspectives pour la pluraliser : c'est que, dans les premières décennies du XXe siècle, la notion est aussi revendiquée par quelques danseurs modernes, et n'a pas toujours une acception idéaliste chez les danseurs classiques. Dès lors, il nous a fallu tâcher de mieux déterminer cette notion, pour comprendre tant son importance au sein de l'histoire du ballet que les enjeux de son usage actuel en danse classique.

Pour cela, nous avons d'abord cherché à décrire le phénomène de la grâce, en distinguant l'événement de la grâce de la codification du gracieux, cette dernière étant liée à un certain idéal de corps et de geste historiquement mouvant. Cette distinction permet d'établir que, pas plus que la grâce n'est propre à la danse classique, elle ne constitue le tout de cette forme artistique. Il s'agit dès lors plutôt d'interroger quelle codification des gestes et des corps est à l'œuvre en danse classique, ce qui nécessite de parcourir l'histoire du ballet depuis la notion de grâce.

Tout en démontrant que la grâce a joué un rôle crucial de principe poïétique et esthétique pour le ballet, cette traversée historique a également fait émerger d'importantes ruptures de paradigme au sein de l'histoire du ballet : par exemple, le XIXe siècle pose les prémices d'une essentialisation de la notion, alors même qu'y fleurissent plusieurs conceptions chorégraphiques et pédagogiques de la grâce. Si la grâce a été progressivement instaurée en essence de la danse classique, elle nous conduit donc bien plutôt à penser l'historicité et la diversité esthétique du ballet. Certes, la notion chorégraphique de grâce n'a que peu croisé la conceptualisation philosophique de la grâce ; cependant, certains écrits philosophiques nous ont permis de mieux penser les spécificités de la grâce en danse classique, qui résident selon nous dans la possibilité d'un jeu avec une certaine codification du gracieux.

De cette traversée, nous sommes revenue aux enjeux qui traversent actuellement les usages de la notion de grâce en danse classique, dont nous avons vu qu'ils relevaient tant du domaine pédagogique que de la sphère chorégraphique et de sa réception esthétique. La grâce joue ainsi le rôle de notion critique permettant de repérer différentes manières de faire vivre la danse classique aujourd'hui. Les enjeux pédagogiques nous sont apparus comme particulièrement vivaces, en tant qu'ils comportent une dimension éthique et politique. Nous avons enfin examiné le rôle de l'idéal en danse classique et montré qu'il était possible d'y défendre une conception non idéaliste de la grâce et de la forme.

À l'issue de notre parcours, nos réflexions sur la danse néo-classique et sur la grâce se sont ainsi rejointes. Contre une approche idéaliste de ces notions, nous souhaitons défendre une conception relationnelle de la grâce et du classique dans le ballet, ce à quoi nous donnons deux sens : d'une part, nous voyons dans la grâce et la notion de classique des problèmes encore actuels en danse classique (et non des notions renvoyant à une essence idéale du ballet), qui continuent à mouvoir les recherches des danseurs, des chorégraphes et des pédagogues ; d'autre part, si la réponse (chorégraphique, pédagogique, esthétique…) à ces problèmes peut se faire dans une perspective idéaliste héritée d'une pensée néo-classique du ballet, nous défendons pour notre part une historicisation et une pluralisation de la notion de classique, qui permette de la dissocier partiellement du genre du ballet, ainsi qu'une approche du vocabulaire gestuel classique qui accorde davantage de place au corps propre du danseur et prenne en compte le statut ambigu de la forme en danse classique dans l'émergence du geste. Les enjeux de cette redéfinition de la grâce et du caractère classique de la danse classique

touchent autant à notre expérience esthétique du ballet qu'à la sphère pédagogique et au domaine de la création chorégraphique.

La danse classique demeure largement à investiguer, à la croisée entre philosophie, histoire, sociologie et esthétique : d'une part, comme nous l'avons vu dans notre chapitre 4, l'histoire du ballet au XXe siècle est encore à écrire, dans une perspective qui prenne en compte les circulations entre la danse classique et les autres courants chorégraphiques. D'autre part, la diversité des esthétiques classiques, que ce soit dans le champ technique ou chorégraphique, pourrait faire l'objet de recherches mobilisant par exemple les outils d'analyse du geste forgés par les études en danse, et accordant davantage de place aux savoir-faire des danseurs classiques. Comme nous avons cherché à le montrer, ces esthétiques classiques engagent, dans leur diversité même, des enjeux relatifs à leur rapport au classique et à la codification des gestes et des corps qu'elles mettent en jeu. Une approche philosophique menée à la croisée des discours, des pratiques et des œuvres est à même d'éclairer ces enjeux, et de donner sens au « désir de danser » et au « désir de voir danser[5] » classique qui continuent à nous mouvoir aujourd'hui.

5 Wilfride PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 17.

INDEX DES NOMS PROPRES

Adabache.....**168**
Adams.....**72, 73, 74**
Adret.....**168, 199, 204, 213, 235, 236**
Ailey.....**211**
Alberti.....**301**
Algaroff.....**168**
Andrade.....**216, 222**
Andus L'Hotellier.....**187, 188, 199**
Apelle.....**286, 299**
Aquin.....**300**
Arasse.....**272**
Aristophane.....**197**
Armitage.....**382, 383, 384, 385, 409, 410**
Arout.....**209**
Astaire.....**250, 251**
Augustin.....**300**
Babilée.....**168, 210, 218**
Bachelard.....**284**
Bagouet.....**103, 124**
Baïz.....**104**
Balanchine..**58, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 102, 110, 113, 114, 129, 143, 167, 171, 177, 185, 187, 205, 206, 209, 223, 228, 238, 262, 263, 279, 331, 383, 399**
Ballanfat.....**9, 15, 282**
Banes.....**383, 387**
Banovitch.....**216**
Bart…**124, 142, 148, 151, 152, 154, 381, 382, 387, 389**
Barychnikov.....**69, 102**
Basch.....**192, 198**
Bausch.....**30, 105, 217**
Baxmann.....**186, 347**
Bayer (Francis)…… **199, 200, 290, 291**
Bayer (Raymond).....**193, 194, 196, 198, 375, 376, 377**
Bayle.....**230, 233**
Beauchamps.....**342, 344**
Beaujoyeulx.....**336**
Beaumont.....**209, 210, 216, 218, 224**
Beauquel.....**9, 16**
Béjart….**59, 83, 84, 85, 86, 87, 101, 129, 166, 168, 170, 173, 174, 175, 200, 203, 210, 212, 218, 223, 224, 227, 229, 234, 244**
Bel.....**24**
Belarbi.....**92**
Bénoît-Lévy.....**221**
Bérard.....**169**
Berger.....**272**
Bergson….**192, 200, 279, 280, 281, 282, 284, 289, 330, 371, 372, 373**
Bernard.....**216, 217**
Bernin.....**316, 326, 329**
Bessy.....**227**
Blanché.....**277, 278, 290**
Blasis **255, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 369, 376**
Blaska.....**236**
Boissière.....**52, 53, 280**
Boll.....**208**
Bondara.....**249**
Bortoluzzi.....**69, 102**
Botticelli.....**271, 277, 278**
Bouché..**19, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 43, 46, 48, 50, 123**
Bouchon.....**60, 199**
Bouffard.....**339, 340, 341**
Bouhours.....**304**
Boulez.....**235**
Bourdieu.....**386**
Bourgeois.....**284, 285**
Bourmeister.....**34, 167**
Bournonville.....**230, 365, 366**
Brandstetter.....**329, 332, 362**
Brieux.....**229, 230**
Brillant.....**186**
Brown.....**235, 291, 401**
Bruhn.....**332**
Buirge.....**234**
Butler.....**211, 235, 236**
Byars.....**247, 248, 288**
Cage.....**268, 269, 282**
Cahusac.....**348, 349, 350**
Calder.....**235**
Canova.....**271, 359**
Cappelle.....**13, 124, 125, 131, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 160**
Carlson.....**234, 236**
Cartier.....**213, 235**
Castelli.....**216, 219**
Castiglione.....**303, 308, 313, 338**

Cecchetti.....**101, 230**
César.....**235**
Chadinoff.....**231, 232, 233**
Challet-Haas.....**231, 233**
Charrat.....**165, 167, 169, 170, 172, 173, 175, 190, 203, 210, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 410**
Chatham.....**382**
Chauviré…**167, 201, 202, 203, 204, 208, 227, 228, 405**
Cherkaoui.....**104, 122**
Chèvremont.....**63**
Christout.....**165, 172, 194, 196, 197, 198**
Cicéron.....**299**
Cocteau.....**168, 189**
Cohen.....**115, 116, 117, 118, 121, 291**
Cohn.....**321**
Coppieters.....**128**
Cournand.....**196**
Cramer.....**12, 198**
Cranko.....**249**
Creissels.....**245, 287, 288, 296**
Croce.....**383**
Cuevas.....**167, 168, 170, 190**
Cullberg.....**156, 157, 223**
Cunningham.....**99, 101, 117, 129, 183, 234, 236, 331, 383**
Darsonval.....**196**
Dartois-Lapeyre.....**11**
Davier.....**82, 85, 87, 88, 89**
De Soto.....**216**
Delouche.....**244, 250, 279**
Delsarte.....**375**
Denby…**75, 76, 117, 167, 212, 227, 229, 235, 236, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 366, 370**
Diaghilev….**58, 60, 65, 66, 89, 171, 180, 185, 191, 206, 209, 217, 218, 220**
Dianor.....**105**
Diderot.....**324, 347, 350**
Doisneau.....**24, 129**
Dollfus.....**30, 38**
Dorcy.....**193**
Duato.....**128**
Dubos.....**349**
Duncan (Isadora).....**177, 188, 220, 264, 265, 324, 373, 375, 404**
Duncan (Raymond)……**221**
Dupuy.....**170, 172, 173, 174, 225, 226**
Égéa.....**105**
Egorova.....**232, 396**
Ek.**59, 60, 84, 85, 95, 104, 111, 219, 223, 224**
Ekman.....**111**
El Meddeb. .**16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 416, 436**
Eliot.....**117**
Elssler.....**253, 261, 355**
Empédocle.....**294**
Erlanger.....**193**
Euripide.....**197**
Fabbricatore.....**12, 351, 435, 448, 453, 460**
Falco.....**235**
Farber.....**235**
Farrell.....**383, 402**
Félibien.....**305, 307**
Feuillet.....**102, 344, 345**
Ficin.....**300**
Fitzgerald.....**271**
Focillon.....**198**
Fokine....**21, 58, 171, 183, 191, 265, 266, 364**
Fonteyn.....**210**
Forsythe. .**23, 73, 83, 84, 85, 91, 95, 110, 113, 114, 119, 123, 125, 143, 154, 155, 344, 386, 406, 409, 412, 413**
Foster.....**11, 357, 363, 364, 402**
Fragonard.....**307**
Franko.**11, 13, 76, 93, 94, 162, 177, 178, 179, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 237, 337, 346, 412, 413, 418**
Gall.....**271**
Garafola.....**11, 357**
Garcia Lorca.....**275**
Garnier.....**236**
Gautier.....**260, 261, 354, 355**
Gauville.....**84, 85, 88**
Geenens.....**157, 158**
Genecand.....**454**
Gérard.....**231**
Gevrey.....**216**
Ghirlandaio.....**277**
Gillot.....**249**
Ginot.....**37, 88, 89**
Gioffredi.....**454**
Giuliano.....**233, 332**
Glon.....**341**
Godard**99, 250, 275, 276, 285, 291, 333, 334, 395**

Goecke.....**111**
Goléa.....**221**
Golovine.....**168, 392**
Goss.....**231**
Gonçalves…….....**56, 165**
Goupillon-Villefort.**23, 24, 56, 100, 120, 125, 154, 383, 386, 391, 401**
Graham.....**90, 96, 101, 126, 170, 173, 210**
Greenberg.....**75, 182, 259**
Grisi.....**355**
Groat.....**105**
Gsovska.....**205**
Guerrier.....**85, 86, 87**
Guilbert.....**198**
Guillem.....**67, 269, 390, 393**
Guillot de Rode **199, 200, 201, 202, 203, 204, 227**
Guizerix.....**236, 368**
Hanslick.....**260**
Harris.....**11, 75, 76, 93, 94, 184, 262**
Hegel.....**63, 186, 245, 314, 317, 318, 382**
Heinich.....**137**
Hennebert.....**11**
Henry.....**169**
Hésiode.....**294, 297**
Hightower.....**168, 283**
Hirt.....**72, 239, 287**
Hogarth.....**308, 309, 310, 311, 312, 313, 318, 322**
Home.....**308, 318, 375, 376**
Homère.....**294, 295, 297**
Huesca.....**97, 165, 393**
Humphrey.....**99**
Ivanov.**20, 34, 36, 37, 38, 40, 43, 46, 61, 100, 116, 117, 121, 128, 137**
Izrine.....**26, 148**
Jacq-Mioche.....**60, 199, 357**
Jankélévitch.....**199**
Jaques-Dalcroze.....**183**
Jarrasse.....**12, 34, 354, 356**
Jeanmaire.....**167, 168, 227, 228**
Jooss.....**105, 126, 156, 157, 193**
Jude.....**92**
Jullien.....**412**
Justamant.....**368**
Kant. .**260, 262, 263, 314, 318, 319, 322, 323, 328, 357, 375**
Kaye.....**211**
Keersmaeker.....**104**
Kelly.....**210, 250, 251**
Keuten.....**236**
Khan.....**393**
Kieslowski.....**273**
Kirstein.....**76, 117, 204, 205, 209, 262**
Kleist **271, 275, 280, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 359, 362, 372**
Kniaseff.....**202, 228**
Kochno.....**168, 209**
Kylián. **23, 84, 85, 87, 95, 104, 106, 110, 123, 124, 125, 410, 411, 412**
La Fontaine.....**304**
Laban.....**96, 107, 193, 197, 373, 399, 400**
Lacotte.....**169, 232**
Lalo.....**192, 198, 199**
Lancelot.....**77, 344**
Lander.....**332**
Lannes.....**186**
Larrieu.....**231**
Launay.....**14, 34, 38, 97, 227, 232, 387, 388, 395**.....
Laurent.....**189**
Lazzini.....**210, 236**
Le Clercq.....**211**
Le Pladec.....**105**
Lecomte.....**11, 199**
Lefèvre.....**236**
Leibniz.....**300, 344**
León.....**111**
L*eroy*.....**10, 15, 44, 111, 112, 119, 143, 159, 160, 282, 285, 393**
Letestu.....**43**
Levin.....**262, 263**
Levinson.....**89, 117, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 198, 200, 202, 204, 228, 238, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 267, 322, 366, 370, 375, 376, 399, 402, 407**
Lichine.....**167**
Lido.....**210, 214, 216, 223**
Lidova.....**207, 209, 210, 211, 222**
Lifar.....**13, 58, 77, 78, 79, 93, 100, 167, 169, 170, 172, 175, 176, 177, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 237, 238, 418**
Lifshitz.....**385**
Lightfoot.....**111, 415**

Limón....170
Livio....227
Livry....222
Lobet....207, 208, 217, 221
Lock....112, 114
Lomazzo....301, 309
Lopez Ochoa....124, 142, 147, 148
Louppe....9, 107, 119, 240, 344
Lubovitch....235
Lucien....336
Lyon....199, 398, 399
MacMillan....28, 61, 113, 114, 153, 278
Maggie....170, 193
Maillot 61, 104, 109, 122, 123, 124, 129, 131, 142, 147, 148
Malandain...12, 57, 59, 60, 61, 70, 71, 78, 80, 81, 82, 87, 92, 93, 109, 111, 114, 125, 151, 152, 153, 154, 155, 338
Malclès....201
Mallarmé....258
Mann....273
Marchand....227, 228
Maré....187
Marin....103, 105, 231
Marivaux....306
Marquié....12, 30, 36, 37, 357, 367
Martin....76, 89, 117, 260
Massin....171, 274, 275, 344
Massine....167, 171, 187, 191
Maurin....279
Maurmayr....11, 345, 346
Mayen....30, 34, 35, 41
Mayer....113, 114, 191, 392
Mazet....231, 232
McGregor....103, 111, 114, 119, 249
Mercy....105
Merleau-Ponty....107, 371, 372
Michaut....207, 209
Michel....88, 89
Michel Ange....371
Mille....126, 205, 209
Milloss....205
Minam-Borier....399
Miskovitch....210, 216, 224
Mitchell....72, 73, 74
Moglia....284
Molière....34, 304
Montesquieu....347
Mozart....34, 84
Neef....385
Neumeier.....46, 87, 100, 116, 118, 122, 123, 150, 151, 152, 154, 244
Nietzsche....82, 152
Nijinska.....58, 157, 158, 171, 233, 268, 269, 400
Nijinski.....191, 195, 223, 265, 266, 267, 330, 368, 377
Nikolaïs....211, 234
Nordera....11, 336, 346, 368
Noureev 20, 21, 25, 26, 31, 34, 40, 46, 47, 48, 50, 105, 129, 168, 274
Noverre.....153, 209, 255, 324, 329, 348, 349, 350, 351, 352, 358, 391
Ozanne-Paré....128
Pagava....168, 231, 232
Pagès.....15, 87, 99, 100, 122, 170, 174, 212, 234
Panofsky....302
Papin....169, 173, 174, 225, 234
Paré...122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 389, 394
Pascal....300, 304
Paul....300
Pavlova....177, 191, 253, 254, 256
Pergolèse....411, 412
Petipa....12, 20, 34, 36, 37, 38, 40, 43, 46, 59, 61, 62, 73, 75, 76, 77, 100, 110, 113, 116, 117, 121, 128, 129, 137, 168, 171, 230, 365, 366, 367
Petit.61, 83, 86, 101, 118, 129, 167, 168, 170, 172, 173, 175, 190, 201, 203, 210, 212, 218, 221, 224, 226, 229, 288
Philippart....168
Pidoux....243
Piollet.15, 126, 236, 283, 284, 331, 332, 333, 338, 363, 368, 380, 394, 396, 397, 399
Pite....95, 111, 147, 408
Platel....248
Platon....42, 90, 202, 288, 296, 297, 298, 300, 306, 310, 313, 316, 337, 338, 365, 366, 382, 402, 403, 404, 406
Pline....299
Plotin....300, 336, 372
Pommier....294, 315
Poudru.....70, 71, 82, 84, 106, 108, 110, 111, 119, 121, 138, 161, 199
Pouillaude....96, 181, 183, 215, 314, 336, 394
Poussin....299

Preljocaj.....**28, 91, 103, 104, 122, 128**
Prokofiev.....**278**
Prudhommeau **64, 65, 66, 192, 193, 196, 197, 198, 229**
Prunières.....**181**
Pure.....**339, 341**
Quintilien.....**299**
Rameau.....**342, 343, 350**
Rancière.....**323, 324, 325**
Raphaël.....**303, 359, 361**
Ratmansky.....**95**
Ravaisson.....**371, 372, 373**
Reiss-Stanciu.....**195, 207, 221, 377**
Ricarda.....**167**
Richardson.....**310, 311, 312, 313**
Riegler.....**243**
Riquier-Wautier.....**14, 46, 56, 69, 101, 138**
Rivière.....**265, 266, 267, 268, 269, 279, 330**
Robbins..**59, 73, 117, 129, 167, 209, 211, 223**
Robinson.....**170, 173, 174, 218, 222, 225**
Ronsay.....**220, 223**
Roquet.....**14, 28, 43**
Rouché.....**268**
Roucher.....**62, 63, 199**
Rouquet.....**231**
Rousseau.....**347, 350**
Ruprecht.....**328**
Saint-Léon.....**368**
Saintillan.....**296, 298**
Sandrini.....**229, 230**
Sartre.....**57, 78**
Sauguet.....**168**
Sazonova.....**186, 187, 189**
Schaeffer.....**169**
Schaïkevitch.....**186, 189**
Schiller.....**318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 328, 329**
Schlanger.....**387, 388, 389, 390, 395**
Schlœzer…**177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 204, 238, 257**
Schopenhauer.....**317, 318**
Schuftan.....**253**
Sélim.....**197**
Sève.....**330, 395, 404**
Seyrig.....**271**
Silvant.....**189**
Sintès.....**212**
Skibine.....**167, 232**
Skorik.....**210**
Skouratoff.....**167**
Sombert.....**210, 221, 227**
Soto.....**217**
Soulier.....**15, 24, 113, 119, 143, 401**
Souriau.....**64, 164, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 376**
Spence.....**308, 318**
Spencer.....**375, 376**
Stokes.....**117**
Stravinsky.....**66, 68, 69, 75, 182**
Suquet.....**171, 225**
Taglioni.....**253, 261, 355, 356**
Taras.....**167**
Taubert.....**342**
Tchaïkovsk.....**23, 41, 45, 66**
Tchérina.....**168, 212, 228**
Tetley.....**236**
Thesmar.....**230, 403, 405**
Thurner.....**12**
Tikanova.....**230, 233**
Touzé.....**286, 287, 288, 380**
Travolta.....**286**
Tugal.....**199, 207, 218**
Vaganova.....**99, 101**
Vaillat.....**207**
Valéry.....**181, 189, 191, 192, 193, 197, 198, 200, 255, 258, 261, 374**
Vallejos.....**348**
Valois.....**171**
Van Dyk.....**167, 205, 216, 222, 227**
Vasari.....**301, 303**
Vaughan.....**117**
Vayer.....**31, 32, 47**
Verdy.....**279, 285**
Vernozy.....**12**
Veroli.....**205**
Vestris.....**326, 331, 349**
Vidal.....**299**
Viganò.....**209**
Vigarello.....**353**
Vilar.....**174, 208**
Vinay.....**66, 67, 68, 93, 94, 102**
Vinci.....**301, 303, 360, 371, 373**
Vivaldi.....**411**
Volynski.....**117, 177, 178**
Vyroubova.....**168, 196, 210, 227, 232**
Warburg.....**277**
Watteau.....**307**
Weaver.....**312, 342, 348**

Wheeldon.....**95, 118, 261**
Wigman.....**96, 253, 254, 262, 265**
Winckelmann.....**63, 80, 186, 273, 294, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 327, 328, 329**
Wölfflin.....**255**
Xenakis.....**235**
Zambelli.....**368**

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires sur la danse, en particulier sur le ballet néo-classique à Paris (1945-1965).

1. Ouvrages : écrits de danseurs, chorégraphes et critiques ; programmes.

ANDERSON Jack, *Choreography observed*, Ioway City, University of Iowa Press, 1998.

ANDRADE Adolfo, *Pour une danse enfin libérée*, Paris, R. Laffont, 1988.

AROUT Georges, *La danse contemporaine*, Paris, F. Nathan, 1955.

BALANCHINE George et VOLKOV Solomon, *Conversations avec George Balanchine, variations sur Tchaïkovski*, trad. Carole Dany, Paris, L'Arche, 1988.

BALANCHINE George, *Histoire de mes ballets*, trad. Patrick Thévenon, Paris, Fayard, 1968.

BARIL Jacques, *Janine Charrat, la tentation de l'impossible*, Paris, M. Brient, 1964.

BEAUMONT Cyril et IDZILKOWSKI Stanislas, *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*, Londres, Beaumont, 1922.

BERNARD-VIEILLEVILLE Jacqueline (dir.), *Style en France. 3. De la danse*, Paris, Style en France, 1946.

BÉJART Maurice, *Lettres à un jeune danseur*, Arles, Actes Sud, 2001.

BÉJART Maurice et MICHEL Robert, *Ainsi danse Zarathoustra. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 2006.

BENESH Rudolf et Joan, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, Londres, A. and C. Black, 1956.

BERNARD Robert (dir.), *L'art du ballet des origines à nos jours par 20 écrivains et critiques de la danse*, Paris, Éd. du Tambourinaire, 1952.

BESSY Claude, *La danse pour passion*, Paris, J. C. Lattès, 2004.

BLASIS Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, éd. Arianna Fabbricatore, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2019, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/blasis_traite-elementaire (dernière consultation le 12 mai 2021).

BLASIS Carlo, *The Code of Terpsichore, a Practical and Historical Treatise on the Ballet, Dancing and Pantomime ; with a Complete Theory of the Art of Dancing*, New York, Dance Horizons, 1977.

BOLL André et CHAUVIRÉ Yvette, *Le ballet de l'avenir. Ouvrage polémique*, Paris, Perrin, 1969.

BOUCHÉ Bruno (dir.), *Le Lac des cygnes. Radhouane El Meddeb*, Strasbourg, Opéra national du Rhin, 2019.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident. I, de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1994.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident. II, du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1994.

BRUHN Erik et MOORE Lillian, *Bournonville and Ballet Technique*, Londres, A. and C. Black, 1961.

BRILLANT Maurice, *Problèmes de la danse*, Paris, Armand Colin, 1953.

BRUNEL Lise, *Nouvelle danse française, dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

BYARS Wayne, *Leçons de danse, leçons de vie*, Paris, First, 2017.

CAHUSAC Louis (de), *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Laura Nadeix, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2015, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/cahusac_danse-ancienne-et-moderne (dernière consultation le 12 mai 2021).

CECCHETTI Grazioso, *La danse classique : manuel complet de la méthode Cecchetti*, Éd. Flavia Pappacena, Rome, Gremese, 2012.

CHALLET-HAAS Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique, analyse des principes et de la technique de la danse*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2009.

CHAUVIRÉ Yvette, *Je suis ballerine*, Paris, Éd. du Conquistador, 1961.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, Paris, La Haye, Mouton, 1965.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.

CHRISTOUT Marie-Françoise, LEFÈVRE Brigitte et POUDRU Florence, *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, La Martinière, Opéra national de Paris, 2006.

CLAIR Sarah, *Jean Babilée ou la danse buissonnière*, Paris, Van Dieren, 1995.

CLARKE Mary et CRISP Clement, *Making a Ballet*, Londres, Studio Vista, 1974.

CLUZEL Magdeleine, *Panorama de la danse en mil neuf cent cinquante deux*, Paris, M. Darantière, 1952.

COCTEAU Jean et LIFAR Serge, *Prestige de la danse*, Paris, Charles Portal éditeur, 1953.

CONTÉ Pierre, *La danse et ses lois*, Paris, Arts et Mouvement, 1952.

CUNNINGHAM Merce (entretiens avec Jacqueline Lesschaeve), *Le danseur et la danse*, Paris, P. Belfond, 1988.

DARSONVAL Lycette, *Ma vie sur les pointes*, Paris, France-Empire, 1988.

DE BONCZA Zoula, *La danse classique sans barre*, Paris, Imprimerie polygraphique, 1961.

DELOUCHE Dominique, *Corps glorieux*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

DELOUCHE Dominique et POUDRU Florence, *Violette Verdy*, Pantin, Centre national de la danse, 2008.

DE MILLE Agnes, *The Book of the Dance*, New York, Golden Press, 1963.

DENBY Edwin, *Looking at the Dance*, New York, Pellegrini and Cudahy, 1949.

DENBY Edwin, *Dance Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

DIAGHILEV Serge, *L'art, la musique et la danse : lettres, écrits, entretiens*, éd. Jean-Michel Nectoux, Pantin, Paris, Centre national de la danse, INHA, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013.

DOLIN Anton, *Pas de deux : the Art of Partnering*, New York, Kamin,1949.

DORCY Jean, MICHAUT Pierre et SILVANT Jean, *15 danseurs et danseuses par 15 critiques et écrivains de la danse*, Paris, Danse et Culture, 1948.

DUPUY Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

GADAN-PAMARD Francis et MAILLARD Robert, *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, F. Hazan, 1957.

GALOIN René-Charles, LIDOVA Irène et SCHAÏKEVITCH André, *Olga Preobrajenska,* Paris, Sofrandor, 1961.

GARAUDY Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, 1995.

GIULIANO Juan et RICCIUS Gerd, *Souvenances de demain*, Edition Caravel Création, 2011.

GLOTZ Michel, *George Skibine*, Paris, R. Laffont, 1955.

GRAHAM Martha, *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991.

GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris. Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Opéra de Paris, Flammarion, 2001.

GUILBERT Laure, *Agnès de Mille/Birgit Cullberg*, Paris, Opéra de Paris, 2014.

GUILLOT Geneviève et PRUDHOMMEAU Germaine, *Grammaire de la danse classique*, Paris, Hachette, 1969.

GUILLOT DE RODE François, *Yvette Chauviré*, Paris, R. Fromentin et J. Driay, 1949.

GUIZERIX Jean et PIOLLET Wilfride, *Parallèle*, Paris, Bordas, 1986.

HASKELL Arnold, *Balletomania, The Story of an Obsession*, Londres, V. Gollancz, 1934.

HOFMANN André et Vladimir, *Le ballet*, Paris, Bordas, 1986.

HOFMANN Michel, *La danse*, Paris, JMF Société française de diffusion musicale et artistique, 1952.

HUMBERT Michel, *Janine Charrat, Antigone de la danse*, Paris, Éd. d'Art H. Piazza, 1970.

KANTER Katharina, *Les nuits blanches au Centre de danse du Marais*, Paris, Société Auguste Vestris, 2012.

KARSAVINA Tamara, *Classical Ballet, The Flow of Movement*, Londres, A. and C. Black, 1978.

KIRSTEIN Lincoln, *The Classic Ballet : Basic Technique and Terminology*, New York, A. A. Knopf, 1952.

KIRSTEIN Lincoln, *Movement and Metaphor : Four Centuries of Ballet*, New York, Praeger, 1970.

KOCHNO Boris, *Le ballet*, Paris, Hachette, 1954.

N. KOSTYLEFF, « L'esthétique de la grâce », in *Archives Internationales de la Danse*, n°3, 15 juillet 1935, p. 87-91.

LANCELOT Monique, *Adages et pas de deux, étude de Serge Lifar*, Paris, Arabesque, 1950.

LAURENT Jean et SAZONOVA Julie, *Serge Lifar, rénovateur du ballet français*, Paris, Buchet-Chastel, Corrêa, 1960.

LEVINSON André, *Paul Valéry Philosophe de la danse*, Paris, La Tour d'ivoire, 1927.

LEVINSON André, *Les Visages de la Danse*, Paris, Grasset, 1933.

LEVINSON André, *1929, danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990.

LIDO Serge et LIDOVA Irène, *Rester jeune. 67. Le secret de la ligne par la danse, 6 leçons par 6 étoiles*, Rester jeune, Paris, 1948.

LIDO Serge, *Le grand livre de la danse, 45 ans de ballet à* Paris, Paris, Vilo, 1985.

LIDOVA Irène, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992.

LIFAR Serge, *La danse : les grands courants de la danse académique*, Paris, Denoël, 1938.

LIFAR Serge, *Au service de la danse. À la recherche d'une science : La choréologie*, Paris, Université de la danse, Centre Culturel Chorégraphique International, 1958.

LIFAR Serge, *Traité de danse académique*, Paris, Bordas, 1952.

LIFAR Serge, *Traité de chorégraphie*, Paris, Bordas, 1952.

LIFAR Serge, *Les mémoires d'Icare*, Paris, Filippachi, 1989.

LINVAL Edmond , *Traité moderne de danse classique*, Paris, Chiron, 1986.

LIVIO Antoine, *Étoiles et ballerines*, Bienne, Éd. du Panorama, 1965.

LOBET Marcel, *Le ballet français d'aujourd'hui, de Lifar à Béjart*, Bruxelles, Paris, Ad. Goemaere, Librairie théâtrale, 1958.

LOBET Marcel, *Panorama du ballet d'aujourd'hui*, Paris, Dutilleul, 1956.

LOBET Marcel, *La renaissance du ballet dans le monde*, Bruxelles, Ad. Goemaere, 1955.

LOBET Marcel, *Serge Lifar et le ballet moderne*, Bruxelles, Ad. Goemaere, 1955.

LOYAU Jacques (éd.), *Revue chorégraphique de Paris. Hommage à Balanchine*, Paris, Revue chorégraphique de Paris, 1952.

MALANDAIN Thierry, *Cendrillon. Carnet de création*, Pantin, Biarritz, Centre National de la Danse, Malandain Ballet, 2014.

MARTIN John, *World Book of Modern Ballet*, Cleveland, New York, The World Publishing company, 1952.

MARTIN John, *La danse moderne*, trad. Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud, 1992.

MICHAUT Pierre, *Le Ballet contemporain 1929-1950*, Paris, Plon, 1950.

MILLOSS Aurelio, *Coreosofia, scritti sulla danza*, Florence, L. S. Olschki, 2002.

MIROCHNITCHENKO Henriette, *Danse et ballet, arts secrets de l'enchantement*, Paris, Stock, 1967.

NEAMA May (dir.), *80 récits sur la danse*, Paris, Gründ, 1969.

NEUMEIER John, *In Bewegung*, Munich, Rolf Heyne, 2008.

NIJINSKA Bronislava, *Mémoires 1891-1914*, trad. Gérard Mannoni, Ramsay, Paris, 1983.

NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse, dernière édition augmentée en 4 vol. Avec les programmes de ballet*, éd. Info Scribe et Eric Thiébaud, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2019, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/noverre_lettres-danse-01_1803_orig (dernière consultation le 14 septembre 2021).

PETIPA Marius, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, 1990.

PETIT Roland, *J'ai dansé sur les flots*, Paris, Grasset, 1993.

PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Paris, Sens & Tonka, 2005.

PIOLLET Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, Paris, L'une & l'autre, 2014.

PRIDDIN Deirdre, *The Art of the Dance in French Literature, from Théophile Gautier to Paul Valéry*, Londres, A. and C. Black, 1952.

RAMEAU Pierre, *Le maître à danser*, éd. Jean Villette, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/rameau_maitre-a-danser_1725_orig (dernière consultation le 14 septembre 2021).

REISS-STANCIU Françoise, *Sur la pointe des pieds : annales chorégraphiques 1951-1952*, Paris, Revue Adam, 1952.

REISS-STANCIU Françoise, *Nijinski ou la grâce*, Paris, Plon, 1957.

ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, Paris, 1990.

ROUSSEL Jean (éd.), *L'âge nouveau* n°89, *Rayonnement de la danse*, Paris, L'âge nouveau, 1954.

SANDRINI Anne-Marie, *Le grand écart, du classique au cancan*, Paris, Mauconduit, 2013.

SAZONOVA Julie, *La vie de la danse, du Ballet Comique de la Reine à Icare*, Paris, Denoël, 1937.

SCHAÏKEVITCH Anatole, *Mythologie du ballet, de Vigano à Lifar*, Paris, Corrêa, 1939.

SCHAÏKEVITCH Anatole, *Serge Lifar et le ballet contemporain*, Paris, Corrêa, 1950.

SCHAÏKEVITCH Anatole, *Olga Spessivtzeva, magicienne envoûtée*, Paris, Librairie des lettres, 1954.

SCHORER Suki, *Suki Schorer on Balanchine Technique*, New York, A. A. Knopf, 1999.

SIEGEL Marcia B., *Mirrors and Scrims. The Life and Afterlife of Ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010.

SOLANE Janine, *Pour une danse plus humaine*, Paris, J. Vautrain, 1950.

STOKES Adrian, *To-night the Ballet*, Londres, Farber and Farber, 1944.

THESMAR Ghislaine, *Une vie en pointes*, Paris, Odile Jacob, 2018.

TIKANOVA Nina, *La jeune fille en bleu*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991.

TUGAL Pierre, *La danse classique sans maître*, Paris, Librairie théâtrale, 1964.

VAGANOVA Agrippine, *Basic Principles of Classical Ballet : Russian Ballet Technique*, Londres, Black, 1953.

VAILLAT Léandre, *Réflexions sur la danse*, Paris, L'artisan, 1947.

VOLYNSKI Akim, *Ballet's Magic Kingdom, Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, trad. Stanley J. Rabinowitz, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008.

2. Articles.

ARMITAGE Karole, « Entretien avec Jacqueline Caux », in Jacqueline Caux, *La danse américaine*, Paris, Art press, 2018 , p. 41.

BRILLANT Maurice, « Valéry, poète de la danse classique », in *La Muse française : revue du mouvement poétique*, Paris, 10 juillet 1930, p. 753-780.

GOLOVINE Serge, « Réflexions sur la pratique de l'enseignement de la danse classique » in *Marsyas – revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n°37-38, IPMC, juin 1996, p. 90-95.

KOSYLEFF N., « L'esthétique de la grâce », in *Archives internationales de la danse*, n°3, 15 juillet 1935.

MAYER Gilbert, « Le « langage » de la danse classique », in *Marsyas – revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n°27, IPMC, septembre 1993, p. 49-52.

MAYER Gilbert, « La danse classique, tradition et évolution », in *Marsyas – revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n°18, IPMC, juin 1991, p. 35-39.

MICHAUT Pierre, « Primauté du poète. Du Ballet d'action : poésie narrative au Ballet abstrait : poésie pure. », in Noël Boyer, Antoine Goléa, Jacques Murgier (dir.), *Le Point. 51. Le Ballet contre l'Opéra*, Souillac, Mulhouse, Le Point, 1956, p. 34-48.

PARÉ Jean-Christophe, « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », in *Repères, cahier de danse* [en ligne], 2007/2 (n° 20), p. 26-28.

PIOLLET Wilfride, « Corps de cygnes », propos recueillis par Marie GLON, in *Repères, cahier de danse*, n°24, 2009|2, p. 3-8.

RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du printemps », in *Nouvelle revue française*, Novembre 1913, p. 706-730.
THESMAR Ghislaine, « Transmettre les motivations d'un personnage », entretien, in *Repères, cahiers de danse,* n°19, 2007|1, p. 5-6.

TUGAL Pierre, « « Non, quoique, mais parce que… ! », dialogues avec Michel Fokine », in *Archives internationales de la danse*, n°1, 15 janvier 1934, p. 25-26.

3. Fonds d'archives et revues spécialisées.

Fonds consultés au Centre National de la Danse de Pantin :
- Fonds Gilberte Cournand (1947-2005)
- Fonds François Guillot de Rode (1930-1950)
- Fonds Pierre Tugal (1932-1964)

Autres fonds :
Archives Janine Charrat, Musée d'histoire locale de Rueil-Malmaison, caisses 27-34 et recueils chronologiques d'articles de presse.

Fonds privés :
- Archives de Claire Feranne van Dyk
- Archives de François Guillot de Rode
- Archives de Gilbert Mayer

Presse des années 1945-1965, consultée au Centre National de la Danse de Pantin :
Revue chorégraphique de Paris, Paris, Richard-Masse, 1952-1954.

CHABETAY Gérard, CHABETAY Ginette et DORCY Jean (éd.), *Art et danse*, Paris, 1951-1975.

SILVANT Jean (éd.), *Toute la danse*, Paris, SECTI, 1952-1962.

4. Filmographie.
Ballets français : Lifar, Babilée, Charrat, Société Radio Canada, 2015.

BENOÎT-LÉVY Jean et EPSTEIN Marie, *La mort du cygne*, Cinatlantica Films, 1937.

BEYNE Marie-Elise et LELIÈVRE Micheline, *Chemins croisés de danse*, Les Films d'Augustine, 2014.

DELOUCHE Dominique, *Étoiles pour l'exemple* (6 films, 1959-2011), Doriane Films, 2011.

IONESCO Marlène, *Une vie de ballets*, Delange Production, Wide Management, 2011.

KELLY Gene, *Invitation à la danse*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

LIFSHITZ Sébastien, *Petite fille*, AGAT Films & Cie, 2020.

MARIE Françoise, *Graines d'étoiles*, Shuch Productions / Opéra National de Paris / ARTE France, 2012.

MARIE Françoise, *Graines d'étoiles, Cinq ans après*, Shuch Productions / Opéra National de Paris / ARTE France, 2018.

POWELL Michael et PRESSBURGER Emeric, *Les Chaussons rouges*, Independent Producers / Archers Film Productions / The Rank Organisation, 1948.

RIOLON Luc et SEDDOH Rachel, *Janine Charrat, l'instinct de la danse*, Les Films Pénélope / ARTE France / TSR, 2001.

SCHOONEJANS Sonia, *Un siècle de danse*, Images de la culture, 1992.

SELIGMANN Guy, PIGNOL Gérard et VENTURA Claude, *L'invité du dimanche*, Office national de radiodiffusion télévision française, 28 juin 1970.

TAVERNIER Nils, *Tout près des étoiles, Les Danseurs de l'Opéra de Paris*, Little Bear / Gaïa films, Canal, 2001.

YOUNG Terence, *Black Tights,* Grandes Productions Cinématographiques, 1961.

WISEMAN Frederick, *La danse, le ballet de l'Opéra de Paris*, Idéale Audience et Zipporah Films, 2009.

5. Entretiens.

a. Entretiens consultés.

- sur le site du Centre National de la Danse de Pantin :

ADRET Françoise, *Libres carrières,* entretien avec Francis de Coninck, le 20 septembre 2005, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=libres_carrieres_entretiens (dernière consultation le 14 mai 2021).

BÉJART Maurice, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, 1972, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1759 (dernière consultation le 14 mai 2021).

BLASKA Félix, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, mars 1970, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1217 (dernière consultation le 14 mai 2021).

DE GROAT Andy, GUIZERIX Jean et PIOLLET Wilfride, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, 1er avril 1983, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1266 (dernière consultation le 14 mai 2021).

DESCOMBEY Michel, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, octobre 1969, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1210 (dernière consultation le 14 mai 2021).

LEFÈVRE Brigitte, *À bâtons rompus avec…*, entretien avec Lise Brunel, février 1972, http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1244 (dernière consultation le 14 mai 2021).

PIOLLET Wilfride, entretien avec Florence Poudru, le 18 mai 2003, *Libres carrières,* http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=libres_carrieres_entretiens (dernière consultation le 14 mai 2021).

- sur France Culture :
BABILÉE Jean, *Hors-champs – Hommage à Jean Babilée*, entretien avec Laure Adler, première diffusion le 16 juillet 2011, https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/hommage-jean-babilee (dernière consultation le 14 mai 2021).

CHARRAT Janine, *Mémoire du siècle – Janine Charrat, Antigone de la danse*, entretien avec Anne-Lise David, première diffusion le 9 septembre 1997, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/memoires-du-siecle-janine-charrat-antigone-de-la-danse-1ere-0 (dernière consultation le 14 mai 2021).

- sur le site de l'INA :
DUPUY Dominique, *Mémoire de la danse*, entretien avec Isabelle Launay et Philippe Ivernel, https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuydominique/dominique-dupuy (dernière consultation le 14 mai 2021).

DUPUY Françoise, *Mémoire de la danse,* entretien avec Sonia Soulas, https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuyfrancoise/francoise-dupuy (dernière consultation le 14 mai 2021).

JEANMAIRE Zizi, entretien avec Martin Pénet, https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Jeanmaire/zizi-jeanmaire (dernière consultation le 14 mai 2021).

LEFÈVRE Brigitte, entretien avec Hervé Pons, https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Lefevre/brigitte-lefevre (dernière consultation le 14 mai 2021).

PETIT Roland, https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Petit/roland-petit (dernière consultation le 14 mai 2021).

- sur YouTube :
PAGAVA Ethéry, *Souvenirs d'une ballerine*, entretien pour dansomanie,
1. Roland Petit, https://www.youtube.com/watch?v=qygyf0roRAQ

2. Le Marquis de Cuevas, https://www.youtube.com/watch?v=vLI6PGWTkoM
3. Lioubov Egorova, https://www.youtube.com/watch?v=v_qTWAbyU6A (dernière consultation le 14 mai 2021).

b. Entretiens menés (:retranscrits en annexe).*

ANDRADE Adolfo, danseur, à son domicile, les 31 janvier et 21 mars 2018.

ATANASSOFF Cyrille*, danseur, dans un café, le 22 novembre 2018.

BAYLE Christine*, danseuse, à son domicile, le 30 octobre 2018.

BELMONDO Muriel, danseuse, dans un café, le 14 décembre 2018.

BERTHÉAS Ginette, danseuse, au téléphone, le 9 novembre 2018.

CHALLET-HAAS Jacqueline*, professeure de danse, à son domicile, le 23 novembre 2018.

DAVESNE Alain, danseur, à son domicile en présence de Claire Feranne van Dyk, le 1er février 2018.

DELOUCHE Dominique*, cinéaste, à son domicile, le 5 juin 2018.

FERANNE VAN DYK Claire*, danseuse, à son domicile, les 19 décembre 2017 et 29 janvier 2019.

GIULIANO Juan*, danseur, à son domicile, le 21 septembre 2018.

HARMEL Martine*, danseuse, dans un café, le 13 novembre 2018.

KAHANE Martine, conservatrice de la bibliothèque de l'Opéra de Paris, dans un café, le 21 novembre 2018.

KREMPFF Maryelle*, danseuse, à son domicile, les 9 novembre et 19 décembre 2018.

LEFÈVRE Brigitte, danseuse, ancienne directrice de l'Opéra national de Paris, à son domicile, le 1er février 2019.

MATTÉOLI DE RODE Véronique, fille de François Guillot de Rode, à son domicile, le 18 octobre 2018.

MAYER Gilbert*, danseur, à son domicile, les 21 février et 4 mai 2018.

PARÉ Jean-Christophe, danseur, au Centre national de la danse, le 14 février 2019.

POUJOL Claude, danseuse, au téléphone, le 2 octobre 2018.

SALVIAT Catherine, fille de Léone Mail, à son domicile, le 8 novembre 2018.

SANDRINI Anne-Marie, danseuse, à son domicile, le 20 décembre 2018.

SCOUARNEC Claudette, danseuse, au téléphone, le 7 mars 2018.

SIRVIN René, critique de danse, au domicile de ma grand-mère, le 23 mars 2018.

II. Études sur la danse : histoire, études en danse, littérature comparée, philosophie, sociologie.

1. Usuels.

BOISSEAU Rosita, *Panorama des ballets classiques et néo-classiques*, Paris, Textuel, 2010.

CAPPELLE Laura (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 2020.

CARTER Alexandra (dir.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2010.

CARTER Alexandra (dir.), *Rethinking Dance History. A Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

CRAINE Debra, MACKRELL Judith, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002.

KANT Marion (dir.), *The Cambridge Companion to Ballet*, New York, Cambridge University Press, 2007.

LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

MCCORMICK Malcolm et REYNOLDS Francis, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 2003.

2. Ouvrages.

ANDUS L'HOTELLIER Sanja, *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952), un projet inachevé*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012.

BALLANFAT Elsa, *La traversée du corps, regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann, 2015.

BANES Sally, *Before, Between and Beyond : Three Decades of Dance Writing*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2007.

BANES Sally, *Terpsichore en baskets : Post-modern Dance*, trad. Denise Luccioni, Pantin, Centre national de la danse, Chiron, 2002.

BAXMANN Inge, ROUSIER Claire et VEROLI Patrizia (dir.), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Pantin, Centre national de la danse, 2006.

BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, PUR, 2010.

BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, PUR, 2015.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOISSIÈRE Anne et KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BOULBÈS Carole, *Femmes, attitudes performatives : aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

BRANDSTETTER Gabriele, *Poetics of dance : Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*, trad. Elena Polzer et Mark Franko, New York, Oxford University Press, 2015.

BRANDSTETTER Gabrielle et KLEIN Gabriel (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, [transcript], 2013.

BRANDSTETTER Gabriele, *Tanz-Lektüren : Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fribourg, Rombach, 2013.

CAILMAIL Benoît, LADRANGE Guillaume et MAUREL Jérôme (dir.), *Chorégraphes américains à l'Opéra de Paris, de Balanchine à Forsythe*, Montreuil, Gourcuff Granedigo, 2016.

CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Paris, Centre national de la danse, Les Presses du réel, 2002.

COHEN Selma Jeanne, *Dance as a Theatre Art : Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton, Dance Horizons book, 1992.

COHEN Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake, Reflection on Dance and Dances*, Middletown, Wesleyan University Press, 1982.

CONINCK Francis de et ROUSIER Claire (dir.), *Françoise Adret, soixante années de danse*, Pantin, Centre national de la danse, 2006.

COPELAND Roger et COHEN Marshall (éd.), *What is Dance ?*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

CRAMER Franz Anton, *In aller Freiheit*, Berlin, Parodos, 2008.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*, Éditions de Minuit, Paris, 2006.

DIEHL Ingo et LAMBERT Friederike (dir.), *Dance Techniques 2010, Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel, 2011.

ELIOT Karen, *Albion's Dance, British Ballet during the Second World War*, New York, Oxford University Press, 2016.

FABBRICATORE Arianna Beatrice, *La Querelle des pantomimes : Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, 2017.

FABBRICATORE Arianna Beatrice, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattatoteorico-prattico di Ballo (1779) de G. Magri*, Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2015, Pantin, Centre national de la danse, 2018.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

FEBVRE Michèle, *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987.

FENGER Josephine, *Auftritt der Schatten. Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*, Munich, Epodium, 2009.

FONTAINE Geisha, *Les 100 mots de la danse*, Paris, PUF, 2018.

FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

FOSTER Susan Leigh, *Choreography and Narrative : Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

FRANKO Mark, *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

FRANKO Mark, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford University Press, 2020.

GARAFOLA Lynn (dir.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanovre, University Press of New England, 1997.

GARAFOLA Lynn, VAN NORMAN BAER Nancy (dir.), *The Ballets Russes and Its World*, New Haven, Londres, Yale Université Press, 1999.

GARAFOLA Lynn, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005.

GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal et POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités, textualités en danse contemporaine. Actes du colloque de juillet 2016*, Paris, Hermann, 2018.

GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 rue Bara. L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Bruxelles, Contredanse, 2016.

GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012.

GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la Danse, 1999.

GLON Marie et LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2013.

GONÇALVES Stéphanie, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968*, Rennes, PUR, 2018.

GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

HARRIS Andrea, *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford, Oxford Studies in Dance Theory, 2017.

HOMANS Jennifer, *Apollo's Angels : A History of Ballet*, New York, Random House, 2010.

HUESCA Roland, *Triomphes et scandales : la belle époque des Ballets Russes*, Paris, Hermann, 2001.

HUESCA Roland, *L'écriture du (*spectacle*) vivant : approche historique et esthétique*, Strasbourg, Le Portique, 2010.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité, Au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.

IZQUIERDO Anne-Tina, *Laurence Louppe, une pensée vivante : cours au Cefedem Sud*, Paris, L'Harmattan, 2017.

JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

JARRASSE Bénédicte, *Les deux corps de la danse : imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

KARTHAS Ilyana, *When Ballet Became French, Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015.

LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mobiles 2. Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie et SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en 68, perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.

LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre : étude pour la danse*, Paris, Seuil, 2000.

LEROY Christine, *Phénoménologie de la danse : de la chair à l'éthique*, Paris, Hermann, 2021.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine (la suite*), Bruxelles, Contredanse, 2007.

MARCEL Christine et LAVIGNE Emma (dir.), *Danser sa vie, Écrits sur la danse*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique : 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, Montpellier, Ed. L'Entretemps, 2012.

MEINERTZ Alexander, *Vera Volkova. A Biography*, trad. Alexander Meinertz et Paula Hostrup-Jessen, Alton, Dance Books, 2007.

MELANI Pascale (dir.), *Slavica Occitania. 43. De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, Toulouse, Université de Toulouse, 2016.

MIGDELOW Vida, *Reworking the Ballet – Counter-Narratives and Alternative Bodies*, Londres, New York, Routledge, 2007.

MÜLLER Hedwig, STABEL Ralf et STÖCKEMANN Patricia, *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Francfort, Berlin, Anabas, Akademie der Künste, 2003.

NOUVEAU Sarah, *La culture chorégraphique au cœur de l'enseignement de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2015.

NYE Edward, *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en mai 68, premiers éléments*, Paris, Saint-Denis, Micadances, Université Paris 8, 2014.

PAGÈS Sylviane, *Le butô en France*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.

PIDOUX Jean-Yves (dir.), *La danse, art du XXe siècle ? Actes du colloque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990*, Lausanne, Payot, 1990.

POUDRU Florence, *Serge Lifar, la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007.

POUDRU Florence, *Dans le sillage des Ballets Russes (1929-1959)*, Pantin, Centre national de la danse, 2009.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désoeuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009.

RAFFINOT François, *À force de s'appuyer sur la barre on devient un homme du milieu*, Entretiens avec Olivia-Jeanne Cohen, Paris, Séguier Archambaud, 2002.

ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

RUPRECHT Lucia, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Cambridge, Ashgate, 2006.

SCHOLL Tim, *From Petipa to Balanchine*, Londres, Routledge, 1994.

SEBILLOTTE Laurent (dir.), *Catalogue de la donation Gilbert Cournand*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2012.

SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

SOURITZ Elisabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s,* trad. Sally Banes et Lynn Visson, Londres, Dance Books, 1990.

SPIER Steven (dir.), *William Forsythe and the Practice of Choreography : it Starts from Any Point*, Londres, New York, Routledge, 2011.

SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012.

THURIES Aude, *L'apparition de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2016.

THURNER Christina, *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld, Transcript, 2009.

VALENTIN Virginie, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015.

VALÉRY Paul, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 2017.

VEROLI Patrizia, *Milloss, un maestro della coreografia tra espresionismo e classicita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

WITTROCK Eike, *Arabesken – Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, Transcript, 2017.

3. Articles, interventions et entretiens.

ANDUS L'HOTELLIER Sanja, « *Questioning the* Lifar-evidence *: Oral Histories of the* Archives Internationales de la Danse », in Lynn GARAFOLA (dir.), *Russian Movement Culture of the 1920s and 1930s, A Symposium Organized by Lynn Garafola and Catharine Theimer Nepomnyaschchy, February 12-14, 2015*, Columbia, Columbia University, p. 68-71.

BASSELIER Laetitia, « Étienne Souriau et la danse, rencontres (manquées ?) », in *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°19, 2017|1, p. 85-96.

BASSELIER Laetitia, « *Les Algues* de Janine Charrat, « chef-d'œuvre » oublié », in *Recherches en danse* [en ligne], n°7, mis en ligne le 18 décembre 2019, https://journals.openedition.org/danse/2273 (dernière consultation le 13 mai 2021).

BASSELIER Laetitia, « Boris de Schloezer, penseur de la danse classique ? », Actes du colloque « Boris de Schloezer, un intellectuel européen. Le philosophe, le traducteur, le musicologue, le critique », organisé par Pierre-Henry Frangne et Bernard Sève, Presses Universitaires de Rennes (à paraître).

BASSELIER Laetitia et GOUPILLON-VILLEFORT Lucile, « Cinq, six, sept, huit, ET… : l'exercice en danse classique, du répétitif au créatif », intervention au colloque *L'exercice en art*, organisé par François Frimat, Marie Glon, Marie-Carmela Mini, Bernard Sève, Géraldine Sfez et Sarah Troche, du 19 au 21 juin 2019 à l'Université de Lille.

BANES Sally et CARROLL Noël, « *Cunningham, Balanchine and Postmodern Dance* », in *Dance Chronicle* 29|1, 2006, p. 49-68.

BERNARD Michel et FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », in *Rue Descartes*, n° 44, 2004|2, p. 21-29.

BOUCHON Marie-Françoise, « Le monde chorégraphique a-t-il peur de l'histoire ? », in *Marsyas – revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, IPMC, n°37-38, juin 1996, p. 95-100.

BRANDSTETTER, « *The code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik* », in Gabriele Brandstetter et Gerhard Neumann (dir.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004, p. 49-71.

CARROLL Noël, « *Theater, Dance, and Theory : A Philosophical Narrative* », in *Dance Chronicle*, vol. 15, n°3, 1992, p. 317-331.

CLAIRE Elizabeth, « *Dance Studies*, genre et enjeux de l'histoire », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], 46|2017, mis en ligne le 1er décembre 2020, https://journals.openedition.org/clio/13826 (dernière consultation le 13 mai 2021).

COHEN Selma Jeanne, « *Dance as an Art of Imitation* », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, n°2, 1953, p. 232-236.

COHEN Selma Jeanne, « *Present Problems of Dance Aesthetics* », in *Dance Research Journal*, vol. 1 n°1, 1983, p. 12-20.

DALY Ann, « *Classical Ballet: A Discourse of Difference* », in *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 3, n°2, 1987, p. 57-66.

DAVIER Anne, « Le néoclassique, c'est quoi exactement ? », in *Journal de l'Association pour la danse contemporaine*, n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 3.

DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, GLON Marie et OLIVESI Vannina, « Le Ballet de l'Opéra: trois siècles de suprématie depuis Louis XIV », in *Dance Ressearch Journal*, vol. 46, n°1, 2014, p. 104-113.

DOAT Laetitia et GLON Marie, Entretien avec Xavier Baert et Germaine Cohen, « Une culture populaire, les images de Béjart », in *Repères, cahier de danse*, 2008/2 n°22, p. 27-31

DOAT Laetitia et PROUTEAU Ninon, « L'École Supérieure d'Études Chorégraphiques, 1955-1986 », in *Repères, cahier de danse*, n°22, 2008|2, p. 20-23.

FABBRICATORE Arianna, « Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion » in Camillo Faverzani (dir.), *Euterpe et l'Empereur : L'Antiquité et l'Opéra. Séminaires 2011-2012*, « Travaux et Documents », Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, n°58, 2014, p. 21-40.

FALCONE Francesca et VEROLI Patrizia, « The Teaching of Victor Gsovsky in Berlin, 1926-1936, as seen by Lilian Karina » in *Dance Chronicle,* vol. 24, n°3, 2001, p. 307-350.

FALCONE Francesca, « *The Arabesque : A Compositional Design* » in *Dance Chronicle*, vol. 19, n°3, 1996, p. 231-253.

FOSTER Susan Leigh, « *The Ballerina's Phallic Pointe* », conférence performée, mise en ligne le 21 mars 2011 : http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/the-ballerinas-phallic-pointe.html#endnote1link (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *They Are at It Again, Bashing French Ballet : Serge Lifar's Suite en Blanc by the Paris Opera at Lincoln Center Festival* », mis en ligne le 3 août 2012, https://www.jampole.com/OpEdgy/?p=110, (dernière consultation le 24 août 2021).

FRANKO Mark, « *French Interwar Dance Theory* » in *Dance Research Journal,* Cambridge University Press, vol. 48, n°2, 2016, p. 103-110.

FRANKO Mark, « Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation (1940-1949) », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°132, 2016|4, p. 27-41.

FRANKO Mark, « La danse et le politique. Des états d'exception », trad. Agnès Benoît-Nader, in *Recherches en danse* (en ligne), mis en ligne le 16 juin 2017, https://journals.openedition.org/danse/1647?lang=en (dernière consultation le 14 mai 2021).

FRANKO Mark, « *Favorite Things : Robbins at 100* », in *The Massassuschets Review,* https://www.massreview.org/node/6587, mis en ligne le 07 juin 2018 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *Favorite Things : Whither Vibrancy ? How Long Relevance ?* », in *The Massaschussets Review*, https://www.massreview.org/node/7347, mis en ligne le 06 février 2019 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *What is a Classic ?* », in *The Massaschussets Review*, https://www.massreview.org/node/7419, mis en ligne le 19 avril 2019 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *Favorite Things : Classicism and Romanticism* », in *The Massaschussets Review*, https://www.massreview.org/node/7447, mis en ligne le 31 mai 2019 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *William Forsythe's A Quiet Evening of Dance: A Meditative Choreographic Act* », in *The Massachusetts Review*, https://www.massreview.org/node/7612, mis en ligne le 05 décembre 2019 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

FRANKO Mark, « *The Offending Classic* », in *The Massaschussets Review*, https://www.massreview.org/node/9394, mis en ligne le 17 décembre 2020 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

GAISER CASEY Carrie, « *The Ballet Corporealities of Anna Pavlova and Albertina Rasch* », in *Dance Chronicle*, vol. 35/1, 2012, p. 8-29.

GENECAND Marie-Pierre (propos recueillis par), « Vous avez dit néo ? », in *Journal de l'Association pour la danse contemporaine*, n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 9.

GENNÉ Beth, « *Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet* », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 18, n°2, hiver 2000, p. 132-162.

GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in *Art Press*, « Médium Danse », n°23, 2002.

GIOFFREDI Paule, « Recension de l'*Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* de Julia Beauquel », in *Recherches en danse* [en ligne], Actualités de la recherche, https://journals.openedition.org/danse/1047, mis en ligne le 30 septembre 2015 (dernière consultation le 16 mai 2021).

GLASSTONE Richard, « *Changes of Emphasis and Mechanics in the Teaching of Ballet Technique* », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol.1 n°1, 1982, p.56-63.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 224-229.

GODARD Hubert, *Fond/Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, Lausanne, La Manufacture, réalisé le 07 novembre 2013 (dernière consultation le 24 août 2021).

GONÇALVES Stéphanie, « Les ballets soviétiques en Europe pendant la guerre froide : des images « spectaculaires » entre propagande et mythification. Le Ballet du Bolchoï à Londres en 1956 », in *Degrés*, n°151-152, automne-hiver 2012, p. 1-11.

GONÇALVES Stéphanie, « Le *Boléro* comme « lieu de mémoire ». Généalogie, temps et mémoire », in *Recherches en Danse* [en ligne], 7|2019, http://journals.openedition.org/danse/2432, mis en ligne le 18 décembre 2019(dernière consultation le 24 août 2021).

GONÇALVES Stéphanie, « Les danseurs soviétiques à Paris et à Londres pendant la guerre froide : entre travail, tourisme et propagande politique, 1954-1968 », in *Les Cahiers Sirice*, n°16, 2016, p. 69-82.

GORE Georgiana, LOUPPE Laurence et PIOLLET Wilfride, « Effervescence and Tradition in French Dance », in Andree Grau, Stephanie Jordan (dir.), *Europe Dancing : Perspectives on Theatre, Dance and Cultural Identity*, London, Routledge, 2000, p. 28-55.

GOUPILLON-VILLEFORT Lucile, « William Forsythe, absorber une danse « pop » ? », *Recherches en danse* [en ligne], 9|2020, https://journals.openedition.org/danse/3231, mis en ligne le 12 novembre 2020 (dernière consultation le 16 mai 2021).

GUIDO Laurent, « André Levinson contre les Ballets Suédois : les enjeux esthétiques de la danse dans les débats parisiens des années 1920 », in Josiane Mas (dir.), *Arts en mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 33-48.

GUILBERT Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », in *Recherches en danse* [en ligne], 1| 2014, https://journals.openedition.org/danse/625, mis en ligne le 1er mars 2014 (dernière consultation le 16 mai 2021).

HARRIS Andrea, « *Gendered Discourses in American Ballet at Mid-Century : Ruth Page on the Periphery* », in *Dance Chronicle* 35|1, p. 30-53.

HARRIS Andrea, « *Parody in Pointe Shoes : Josephine Baker, Ballet, and the Politics of Aesthetics, 1925-35* », in *Discourses in Dance*, vol. 4, n°2, 2008.

HUESCA Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », in *Le Portique,* [en ligne], 20|2007, http://journals.openedition.org/leportique/1368, mis en ligne le 06 novembre 2009 (dernière consultation le 24 août 2021).

HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français » in *Le Portique*, [en ligne], 13-14|2004, http://journals.openedition.org/leportique/632, mis en ligne le 15 juin 2007, (dernière consultation le 24 août 2021).

JACKSON Jennifer, *« My Dance and the Ideal Body : Looking at Ballet Practice from the Inside Out »,* in *Research in Dance Education*, vol. 6, n°1-2, 2005, p. 25-40.

JOHNSON Lorin, « *More than Skin Deep : The Enduring Practice of Ballet in Universities* », in Theatre, Dance and Performance Training, vol. 2, n°2, 2011, p. 181-197.

KEALIINOHOMOKU Joann Wheeler, « *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* », in Roger Copeland et Marshall Cohen (éd.), *What is Dance ?*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 533-548.

LASSIBILE Mahalia, « « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 175/2004, https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4776, mis en ligne le 30 septembre 2007 (dernière consultation le 16 mai 2021).

LAUNAY Isabelle, « Le don du geste » in *Protée*, Presses de l'Université du Québec, vol. 29, n°2, 2001.

LAVOIE Marie-Noëlle, « *Dance in Henry Prunières's* La Revue musicale *(1920-1940) : Between the Early and the Modern* » in Zdravko Blažeković et Barbara Dobbs Mackenzie, *Music's intellectual history,* RILM (RILM Perspectives), New York, 2009, p.761-772.

LEIVICK Laura, « *Through Which She Is Seen : Bodies and Ballet* », in *The Threepenny Review*, n°2, 1980, p. 30-31.

LEROY Christine, « La chair et la grâce en danse. Une approche merleau-pontienne de la kinesthésie », in Marion Fournier (dir.), *Respiration. Recherches sur la danse*, Metz, Java éditions en danse, p. 62-71.

LEROY Christine, « La fabrique de la danse classique : une pratique performative », *Recherches en danse* [en ligne], https://journals.openedition.org/danse/1775?lang=en, mis en ligne le 15 mars 2018 (dernière consultation le 16 mai 2021).

LEVIN David Michael, « *Balanchine's Formalism* », in *Salmagundi*, n°33/34, 1976, p. 216-236.

MALANDAIN Thierry et MARQUIÉ Hélène, « Dans les pas de Mariquita (entretien) », in *Recherches en danse* [en ligne], 3|2015, https://journals.openedition.org/danse/922, mis en ligne le 19 janvier 2015 (dernière consultation le 02 septembre 2021).

MARQUIÉ Hélène, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », in *Recherches en danse* [en ligne], 1|2014, https://journals.openedition.org/danse/619, mis en ligne le 1er mars 2014 (dernière consultation le 16 mai 2021).

MAURMAYR Bianca, « Désir d'envol et illusion de légèreté. La Suspension dans la danse théâtrale italienne du XVIIe siècle », in *Repères, cahier de danse,* n°1, 2020|44, p.8-9.

MAURMAYR Bianca, « De la « danse baroque » à la « *belle dance* » et retour : usages d'une catégorie », in *Recherches en danse* [en ligne], 5|2016, https://journals.openedition.org/danse/1563, mis en ligne le 15 décembre 2016 (dernière consultation le 16 mai 2021).

MEGLIN Joellen A. et MATLUCK BROOKS Lynn, « *Where are all the Women Choreographers in Ballet ?* », in *Dance Chronicle* 35|1, 2012, p. 1-7.

MORRIS Geraldine, « *Problems with Ballet : Steps, Style and Training* » , in *Research in Dance Education*, vol.4, n°1, 2003.

PALAZZOLO Claudia, « *Ritracciando il* jerk *di Maurice Béjart. Una figura della danza popolare, una figura della generazione 1968* », in *Recherches en danse* [en ligne] 5|2016, https://journals.openedition.org/danse/1483, mis en ligne le 15 décembre 2016 (dernière consultation le 16 mai 2021).

POUDRU Florence, « Le style néoclassique, une maladie honteuse ? », in *Journal de l'ADC*, n°39, pp. 4-9, Genève, avril-juin 2006.

POUILLAUDE Frédéric, « Degas. Danse. Nudité. », in *Critique* n°797, 2013|10, 2013, p. 818-830.

POUILLAUDE Frédéric, « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », in *Poétique* 2005|3, n°143, 2005, p. 359-376.

RICHARDSON Annie, « *An Aesthetics of Performance : Dance in Hogarth's « Analysis of Beauty »* », in *Dance Research Journal*, vol. 20 n°2, 2002, p. 38-87.

ROUCHER-KOUGIOUMTZOGLOU Eugénia, « Classique/néoclassique. Pour une histoire du mot et de la « chose » dans les domaines de la Littérature et des Arts », http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=mediatheque-numerique-ressource&id=PHO00008574, mis en ligne en 2019 (dernière consultation le 07 septembre 2021).

SIEGMUND Gerald, « Of Monsters and Puppets : William Forsythe's work after the 'Robert Scott Complex' », in Steven SPIER (dir.), *William Forsythe and the Practice of Choreography : it Starts from Any Point*, Londres, New York, Routledge, 2011, p. 20-37.

SPARSHOTT Frances, « *On the Question : Why do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance ?* », in *Dance Research Journal*, 15|1, automne 1982, p. 5-30.

TADDEO Giulia, « *Pratiche del Classico : Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta* », in *Danza e ricerca*, n°9, décembre 2017, https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7673/7450 (dernière consultation le 16 mai 2021).

THESMAR Ghislaine, « Transmettre les motivations d'un personnage », entretien, in *Repères, cahiers de danse,* n°19, 2007|1, p. 5-6.

VALÉRY Paul, « L'âme et la danse », in *Numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921 : Le Ballet au XIXe siècle*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1921.

VALLEJOS Juan Ignacio, « Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776) », in *L'atelier du centre de recherches historiques* [en ligne], 2012, http://acrh.revues.org/5065, mis en ligne le 04 juillet 2013 (dernière consultation le 24 août 2021).

VAN DYK Katharina, « Usage de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », in *Recherches en danse* [en ligne], 1|2014, https://journals.openedition.org/acrh/5065, mis en ligne le 1er janvier 2014 (dernière consultation le 16 mai 2021).

VAN DYK Katharina, « L'exception culturelle chorégraphique », in *Repères, Cahier de danse*, n°22, 2008/2, p. 3-5.

VEROLI Patrizia, « *The Choreography of Aurel Milloss, Part One : 1906-1945* », in *Dance Chronicle*, vol. 13, n°1, 1990, p. 1-46.

VEROLI Patrizia, « *The Choreography of Aurel Milloss, Part Two : 1946-1966* », in *Dance Chronicle*, vol. 13, n°2, 1990, p. 193-240.

VEROLI Patrizia, « *The Choreography of Aurel Milloss, Part Three : 1967-1988* », in *Dance Chronicle*, vol. 13, n°3, 1990-1991, p. 368-392.

VEROLI Patrizia, « La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », in *Recherches en danse* [en ligne], 5|2016, https://journals.openedition.org/danse/1419, mis en ligne le 15 décembre 2016 (dernière consultation le 16 mai 2021).

VEROLI Patrizia, « *Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in* Zarubezhnaia Rossiia *(Russia abroad) 1930-1940* », in *Dance Research*, vol. 32, n°2, 2014, p. 105-143.

VIGARELLO Georges, « Une question d'histoire : qu'est-ce qu'être mince ? », entretien, in *Repères, cahier de danse*, 2009/2 (n° 24), p. 9-10.

VINAY Gianfranco, « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme « constructiviste » », in *Repères, cahier de danse*, n°20, 2007|2, p. 7-10.

WHITTIER Cadence, « *Laban Movement Analysis Approach to Classical Ballet Pedagogy* », in *Journal of Dance Education*, vol. 6, 2006, p. 124-132.

4. Mémoires, thèses et HDR.

a. Thèses et HDR.

BOUFFARD Mickaël, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, soutenue en janvier 2013.

CAPPELLE Laura, *Nouveaux classiques. La création de ballets dans les compagnies de répertoire*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 20 décembre 2018.

DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, Thèse de doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue en 2011.

FOIX Alain, *Danse et philosophie*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue en 1983.

HENNEBERT Élisabeth, *« Coureurs de cachets » : histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue en 2002.

MARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle, quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Mémoire présenté pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, soutenue le 20 septembre 2014.

PAPIN Mélanie, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 21 novembre 2017.

PAOLACCI Claire, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945). Modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Christophe Charle, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue en 2006.

RIEGLER Anne-Sophie, *Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Francis Wolff et Jean-François Carcelen, Université de recherche Paris Sciences et Lettres PSL Research University, soutenue le 26 septembre 2018.

RIQUIER-WAUTIER Camille, *Lire pour la danse. Les ballets littéraires des chorégraphes néo-classiques (1949 à nos jours) : Roland Petit et John Neumeier, parcours croisés*, Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Guy Ducrey, Université de Strasbourg, soutenue le 13 novembre 2020.

ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction de

Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 20 décembre 2002.

VERNOZY Delphine, *Le livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne, soutenue le 3 décembre 2015.

b. Mémoires.

AT de SAINT FOULC Bertrand (d'), [sans titre], Validation des acquis de l'expérience pour l'obtention du Master Musique et Danse, Université SHS Lille 3, Année universitaire 2013-2014.

ISOART Gil, « La transmission : l'étonnement d'un instant, l'événement », Mémoire pour la formation diplômante au Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur de danse, 2008.

LENFANT Vincent, *Reprendre One Flat Thing, reproduced de William Forsythe par le Ballet de l'Opéra de Lyon. Un processus interactif entre directeur, répétiteurs et danseurs*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction de Mahalia Lassibille, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2016.

LOPES ORNELLAS Luna, *Du classique au contemporain. La reprise de* So Schnell *de Dominique Bagouet à l'Opéra de Paris*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2017.

LYON Emmanuelle, *Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique ?*, Mémoire de Master 1 en danse, sous la direction d'Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2000.

MIZUMOTO Hanae, *Histoire d'une figure dansée : les dynamiques de l'arabesque*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2011.

PETIT-WOOD Catherine, *Réinvestir le cours de danse classique au XXIe siècle. Implications pédagogiques de la « Rosemary Brandt Practice »*, Mémoire de la formation diplômante au certificat d'aptitude de professeur de danse, CNSMD de Lyon, 2011.

PROUTEAU Ninon, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique. Une production critique inédite dans le contexte journalistique parisien des années 1920-1930*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en 2010.

PYTHON Cécile, *La mise en abyme du ballet classique chez John Neumeier : une question contemporaine ? La Dame aux camélias et Illusions – comme le Lac des cygnes*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, soutenu en juin 2016.

5. Journées d'études et colloques.

« Formes, emplois et évolutions du livret de ballet de la Renaissance à nos jours. Écrits pour le mouvement, écrits en mouvement », organisé par Marie Cléren, Caroline Mounier-Véhier, Laura Soudy et Céline Torrent, 20-22 avril 2017, Maison de la recherche, Paris.

« La danse et les nations : identités, altérités, frontières (XVIIe-XIXe s.) », organisé par Charles Alunni, Elena Cervellati, Paolo Fabbri, Arianna Fabbricatore, Marie-Thérèse Mourey, Marina Nordera, Françoise Rubellin et Martin Rueff, 26-28 octobre 2017, École normale supérieure de Paris.

« Quels arts classiques pour le vingtième siècle ? », organisé par Laetitia Basselier et Anne Boissière, 12 avril 2018, Université de Lille.

« Du tutu à l'académique, de la posture néoclassique à la revendication néo-classique ? », organisé par Laetitia Basselier, Stéphanie Gonçalves, Lucile Goupillon-Villefort, Camille Riquier-Wautier, 22 janvier 2019, Centre National de la Danse de Pantin. Actes consultables en ligne : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=du-tutu-a-l-academique-de-la-posture-classique-la-revendication (dernière consultation le 07 septembre 2021).

« « Faire image », Noter et dessiner la danse dans la première moitié du XIXe siècle », organisé par Pauline Chevalier et Bruno Ligore, 25 janvier 2020, INHA.

III. Philosophie de l'art, philosophie générale, sociologie, histoire et littérature (ne portant pas sur la danse).

1. Usuels.

BARCK Karlheinz, FONTIUS Martin et SCHLENSTEDT Dieter (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden,* Stuttgart, J. B. Metzler, 2010.

CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2019.

SOURIAU Étienne et Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

2. Ouvrages.

ANGELINO Lucia (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Éditions Mimésis, 2015.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, *L'Art romantique et autres œuvres critiques,* Paris, Garnier Frères, 1962.

BAYER Raymond, *L'esthétique de la grâce,* Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, GF, 2013, p. 60.

BLANCHÉ Robert, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

BRIAND Michel, GADOIN Isabelle et LOUVEL Liliane (dir.), *Les figures du ravissement*, Rennes, PUR, 2014.

CHÈVREMONT Alexandre, *L'esthétique de la musique classique, de Winckelmann à Hegel*, Rennes, PUR, 2015.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

CREISSELS Anne, *Le geste emprunté*, Paris, Le Félin, 2019.

DIDEROT Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Folio, 2006.

DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2015.

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 1987.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2013.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2011.

FUMAROLI Marc, *La querelle des Anciens et des Modernes : XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2001.

GARCIA LORCA Federico, *Jeu et théorie du duende*, trad. Line Anselem, Paris, Allia, 2008.

GREENBERG Clement, *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 2014.

HANSLICK Eduard, *Du beau musical*, trad. Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Paris, Le Livre de poche, Paris, 1997.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

HIRT André, *La grâce désaccordée*, Paris, Éditions Kimé, 2014.

HOGARTH William, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres, John Reeves, 1753, https://www.gutenberg.org/files/51459/51459-h/51459-h.htm (dernière consultation le 07 septembre 2021).

JAMAIN Claude, *La douceur de vivre : d'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Rennes, PUR, 2011.

JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JULLIEN François, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2011.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF, 2015.

KLEIST Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam, 2011.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art*, Paris, Gallimard, 2014.

MARIVAUX Pierre de, *Le cabinet du philosophe*, in *Journaux II*, Flammarion, Paris, 2010.

MASSIN Marianne, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset, 2001.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 .

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, trad. Henri Albert, Paris, Flammarion,1988.

PANOFSKY Erwin, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

PLATON, *Les Lois*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, GF, 2006.

PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, GF, 2018.

PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF, 2008.

PLOTIN, *Du beau : Ennéades I, 6 et V, 8*, trad. Paul Mathias, Paris, Presses Pocket, 1991.

POURADIER Maud, *Esthétique du répertoire musical. Une archéologie du concept d'œuvre*, Rennes, PUR, 2013.

PRAZ Mario, *Le goût néoclassique*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Le Promeneur, 1989.

RAVAISSON Félix, *Testament philosophique*, Paris, Allia, 2008.

RIEGL Alois, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 1992.

ROSEN Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978.

SAINT-GIRONS Baldine, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Éditions Manucius, 2009.

SCHILLER Friedrich, *Grâce et dignité*, trad. Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

SCHLOEZER Boris de, *Igor Stravinsky*, Rennes, PUR, 2012.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation, I*, Paris, Gallimard, 2018.

SETTIS Salvatore, *Le futur du classique*, trad. Jean-Luc Defromont, Paris, Liana Levi, 2005.

SÈVE Bernard, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2013.

SOURIAU Étienne, *L'Art instaurateur*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Points, 2014.

VINCI Léonard de, *La Peinture*, trad. André Chastel, Paris, Hermann, 2004.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, trad. Dominique Tassel, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

WOELFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.

3. Articles et entretiens.

BOISSIÈRE Anne, *Le Sentir. Entretien avec Anne Boissière*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018 (dernière consultation le 24 août 2021).

CAGE John, « *Grace and Clarity* », in *Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan, 1961, p. 89-93.

COHN Danièle, « La ceinture d'Aphrodite. Une brève histoire de l'ornement», in Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, trad. Clara Pacquet, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2008, p. 85-104.

DARMON Jean-Charles et FORCE Pierre (dir.), « Le classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique dans le XXe siècle » (actes de colloque), in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2007/2 (vol. 107), Paris, PUF, p. 256-468.

DIDI-HUBERMAN George, « Aby Warburg et l'archive des intensités », in *Études photographiques,* vol. 10, 2001, p. 144-168.

HERSANT Yves, « *La Manne* de Poussin, ou la Grâce sans la grâce », *Littératures classiques* [en ligne], 2006/2 , n°60, mis en ligne le premier avril 2013, https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-95.htm (dernière consultation le 1er septembre 2021).

MOLLER Nathalie, « Beaux-arts : qu'est-ce que la grâce ? » (entretien avec Béatrice Massin, Bénédicte Jarrasse et Élisabeth Platel), *France Musique*, https://www.francemusique.fr/culture-musicale/qu-est-ce-que-la-grace-72620, mis en ligne le 15 mai 2019 (dernière consultation le 03 juin 2020).

MONTEILS-LAENG Laetitia, « Danser, ordonner, contrôler. La *choreia* dans les *Lois* de Platon », in *Théologiques*, vol. 25, n°1, 2017, p. 39-54.

POMMIER Édouard, « La notion de la grâce chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La Documentation française, 1991, p. 39-82.

POMMIER Édouard, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », in *Revue germanique internationale*, 2|1994.

RANCIÈRE Jacques, « La beauté divisée », in *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art,* Paris, Galilée, 2011, p. 19-40.

SAINT GIRONS Baldine, « De la grâce au sublime », in *Littératures Classiques* [en ligne], n°60, 2006/2, https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-189.htm, mis en ligne le 1er avril 2013 (dernière consultation le 24 août 2021).

SAINTILLAN Daniel, « Les « grâces » des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », in *Les Études philosophiques* [en ligne], n°47, 2003/4, https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-541.htm, mis en ligne le 1er décembre 2003 (dernière consultation le 24 août 2021).

SAUVAGNARGUES Anne, « Le goût baroque comme détermination d'un style : Wölfflin, Deleuze », in *Appareils* [en ligne], 9|2012, http://appareil.revues.org/1413, mis en ligne le 02 juillet 2012 (dernière consultation le 29 septembre 2016).

SOURIAU Étienne, « Sur les moyens et la portée d'une esthétique de la grâce (Notes méthodologiques à propos d'un livre récent) », *Revue de métaphysique et de morale*, t. 43, n. 2 (Avril 1936), Paris, PUF.

VIDAL Denis, « Les trois Grâces ou l'allégorie du Don. Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie », in *Gradiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n°9, 1991, p. 30-47.

WERSINGER Anne Gabrièle, *Platon et la dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Vrin, Paris, 2001, p. 228.

ANNEXE – Entretiens sur le ballet à Paris dans l'après-deuxième guerre mondiale (1945-1965).

Ces entretiens ont été retranscrits par mes soins et soumis à la relecture des danseurs, pédagogues et critiques rencontrés (et, dans le cas des entretiens de Claire Feranne van Dyk, de Maryelle Krempff et de Gilbert Mayer, à une réécriture commune). Certains sont ordonnés par thématiques pour plus de clarté.

1. Entretien avec Claire Feranne van Dyk, à son domicile, les 19.12.2017 et 29.01.2019.

Laetitia Basselier : Claire Feranne van Dyk, vous êtes professeure de danse classique au Conservatoire de Rambouillet. Votre époux, Peter van Dyk, dont vous avez interprété de nombreux ballets à partir de la fin des années 1970, est arrivé en France dans les années 1950. Il a dansé dans la compagnie de Janine Charrat et a intégré l'Opéra de Paris en 1954, puis a très rapidement chorégraphié, notamment à l'Opéra-Comique. Pourriez-vous me parler de son style chorégraphique ?

Claire Feranne van Dyk : Mon mari a été très influencé, avec une approche assez personnelle, à la fois par Tatjana Gsovsky et par l'expressionnisme allemand. Sa formation est d'abord classique, mais il a également étudié avec Mary Wigman, qui a su développer chez lui une part expressive, tout en respectant son école académique. Tatjana Gsovsky possédait quant à elle, outre ses influences expressionnistes, un réel bagage néo-classique. Avant même son arrivée en France, Peter avait aussi dansé dans les ballets de Janine Charrat, qui l'ont certainement marqué. Enfin, il a été influencé par Serge Lifar. Il y avait une grande reconnaissance mutuelle entre eux.

LB : Était-ce un style qui vous correspondait ?

CF : Quand j'étais toute jeune, je dois dire que je me sentais purement classique. Mais – est-ce que cela venait d'un de mes professeurs ? Est-ce que c'était en moi ? – je pense que j'avais quand même un côté un peu lifarien dans les épaulements, les lignes… J'étais une danseuse assez lyrique, ce qui n'était pas vraiment dans l'air du temps. Je ne peux pas dire que j'aie tout de suite senti que Peter était *le* chorégraphe. Le premier ballet qu'il a chorégraphié pour moi me semblait extrêmement novateur. C'étaient les *Goyescas*, en 1976, un ballet créé pour la télévision. Son langage semi-acrobatique sur pointes, avec ses moments de cassure et d'intensité du geste, en faisait une œuvre originale, qui n'avait rien de mièvre ! On pourrait presque employer à son sujet le terme d'expressionniste. À la suite de cette rencontre, une fidélisation de part et d'autre s'est créée.

LB : Comment votre mari chorégraphiait-il ?

CF : C'était très étonnant… D'abord, il s'attachait essentiellement à la musique. Quand il chorégraphiait sur une œuvre particulièrement difficile et savante, il l'écoutait, l'écoutait, l'écoutait… Il s'en imprégnait tout le temps, jusqu'à ce qu'il puisse la chanter. Il fallait que ce soit complètement digéré. Après s'opérait une sorte d'organisation interne - il faut dire que Peter était extrêmement logique, d'une logique instinctive. Il disait savoir comment son œuvre commencerait et finirait, car cela lui semblait de première importance, mais pour ce qui est du reste du ballet, il ne le réglait pas forcément dans l'ordre. Nous étions souvent étonnés en voyant le ballet achevé ! Très conscient de ce qu'il ne fallait pas faire attendre les danseurs

pour rien, et contraint par les disponibilités de chacun, il était très organisé. Ses chorégraphies n'étaient pas toujours évidentes et organiques, et demandaient à l'interprète une grande disponibilité. Mais cela donnait des résultats très intéressants, comme en musique certaines dissonances peuvent captiver l'auditeur. Par ailleurs, il savait mettre en valeur les particularités de chaque interprète, sans pour autant déroger à ses idées bien précises en termes de chorégraphie. C'était souvent très difficile, mais il nous incitait à travailler comme des fous, et nous finissions par y arriver. Dans les tours attitude de la variation du premier acte de *Giselle* par exemple, il voulait un mouvement spiralé qu'il fallait très vite redresser pour piquer en arabesque vers le prince, sans petits ballonnés pour se rattraper ! C'était tout un travail autour de l'axe.

LB : Quels types d'indications vous donnait-il pour interpréter les gestes ?

CF : Des indications de deux ordres : soit au niveau de la ligne technique (c'était je pense l'héritage purement néo-classique), soit des indications de qualité de mouvement, qui avaient trait à l'énergie, à la musicalité… Lorsqu'il créait, il chantait et il montrait. La musique restait toujours le fil conducteur.

LB : Est-ce qu'il vous donnait aussi des indications psychologiques sur les personnages que vous interprétiez ?

CF : Au début, les explications verbales étaient très synthétiques, voire succinctes. En revanche, la démonstration des gestes, bien qu'ébauchée, démontrait bien les intentions voulues. Par ailleurs, il ne souhaitait pas d'interprétation stéréotypée. En ce qui me concerne, je me souviens très bien de ce qu'il m'avait dit lors de ma prise de rôle de Juliette : « Je veux un personnage qui soit entre Claire et Juliette. » Je pense qu'il souhaitait avant tout une interprétation sentie. Plutôt que de tout expliciter, il attendait de ses interprètes un engagement, une prise de possession du personnage, qu'il pouvait ensuite moduler.

LB : Il cherchait donc des danseurs interprètes ?

CF : Oui, Peter aimait les interprètes. Il avait par exemple une grande admiration pour Cyrille Atanassoff, qui était crédible dans tous les registres. Par contre, il ne souhaitait pas trop d'expression du visage. L'expression devait passer par le corps. Il est vrai que lorsqu'on se met réellement « dans la peau » d'un personnage, cela induit automatiquement une façon de bouger, sans que l'on ait besoin de trop détailler les choses.

LB : Les cours de danse qu'il donnait, lorsqu'il était à la direction de compagnies, vous préparaient-ils à danser ses chorégraphies ?

CF : Pas particulièrement, mais Peter insistait beaucoup dans ses cours sur la propreté, l'équilibre et le contrôle.

LB : Est-ce que votre mari était parfois inspiré par des lectures pour chorégraphier ?

CF : Oui, bien sûr, il a beaucoup lu. Mais plus qu'il n'était littéraire, c'était une tête philosophique...

LB : Dans quel sens ?

CF : J'entends par là qu'il était souvent dans le concept. Je pense qu'il a été très nourri par la culture germanique, tout simplement. Sans que je puisse affirmer qu'il ait beaucoup lu les œuvres des philosophes allemands, sa sensibilité était influencée par le romantisme allemand, dans sa veine un peu torturée [*rires*].

LB : Parlait-il de ses réflexions pendant le processus de création ?

CF : Quand ses réflexions avaient pour sujet la signification d'une œuvre au moment de sa création, il l'exposait de façon synthétique, néanmoins très parlante. Lorsqu'il s'agissait de ses réflexions personnelles ou de ses croyances en revanche, il restait très prude et ne se livrait que dans la plus stricte intimité. Peter avait un sens profond de l'équité, de la moralité, de l'éthique. Bien qu'il se soit dit profondément athée, on sentait qu'il avait des convictions de l'existence d'un Être supérieur, que l'on aurait pu appeler grand ordonnateur du monde, ou tout simplement Nature. Il faut dire qu'il n'avait pas reçu d'éducation religieuse, et avait vécu la période tourmentée de la guerre. Il avait une admiration particulière pour sa mère, qui avait fait preuve d'une grande force de caractère en gardant sa liberté de penser sous le régime nazi : cette femme avait extrait Peter de l'embrigadement des Jeunesses hitlériennes sous prétexte qu'il dansait. Je pense que ce refus d'une religion quelconque venait aussi de ce rejet de toute forme d'embrigadement.

LB : Parmi les ballets de Peter van Dyk que nous avons visionnés ensemble[1], plusieurs ont une dimension « abstraite », par exemple *Symphonie inachevée* ou *Concerto à la mémoire d'un ange*. Le terme d'abstraction vous semble-t-il adéquat pour désigner ses recherches chorégraphiques ?

CF : Je crois que Peter était très inspiré par le fil musical, l'ambiance que cela lui évoquait et qu'il voulait retranscrire. Dans *Symphonie inachevée* par exemple, que mon mari avait créée en 1957 pour Jacqueline Rayet et lui, et que j'ai reprise au 1979 au Grand Théâtre de Genève, il n'y a pas d'histoire. Il s'agit d'un ballet à deux : ils se retrouvent, dansent en parallèle, en réponse, en fugue… Ils interprètent une ligne musicale à deux, dans une ambiance de clair de

1 Je remercie Claire Feranne van Dyk de m'avoir donné accès à ses archives personnelles (films de ballets chorégraphiés par Peter van Dyk et interprétés par Claire Feranne van Dyk, photographies de Peter van Dyk et articles de journaux).

lune rendue par la lumière bleutée, avec des académiques dégradés dans les tons bleu-gris. *Symphonie inachevée*, proche dans le langage du style néo-classique, avait même été qualifiée de néo-romantique par le critique Antoine Goléa : l'inspiration, les regards, la sensation d'un monde parallèle évoquent l'abstraction du deuxième acte de *Giselle*. Mais le spectateur peut y mettre la signification qu'il souhaite, Peter ne l'a jamais formulée. Le *Concerto à la mémoire d'un ange*, chorégraphié en 1979, comporte en revanche un argument : « Il existe toujours une vitre entre le rêve et la réalité ». Le thème était la recherche de la femme parfaite, ou de l'ange. En 1979, Serge Lifar avait d'ailleurs décerné le prix de l'Université de la danse à ce ballet, qui lui avait beaucoup plu par son côté très épuré. Quand ses ballets possédaient un argument, Peter visait donc à l'épure, et, même s'il y avait un fil conducteur d'ordre poétique ou une pensée directrice, le langage restait extrêmement abstrait. Pour qualifier son style, je parlerais donc de quête d'abstraction, ou de pureté. Ses chorégraphies comportaient une sobriété, une sincérité qui lui étaient aussi propres en tant que personne, et qui se trouvaient parfaitement étayées par le langage classique.

LB : Nous avons évoqué le respect mutuel qui existait entre votre mari et Serge Lifar. Vous-même, avez-vous connu Serge Lifar ?

CF : Lorsque nous étions à Genève, au Grand Théâtre, il venait souvent nous voir en voisin, et c'est à ce moment-là que j'ai eu la chance de le rencontrer. Il était venu superviser les dernières répétitions de *Suite en Blanc*. Lifar avait cette espèce d'énergie qui électrisait les troupes : même si on avait un peu peur, quand il arrivait, nous étions tous fascinés. Ce n'était pas un tendre... Je me souviens toujours de la danseuse qui faisait la série de fouettés dans *Suite en blanc*, il se mettait à côté d'elle en lui montrant le poing, afin qu'elle ne se décale pas... Cependant, il avait un côté un peu facétieux et théâtral. Et surtout, il voyait tout ! La fille là-bas au fond, qui ne tendait pas ses pieds... était vite repérée ! [*rires*] Et ceci, avec son accent russe à couper au couteau, qu'il a dû soigner, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, parce que c'était plein de charme ! [*rires*] Mon mari le respectait énormément. Je dansais alors le pas de deux avec Shozo Okada. Quelle ne fut pas mon émotion quand tout à coup je vois Serge Lifar se lever, dire à mon partenaire, avec un geste de la main : « Poussez-vous ! », et danser avec moi ce fameux pas de deux ! Outre la peur que j'avais de faire mal à ce monsieur déjà assez âgé, il avait encore en lui une énergie incroyable. J'avoue avoir été très impressionnée.

LB : Merci beaucoup Claire.

2. Entretien avec Dominique Delouche, à son domicile, le 05.06.2018.

La découverte de la danse classique

LB : Dominique Delouche, vous êtes réalisateur et avez tourné de nombreux films sur la danse, en particulier sur l'Opéra de Paris. J'aimerais que nous parlions de votre itinéraire de spectateur de danse et de votre vision de la danse classique. J'ai lu que vous aviez découvert la danse pendant la deuxième guerre mondiale ?

Dominique Delouche : Oui, j'ai commencé à aller à l'Opéra vers onze ou douze ans, et c'était le règne absolu de Serge Lifar, comme chorégraphe et comme danseur. C'était une très belle époque pour la danse, si on aime Lifar, mais je dois dire qu'à l'époque tout Paris était complètement fasciné par lui, parce qu'il avait apporté une créativité complètement en-dehors de la routine et du conformisme traditionnel de l'Opéra de Paris. C'est-à-dire qu'il ne dansait pas du tout dans le style qu'on peut appeler le style franco-italien. Et puis il créait des ballets complets, des ballets d'action qui avaient aussi le luxe d'avoir des très beaux décors et des livrets intéressants. C'étaient des hommes de lettres et des grands peintres qui collaboraient. Ça, c'est ce qu'ont apporté les Ballets Russes. Autrefois la danse était un art de divertissement, où l'on avait des décors un peu luxueux mais très banals, et qui mettait en exergue surtout les danseuses, avec des danseurs qui servaient de porteurs. À partir de Lifar, la danse masculine a pris un essor extraordinaire.
On l'a considéré un peu comme un démolisseur d'ailleurs, enfin comme un révolutionnaire, même comme un sauvage, quand il est arrivé à Paris, parce qu'il n'avait pas du tout la pureté de la technique, ce que j'appelle le style franco-italien. Il avait autre chose : une fougue, un feu intérieur, qui a complètement ravi le public, au détriment peut-être de la tradition. Mais la tradition à ce moment-là a été complètement conservée, et Lifar l'a laissé faire, par Carlotta Zambelli et Albert Aveline, qui étaient Maître et Maîtresse de ballet à l'Opéra. Et finalement Lifar était très content que l'École de danse lui apporte des danseurs bien formés comme Serge Peretti. Il y avait aussi Gustave Ricaux, qui était l'exemple du danseur purement à la française, mais moi je ne l'ai pas vu, c'était avant la guerre. Ce sont eux deux qui ont maintenu le flambeau de la danse traditionnelle, passé ensuite à Christiane Vaussard... Après, quand Lifar est parti, quand il a été chassé, on a considéré que ce qu'il avait apporté était démodé, mais cette danse traditionnelle française, elle, ne s'est pas démodée. Elle a continué, et elle est toujours en vigueur. C'est toujours ce qu'on apprend à l'École de danse de l'Opéra de Paris actuellement. Pour résumer, on dit que l'excellence de l'école russe ce sont les bras, et l'excellence de l'école française, un travail des jambes très raffiné, très ciselé.

Le ballet parisien dans l'après-deuxième guerre mondiale et les années 1950

LB : Pouvez-vous me parler de l'activité chorégraphique à Paris dans l'après-deuxième guerre mondiale et les années 1950 ?

DD : J'ai été témoin de l'activité des ballets dans les années 1950 à Paris – d'ailleurs tout s'y concentrait. Il y avait l'Opéra de Paris qui excellait, qui était dans sa phase d'après-guerre. Il y a eu un grand séisme en 1944, à la Libération, car une certaine partie des membres de l'Opéra de Paris s'était trop approchée des Allemands, ou s'était trop *fait approcher* par les Allemands qui aimaient beaucoup l'opéra et le ballet. Donc il y a eu une purge en 1944. L'Opéra de Paris l'a subie de façon très négative : elle a perdu Serge Lifar et les meilleurs ballets, qui sont partis avec lui à Monte Carlo, où il a trouvé asile. À ce moment-là, à Paris, on était frustré de ça, on allait à l'Opéra mais c'était de très moindre qualité car les grandes Étoiles étaient parties, et on lorgnait vers Monte Carlo parce qu'on savait que Lifar y montait des ballets, surtout pour Yvette Chauviré mais aussi Youly Algaroff et Vladimir Skouratoff. Ça a duré jusqu'en 1947. Et puis, l'Opéra a retrouvé assez vite les ballets de Lifar, le répertoire s'est reconstitué dans les années 1947-1948, et l'Opéra a regagné sa qualité d'avant la Libération.
Si on veut faire un panorama général des années 1950, c'était donc essentiellement l'Opéra de Paris, dont les stars étaient Serge Lifar, de nouveau tout puissant et très actif, qui a repris les ballets qu'il avait créés à Monte Carlo, et puis les grandes Étoiles Yvette Chauviré et Nina Vyroubova. Il y en avait d'autres, mais les grandes stars que prisait énormément le public, c'étaient eux.
Comme deuxième volet, il y avait Roland Petit, qui était parti aussi à la Libération mais pas pour des raisons d'épuration. Il était parti de lui-même parce qu'il avait depuis un certain temps l'idée de former son propre ballet. Il se sentait la vocation de chorégraphe autant que de danseur et l'avenir lui a donné raison. Il y avait donc les ballets de Roland Petit, les Ballets des Champs-Élysées d'abord, où il a fait des choses très belles, et où il a eu la chance d'avoir Jean Babilée comme Étoile. C'est là qu'on a découvert *Les Forains* et *Carmen*, là qu'il a demandé à Victor Gsovsky de faire une nouvelle version de *La Sylphide*. Ils voyageaient beaucoup : comme c'était une compagnie assez légère, Roland Petit a pu trouver des tournées. Il s'est fait connaître à Londres, tout de suite, où il a eu un succès énorme. Après il a été en Amérique, où il a fait du cinéma à Hollywood, avec Leslie Caron.
Et puis il y avait, beaucoup plus classiques, les ballets du Marquis de Cuevas. C'était un ballet itinérant, qui avait sa base à Monte Carlo, où il y a une grande tradition du ballet depuis les Ballets Russes, et un bel Opéra. Ils faisaient toujours une grande saison à Paris au mois de septembre : à l'Alhambra ou à l'Empire, deux très grands théâtres, le Marquis nous offrait sa saison qui durait une partie de l'hiver. Là, on a pu voir les Étoiles Serge Golovine et Rosella Hightower, et Nina Vyroubova avant qu'elle ne soit intégrée à l'Opéra en 1948. Parmi les chorégraphes c'était assez ronronnant : on y allait surtout pour les stars, pour aller voir Rosella Hightower, Nina Vyroubova, Serge Golovine, et puis ça s'est terminé en beauté avec Rudolf Noureev quand il a repris au pied levé le rôle du prince dans *La Belle au bois dormant*. C'était la fin, en feu d'artifice, du marquis de Cuevas, et les débuts de Noureev. Il y a eu une espèce de passage de flambeau.

C'étaient donc les trois pôles du ballet à Paris : pour les gens qui aimaient le ballet on était assez gâtés ! À l'Opéra il y avait le mercredi et de temps en temps des représentations supplémentaires, le dimanche après-midi par exemple. Lifar créait, c'était presque uniquement du Lifar jusqu'en 1958. En 1958 Lifar a été de nouveau chassé, pas pour des raisons politiques cette fois, mais parce qu'il y avait une certaine lassitude, non pas du public qui aimait toujours Lifar, mais de la critique : on pensait qu'il n'était plus à la mode, qu'il se répétait beaucoup, et on l'a poussé vers la sortie, on l'a humilié. Comme incident, il y a eu par exemple la préparation de la tournée en URSS de l'Opéra. C'était la première fois depuis cinquante ans peut-être, et on ne lui a pas donné son visa, donc il était très vexé parce que pour lui c'était très important. Il était ukrainien, mais se considérait comme Russe : il parlait le russe et il était héritier de la culture russe via les Ballets Russes, puisqu'il avait été le disciple de Diaghilev ; donc sa seconde nature, peut-être même la première, c'était la Russie. Et puis aussi on lui mettait des bâtons dans les roues. Son dernier ballet en 1958 c'était le *Roméo et Juliette* de Prokofiev, un grand ballet, et là il y a eu des problèmes parce que monsieur Georges Hirsch, qui était le directeur, protégeait beaucoup une petite danseuse très jolie qui était Liane Daydé, et elle a eu une promotion qui semblait un peu scandaleuse, comme Étoile à l'âge de 17 ans, ce qui était tout à fait humiliant pour les danseuses Étoiles plus émérites. Ça a fait un peu scandale. Et donc Lifar est parti très amer, peut-être encore plus amer en 1958 qu'en 1944, parce qu'en 1944 il savait pourquoi on le chassait : il avait une aura peut-être même augmentée par le fait qu'il était puni, donc ça en faisait une espèce, non pas de martyr, mais de victime de la politique.
Le départ de Lifar, c'était vraiment la fin d'une ère. Il était rentré en 1929, et jamais l'Opéra n'a eu un maître de ballet aussi longtemps, et qui a complètement renouvelé le répertoire, l'a énormément enrichi. Après, l'Opéra a eu un répertoire beaucoup plus éclectique, avec presque plus de Lifar. Le public a considéré que c'était très injuste, là aussi. Quant à Maurice Béjart, c'est dans les années 1960 que se sont développés son talent et sa gloire.
Voilà, c'est à peu près tout pour l'activité de la danse à Paris dans les années 1950. Il y avait des galas, et Janine Charrat, chorégraphe et danseuse, qui faisait des ballets de temps en temps. Elle était connue parce qu'elle avait fait un film avant la guerre, *La Mort du cygne*. Elle avait beaucoup de talent, et a été reconnue d'ailleurs par Lifar, qui en dehors de l'Opéra lui a fait des chorégraphies.

LB : Vous avez vu certaines de ses chorégraphies ?

DD : Oui. D'ailleurs il y a très longtemps qu'on ne les donne plus. Roland Petit à un moment s'est allié à Janine Charrat, parce qu'il a commencé de rien, avec Zizi, quelques danseurs... Charrat, qui avait plus grande réputation que lui à l'époque, lui a apporté des ballets comme *Jeu de cartes*, que l'École de danse a repris il y a une dizaine d'années. Il y a eu aussi *Les Algues*, *Alerte puits 21*... Je crois que ces ballets seraient assez démodés aujourd'hui. *Jeu de cartes* peut-être pas.

LB : Il y avait aussi d'autres compagnies, comme celle de Milorad Miskovitch ?

DD : C'était une compagnie qui n'était pas tout le temps en action. Il était aidé par Irène Lidova. J'ai vu danser Miskovitch, mais pas dans le cadre de ses ballets à lui. Je l'ai vu danser *Roméo et Juliette* dans le festival du Marais, ça devait être vers 1960. C'était un magnifique danseur, au physique prestigieux, très noble. Il se constituait une troupe pour des tournées à l'étranger, en Belgique etc, avec lui comme star.

LB : Et du côté de Maurice Béjart ?

DD : Béjart a commencé tout petit, au Théâtre de l'Étoile, près de la salle Wagram. Comme danseur, il avait de la technique mais était médiocre par sa physionomie, parce qu'il était très râblé. Il n'a pas eu de succès tout de suite, ça a été assez long : il a vraiment tout obtenu à la force du poignet, en insistant, et finalement en s'installant à Bruxelles où on lui a donné des moyens qu'on ne lui donnait pas en France. Ce qui fait que lorsqu'il venait à Paris avec sa compagnie de plus en plus étoffée, il avait un succès énorme parce qu'il jouissait en plus de l'auréole de celui qu'on n'a pas su garder. Je me souviens, dans certains ballets les danseurs se baladaient avec la pancarte « Nul n'est prophète en son pays ». Il a beaucoup joué là-dessus ! Mais enfin c'est un grand personnage du ballet. À Paris il avait déjà créé, dans les années 1950, des ballets très intellectuels, révolutionnaires, qui étaient très intéressants, comme *Haut Voltage* et surtout *Symphonie pour un homme seul*.

LB : Et que se passait-il en dehors de Paris ?

DD : Il y avait des petits ballets en province, mais c'était vraiment pour les recalés de l'Opéra de Paris. Ils essayaient d'avoir une place au ballet de Bordeaux, au ballet de Nantes, au ballet de Nice, au ballet de Strasbourg... Il y avait six ou sept Opéras de province qui avaient le luxe d'avoir un petit ballet de peut-être seize danseurs pour faire les ballets des opéras, parce qu'à ce moment-là dans les opéras français il y avait beaucoup de ballets, dans *Faust* par exemple. Ce n'était pas terrible comme niveau. Très très inférieur à celui de l'Opéra de Paris. D'ailleurs Lifar, quand il était furieux d'un danseur, disait : « Oh c'est affreux ! Allez danser à Montauban ! » Oui, il y avait vraiment une démarcation énorme.

LB : Pouvez-vous me parler des ballets de Lifar qui vous ont marqué ?

DD : *Suite en blanc*, c'est un peu l'art poétique du vocabulaire lifarien, c'est-à-dire du néo-classique : à partir de positions, de pas classiques, il a inventé des écarts. Lifar prétend qu'il a ajouté deux positions aux cinq positions classiques, la sixième et la septième : les genoux pliés sur pointes pour la sixième, ce qu'on n'avait jamais fait avant, et pour la septième, la pointe éloignée du premier pied. C'est la signature Lifar. Il y a ça dans *Suite en blanc*, et d'autres choses, comme les arabesques décalées : il a poussé très loin la danseuse, un peu acrobatiquement. On a donc vraiment dans ce ballet l'exposition du vocabulaire et de la syntaxe lifariens, et ça tient toujours le coup parce que c'est un des rares ballets qu'on donne encore. À l'opposé, *Mirages*, ballet d'action, est un très très beau ballet, avec une partition originale de Sauguet et des décors magnifiques de Cassandre. C'est vraiment le style Ballets

Russes, c'est-à-dire des ballets avec un très beau décor, un livret signé par un auteur, assez calé : c'est un ballet philosophique, avec des symboles. *Mirages* est un des rares ballets qu'on donne encore. *Phèdre* est également un très beau ballet qu'on a continué à donner. C'est Cocteau qui a fait le livret et les décors.
Enfin il n'y a pas de doute que Lifar, en dehors de la France, est très critiqué, parce que je pense qu'à l'étranger ils ont, plus qu'en France, tiqué sur le côté politique. Ils n'ont pas très bien compris le contexte, ils n'ont pas compris qu'à l'Opéra il fallait ou collaborer, ou s'en aller. Un danseur n'allait pas renoncer à sa carrière de chorégraphe à trente-huit ans parce que les Allemands étaient là. Les théâtres sont restés ouverts, les acteurs ont continué à jouer. Et puis on a prêté à Lifar des comportements extravagants, qui à l'étranger sont passés pour criminels. On n'a pas été juste avec lui.

LB : Le style néo-classique de Lifar était très expressif, presque expressionniste ?

DD : Absolument. Mais l'expressionnisme de Lifar c'était plutôt avant la guerre, quand il dansait seul, *Icare*, *David triomphant*... Le ballet de l'Opéra n'était à l'époque pas tout à fait à sa convenance, donc il se servait lui-même. Après l'expressionnisme ça a plutôt été Béjart.

LB : Vous parliez de *Mirages* comme d'un ballet symboliste. Il me semble avoir observé beaucoup de ballets allégoriques sur cette période.

DD : Oui absolument, il y avait beaucoup de ballets symboliques, philosophiques... On ne le fait plus aujourd'hui. Il y avait aussi les ballets d'action, par exemple *Le Loup* de Roland Petit qui était un très beau ballet, et pour lequel il avait demandé un livret à Jean Anouilh. On n'hésitait pas à avoir recours à des écrivains à cette époque. Aujourd'hui le ballet est l'affaire de la danse, mais jusque dans les années 1960-1970 c'était l'affaire de la culture. Il y avait une espèce de passerelle entre les arts : le ballet était un art complet où le livret, c'est-à-dire le côté littéraire, le côté musical, et le côté décoratif s'ajoutaient au côté chorégraphique. Ce qui faisait de la danse un art solidaire des principaux arts. Et ça, c'est quelque chose qui s'est perdu à mon avis.

LB : Vous diriez que, du point de vue du style, il y a eu une continuité entre la guerre et l'après-guerre, une fois Lifar revenu à l'Opéra ?

DD : Il y a une continuité qui s'est refaite, après un bref un moment de chaos, de vide. Vous savez, le retour de Lifar était presque exigé par le public. Au début il n'avait pas le droit de danser. Mais quand on a commencé à présenter ses ballets, il était dans la salle, et à la fin le public n'applaudissait pas la scène, mais se retournait vers la loge où était Lifar. Finalement, c'est le public qui a fait qu'ils ont été obligés de le reprendre, ne serait-ce que pour remplir la salle.

LB : Est-ce que selon vous les jeunes chorégraphes des années 1950 étaient dans la filiation de Lifar ?

DD : Oui, Charrat était plutôt dans le style de Lifar, c'est-à-dire très expressionniste. Ce n'était pas une danse pure, de ciselage des jambes, mais une danse très expressive et dramatique qui doit beaucoup à Lifar. Quant à Roland Petit, il s'est certes réclamé d'un anti-lifarisme, et il a fait comprendre tout au long de sa carrière, implicitement et explicitement, son éloignement et son dégoût de Lifar. Mais c'était pour des raisons politiques, des raisons de jalousie.

LB : Et pouvez-vous me parler de George Skibine, qui a succédé à Lifar à la direction de la danse de l'Opéra de Paris ?

DD : Vous savez, Skibine n'a pas énormément chorégraphié. Et c'était très classique, pas du tout révolutionnaire. Son *Daphnis et Chloé* était très joli, mais très classique. Claude Bessy y était ravissante, pulpeuse, et les décors et costumes de Chagall étaient un enchantement. C'était la première fois qu'on donnait *Daphnis et Chloé* à l'Opéra. C'était un ballet un peu maudit : Diaghilev avait fait une commande à Maurice Ravel, qui avait créé une partition magnifique, mais Diaghilev a déclaré que ça ne l'intéressait pas. Là, il a fait erreur. On pensait donc qu'on ne pouvait pas toucher aux partitions de Ravel parce que ça ne marcherait pas, ce qui fait qu'on a été privé de beaucoup de Ravel du temps de Lifar. Je me souviens d'ailleurs que lorsque j'ai fait mon premier film en 1959, *Le Spectre de la danse*, j'ai demandé à Lifar de faire des chorégraphies, et pour le dernier mouvement je lui ai dit : « Pourquoi ne pas prendre Ravel ? » « Oh ! Il me dit, on a des histoires avec Ravel, éloignons-le ! » Finalement on a pris l'air pour flûte de Glück, d'*Orphée et Eurydice*. C'est donc pour ça qu'on a attendu si longtemps pour voir *Daphnis et Chloé*. Depuis il y a eu d'autres chorégraphies, mais celle de Skibine était très réussie.

LB : Alliez-vous également à l'Opéra-Comique ?

DD : Oui, là-bas il y avait des ballets une fois par semaine. Il y avait de jolies choses mais à mon avis pas aussi intéressantes qu'à l'Opéra. Le corps de ballet n'y était pas de la même qualité. C'était un petit peu ce qu'a été l'Odéon par rapport à la Comédie-Française autrefois. C'était moins cher, on y avait des places plus facilement, mais les ballets n'avaient pas la même qualité. On y allait surtout pour voir des Étoiles comme Solange Schwarz, qui était devenue danseuse principale à l'Opéra-Comique, ou de nouveaux ballets, comme *La Chanson du mal-aimé* d'après Guillaume Apollinaire ou *Le Doux caboulot* d'après Francis Carco. Vous voyez, la littérature était incontournable. C'étaient souvent des ballets d'action, parce que les danseurs n'étaient pas assez parfaits pour danser des ballets classiques, mais dans des ballets d'action ils rattrapaient leurs insuffisances techniques par l'expression.

LB : Vous y avez vu des ballets de Peter van Dyk ?

DD : Peter van Dyk était effectivement un de ceux qui chorégraphiaient après le départ de Lifar. Mais je n'ai pas vu beaucoup de ses chorégraphies à Paris : j'en ai vu plus tard à

Hambourg, où il était maître de ballet. Je me souviens par exemple d'*Abraxas*, un très beau ballet. Mais à l'Opéra je me le rappelle surtout comme danseur : il était Étoile et un très beau partenaire, de Nina Vyroubova ou d'Yvette Chauviré. Il fait partie des danseurs phares de cette génération. À l'époque il y a eu comme un vide parmi les danseurs hommes français à l'Opéra, avant que l'École de danse et le Conservatoire ne donnent des gens comme Attilio Labis et Cyril Atanassof. Même Jean Babilée ne s'y est pas plu parce que c'était un homme extravagant, épris de liberté, un peu rebelle. Il a donc fallu chercher ailleurs. Peter van Dyk, Youli Algaroff et Vladimir Skouratoff sont restés pas mal de temps à l'Opéra pour combler ce vide parmi les danseurs Étoiles purement français créés par le vivier de l'Opéra et de l'École de danse.

LB : En 1952, avez-vous assisté aux *Indes galantes* au Théâtre du Châtelet ?

DD : Absolument. Oh, c'était un petit peu du genre des Folies Bergères. La musique elle-même a été maltraitée. Maintenant on ne pourrait plus supporter ça, mais on la jouait avec des orchestres, comme si c'était du Brahms ou du Tchaïkovsky. La couleur musicale de Rameau n'y était pas du tout. Ils avaient fait ça avec l'orchestre de l'Opéra, dans le style Opéra. Et puis Maurice Lehmann a voulu faire quelque chose de très spectaculaire : à chaque acte, le ballet était fait par un chorégraphe différent. Remarquez ça se faisait autrefois, mais l'unité en souffrait quand même. Chaque décor aussi était fait par un décorateur différent. Donc ça avait un côté un petit peu tape-à-l'oeil… On ne s'ennuyait pas, il y avait des bons moments, mais ça n'avait rien à voir avec l'esprit de Rameau du dix-huitième siècle. C'était très empanaché, plein de paillettes… Le plus beau tableau c'était *Les Incas*, qui avait justement été confié à Lifar. Les décors étaient de Jean Carzou. Et là c'était très réussi. Lifar dansait avec Vyroubova, qui était sa danseuse préférée à l'époque. Il avait gardé le meilleur pour la fin – c'était le dernier acte. Et le reste c'était un peu de la soupe populaire. Enfin populaire, mais fastueuse !

LB : Vous me disiez que des troupes comme celles de Charrat, Petit ou Miskovitch partaient en tournée à l'étranger. Dans les années 1950, il y avait beaucoup de tournées étrangères à Paris ?

DD : Comme grande tournée on a eu le Royal Ballet, qui s'appelait alors le Saddler's Wells, avec Margot Fonteyn. On a trouvé ça très bien mais la tournée ne s'est pas tellement bien passée parce que les critiques français n'ont pas été très *fair play*. À cette époque il y a eu un échange de compagnies de ballets, parce que le Ballet de l'Opéra s'était aussi rendu à Londres. Et les critiques français ont dit que le Saddler's Wells n'était pas du niveau de notre ballet, etc... bien qu'évidemment Margot Fonteyn ait été merveilleuse ! Les Anglais de leur côté ont fait un très bon accueil au Ballet de l'Opéra. Ça a presque fait un incident diplomatique, on a demandé aux critiques français de se calmer parce que ce manque d'élégance dans l'accueil était très gênant pour tout le monde. Ils nous ont donné de très beaux ballets : *L'Oiseau de feu*, *Les Patineurs*, *Les Deux pigeons*, un ballet français qu'ils avaient remonté. On était très

curieux de voir des ballets qu'on avait oubliés, et qui étaient pour beaucoup d'inspiration française, soit de musique, soit de livret.
Comme autre grande tournée, il y a eu le Bolchoï. Mais la première fois ça a avorté à cause des événements politiques de 1954. Tout le monde attendait cette tournée avec impatience. Ils devaient se représenter le premier juillet. Oulanova devait danser : elle était déjà assez âgée, avait plus de quarante ans, mais elle avait la réputation d'être la plus grande danseuse soviétique, avec tout un héritage russe entretenu de façon très respectueuse à Moscou et Leningrad. Ils sont arrivés, et il y a eu une répétition. J'avais pris une place, avec beaucoup de difficultés. Et puis la veille de la première, Diên Biên Phu est tombé, alors elle a été annulée. C'était un jour de deuil en France. Les gens se sont beaucoup disputés là-dessus, il y a eu un mouvement d'opinion assez contrasté. Certains ont trouvé que c'était la moindre des choses de ne pas reprocher aux Russes d'avoir armé les Viêt Minh. Ceux qui étaient plutôt communistes pensaient que c'était un scandale au niveau artistique, une gifle vis-à-vis des artistes russes, et d'autres pensaient que c'était tout à fait normal d'annuler. Le public qui avait loué des places est venu pour se faire rembourser, et il y a eu une petite manifestation, une quête pour offrir des fleurs aux danseurs qui étaient privés de danser à Paris. C'était très gentil.
Et puis George Balanchine est venu lui aussi. Il était déjà venu avant, en 1947, à l'Opéra, où il a créé *Le Palais de cristal*, qui est devenu après *Symphony in C*. C'était un très beau ballet, qui se donne toujours. Il a aussi remonté *Le Baiser de la fée* et *Apollon Musagète* de Stravinsky. Et après il venait assez régulièrement avec sa compagnie, au départ assez modeste parce qu'elle n'était pas du tout financée par l'État mais seulement par des mécènes, dont Lincoln Kirstein. On a donc appris à connaître le style de Balanchine. Et après il y a eu le New York City Ballet, qui continue à venir souvent en Europe.

LB : Est-ce que vous diriez que le style de Balanchine a influencé les chorégraphes français de cette époque ?

DD : Ah oui bien sûr, on l'appréciait beaucoup ! La pureté, ce culte de la femme, cette espèce d'amour courtois, de vénération... Le danseur était un peu en retrait chez Balanchine, il était là pour mettre en valeur la femme. Et puis il avait de très belles danseuses avec une morphologie différente : beaucoup plus grandes, beaucoup plus élancées qu'en France. Cette morphologie s'est finalement imposée, parce que les danseuses sont aujourd'hui beaucoup plus grandes et minces. Si on regarde les photos des danseuses qu'on aimait dans les années 1940-1950, elles étaient plus petites, plus potelées. Donc on peut dire qu'il a eu une grande influence, absolument. Également par la beauté de ses chorégraphies, et puis par leur quantité. Il créait plusieurs ballets par saison et on les a tous vus. L'Opéra s'est vraiment fait un devoir d'inscrire systématiquement, ballet après ballet, presque tout le répertoire balanchinien. On peut dire que Balanchine aussi c'est du néoclassicisme : il est parti de la pure danse pour créer son style. Ce n'est pas loin de la recherche de Lifar, même s'ils se détestaient parce qu'ils étaient très jaloux l'un de l'autre. Lifar a pris sa place à l'Opéra en 1929 parce que Balanchine était malade, et il a été engagé comme maître de ballet. Mais finalement, du point de vue du style, ils convergent assez : au fond, c'est l'héritage de Diaghilev.

LB : Dans les décennies suivantes, le style néo-classique des années 1950 a-t-il perduré ?

DD : Complètement ! Avec des hauts et des bas... Ce qui a sauvé le ballet de l'Opéra, c'est la qualité des danseurs. Il y a aussi eu continuité grâce à l'École de danse et au répertoire qu'on a toujours entretenu : *Giselle*, *Le Lac des cygnes,* etc. Il fallait toujours en revenir à la danse classique. Il y a eu bien sûr des excentricités, du moderne etc, mais le fleuve principal était la danse classique pour l'Opéra.
Et plus tard il y a eu Noureev. Ses chorégraphies sont peut-être contestables parce qu'il a donné dans le grand spectacle. Il a monté des ballets dont on n'aurait pas voulu à l'époque. Jamais Lifar n'aurait accepté *Raymonda* ou *Don Quichotte*, parce qu'on aurait trouvé que c'était de la musique de seconde zone. Même Tchaïkovsky était contesté, ce qui a peut-être privé le répertoire de l'Opéra des grands ballets qui faisaient la fortune du Bolchoï, où ils ont été entretenus, mais qu'on ne connaissait pas en France. Noureev a aussi été très bien pour les danseurs : il les a secoués, les a formés, un peu comme des chevaux de course. Pour cela il était merveilleux, presque plus que comme chorégraphe, parce qu'au fond il a repris les chorégraphies qu'il avait vu danser quand il était jeune à Leningrad, au Kirov. Tout se conjugue, se marie, comme des affluents qui font un fleuve.

LB : Au départ de Lifar, ce sont Skibine puis Michel Descombey qui lui ont succédé comme maîtres de ballet à l'Opéra. Vous souvenez-vous d'avoir vu des chorégraphies de Descombey au début des années 1960 ?

DD : Je n'en ai pas un grand souvenir... Il n'y avait plus personne quand Lifar est parti, alors on a pris quelqu'un de la maison, Michel Descombey. C'était quelqu'un de très intelligent, mais ce n'était pas un grand danseur. Il avait des idées. Il a monté un ballet qui s'appelait *But*, à ce moment-là. Il y a eu des sarcasmes, tout le monde disait : on a eu Lifar, et maintenant on nous met ça ! Il n'est pas resté très longtemps d'ailleurs. C'était un moment de dépression. Mais après on a repris les ballets de Lifar, et puis il y avait des grands danseurs. Plus tard il y a eu la génération de Noureev, avec Sylvie Guillem, Isabelle Guérin, Monique Loudières, Elizabeth Maurin, et puis parmi les danseurs Manuel Legris, Nicolas Leriche, Laurent Hilaire... C'est beaucoup plus près de nous. C'était vraiment une période merveilleuse, qu'on doit à Noureev. Il y avait beaucoup plus de représentations parce qu'il y avait deux salles. Ça a tout changé, c'était vraiment l'explosion.

Le milieu des balletomanes

LB : Est-ce que vous fréquentiez le milieu des balletomanes ?

DD : Pas dans les années 1950 ! J'aurais bien voulu, j'ai essayé, mais j'étais tout jeune. Plus tard, quand j'ai commencé à faire mes films, j'ai fait partie de cette famille. J'étais très ami avec Yvette Chauviré, avec Nina Vyroubova. Lifar, je l'aimais beaucoup. Et après dans la génération de Noureev je les ai fait tourner donc on est resté dans les meilleurs termes. Si, en 1959, quand j'ai réalisé mon film *Le Spectre de la danse*, on m'a fait une place dans la secte

des balletomanes. On s'est jeté à mon cou en disant : « Enfin quelqu'un qui sait filmer la danse, qui nous rend hommage ! » Du jour au lendemain j'ai été ami avec tous les gens de la danse. Irène Lidova par exemple était une espèce de plaque tournante. Elle travaillait avec Petit et Miskovitch, et écrivait des articles en même temps. Elle connaissait tout le monde, et elle m'a adopté. C'est elle qui m'a fait faire le film sur Vladimir Vassiliev et Ekaterina Maximova : sans elle, je n'aurais jamais osé.

LB : Est-ce qu'il y avait des liens entre le milieu de la danse et celui du théâtre ?

DD : Oh oui ! Cocteau par exemple, était lui aussi une espèce de plaque tournante. Il était un phare, parce qu'il était polyvalent : à la fois poète, cinéaste, librettiste de ballet, dramaturge... Et il s'est beaucoup intéressé à la danse : il a fait les livrets de *La Rencontre* avec Leslie Caron, de *Phèdre*... C'était un peu un magicien parce que quand il avait décidé que quelque chose était bien, du jour au lendemain ce qu'il avait désigné avait du succès. Il n'y a plus de gens comme ça maintenant, je pense.

Filmer les coulisses de la danse

LB : J'aimerais que nous parlions de vos films. Quand vous avez décidé de faire vos films à partir des années 1980, ce qui vous intéressait était-il ce que cette génération de danseurs des années 1950 avait à transmettre ?

DD : Oui, c'était la transmission. J'avais déjà fait des films avec Chauviré, Vyroubova, Lifar, etc. Et je leur ai demandé de donner leur héritage aux meilleurs danseurs de la nouvelle génération. Tout ce que j'ai fait était sous le signe de la transmission, parce que la danse est un art de transmission. On ne peut pas apprendre la danse dans des livres. On le voit, même à l'École de danse de l'Opéra, ce sont les aînés qui leur montrent ce qu'ils ont fait, comment ils l'ont fait. Ce n'est pas le seul art de transmission bien sûr... Le chant, la musique aussi en sont, mais en plus la danse est un art spectaculaire. Les danseurs savent remplir l'espace, donc aussi l'écran du cinéma. Avec les cadrages on peut les mettre en valeur et c'est très gratifiant pour les spectateurs.

LB : Donc vous avez vite compris que pour mieux saisir ce qui se passait sur scène il fallait passer dans le studio ?

DD : Bien sûr ! Dans les coulisses, et dans les studios, dans l'amont du spectacle. Montrer la cuisine, ce qui se fait avant le résultat. Parce que filmer la danse ne m'intéresse pas énormément : il faut la voir *in vivo*. Il y a l'excitation de l'instant, la fièvre de la représentation qui est unique et qu'on ne peut pas ressentir au cinéma, parce qu'il n'y a pas la peur, pas le trac... Par contre ce qui est intéressant c'est comment on y arrive, tout le travail énorme que les gens ne supposent pas, cette espèce de vie de moine, de sacrifice de la plus grande partie de la journée pour la danse, qui laisse peu de place pour la vie personnelle. Il y a chez le

danseur, chez la danseuse, un aspect sacrificiel qui est intéressant aussi. C'est un des rares métiers d'offrande, et cela m'a beaucoup plu. Tous les danseurs que j'ai connus sont des gens qui ont plus ou moins tout donné à la danse.

LB : C'est ce que vous voulez montrer dans vos films ?

DD : Oui absolument. Dans le film sur Chauviré notamment. Elle était vraiment mariée à la danse. Violette Verdy aussi.

LB : Est-ce que vous pouvez me parler un peu de vos films de la fin des années 1950, *Le spectre de la danse* et *L'adage* ?

DD : Je venais de tourner avec Fellini à Rome et je voulais faire mes propres films. Je voulais filmer la danse donc j'ai demandé à Yvette Chauviré de faire *Le Spectre de la danse.* Et puis au bout d'un moment j'ai vu que ça n'irait pas parce qu'elle avait des idées très précises, elle n'avait pas confiance. Elle avait peur que je trahisse le travail très méthodique, très sophistiqué qui était le sien. Ce travail qui était le fruit d'une recherche très précise, presque scientifique. Elle craignait que je ne démolisse tout cela par des cadrages. Je me suis donc tourné vers Nina Vyroubova qui était mon autre idole, et qui n'avait pas cette hantise. C'est une danseuse beaucoup plus naturelle, qui danse sur l'élan, sur le sentiment, tout à fait l'opposée au niveau de l'abord d'un rôle. J'en ai profité dans *Le Spectre de la danse*, et plus tard c'est Yvette Chauviré qui, alors qu'elle ne dansait plus, m'a demandé de faire ce film à facettes où elle transmettait ses rôles.
J'ai fait *Le Spectre de la danse* d'une façon beaucoup plus élaborée que mes autres films. Je sortais de Fellini, et je voulais mettre à profit ce que j'avais cru comprendre être l'écriture cinématographique, donc il y avait une recherche, un luxe dans l'écriture, dont je me suis passé petit à petit après, quand j'ai compris que si on voulait servir la danse il fallait être assez humble et la prendre telle qu'elle se présentait. *Le Spectre de la danse* a eu beaucoup de succès, il est sorti en France dans les salles, et à Londres, ce qui fait qu'à Londres j'étais connu tout de suite. Ça m'a porté bonheur. Et puis j'ai obtenu un prix, ce qui m'a permis de faire d'autres films. Après j'ai fait des films sur la musique, et puis sur d'autres sujets, et j'ai repris la danse à nouveau avec Nina Vyroubova, dans *L'Adage*, à propos de *Giselle*. Ce film aussi a très bien marché. Mais maintenant on ne peut plus faire de court-métrages comme ça, parce qu'il n'y a plus de court-métrage de complément dans les salles.

LB : Dans *Le Spectre de la* danse, on voit Serge Lifar expliquer une vidéo de *Giselle*. Est-ce que vous avez assisté à des conférences de Lifar ?

DD : Oui, j'ai assisté à des séances de chorégraphie qu'il faisait avec Nina Vyroubova, où le postulat était qu'elle ne savait pas ce qu'elle allait danser ou créer. Et c'était vrai d'ailleurs. On proposait trois morceaux (c'était très vivant !), puis le public se disputait, et finalement se mettait d'accord sur un morceau. Alors le pianiste jouait et Lifar commençait... C'était peut-être un peu du chiqué, je ne sais pas, mais enfin d'après tout le monde c'était vraiment

improvisé. Oui c'était intéressant, mais un peu gadget quand même : la création d'un ballet ne se fait pas en une demi-heure !

LB : C'était dans quel lieu ?

DD : Avenue d'Iéna il y avait une salle, qui n'existe plus. Ça s'est fait aussi au grand amphithéâtre de la Sorbonne. C'était un grand rendez-vous des balletomanes, on voulait tous y assister. C'était très excitant, une époque pleine d'enthousiasme pour la danse, et pour Lifar.

LB : On voit aussi un cours donné par Yves Brieux, où Nina Vyroubova fait sa barre sur un échafaudage. Comment avez-vous eu cette idée ?

DD : C'est Fellini. Je venais de tourner *La dolce vita*, et dans la scène du miracle, des reporters journalistes veulent filmer le miracle, donc on voit toute la structure où poser les sunlights. Je trouvais ça intéressant, de montrer que c'était un film. En plus ça fait un décor.

LB : Vous avez intitulé votre deuxième film *L'adage*. Dans les années 1950, l'adage était-il un des lieux de l'expérimentation chorégraphique ?

DD : Oui ! Lifar était le maître de l'adage. Le chant d'amour, le lyrisme... Remarquez, il y a de très beaux adages chez Balanchine aussi. C'est un peu la base de la danse classique, depuis toujours. On attend le moment de l'adage : *ah ! voilà, ils se rencontrent, ils chantent ensemble !* C'est là que Lifar et Balanchine se rejoignent. On en arrive toujours à l'adage.

LB : Est-ce que dans vos films, ce que vous cherchez à saisir c'est quelque chose comme une essence de la danse classique ?

DD : Oui tout à fait, l'âme de la danse. Je suis plutôt du genre spiritualiste, donc j'essaie de voir où il y a une transcendance dans la danse, au-delà du côté décoratif et divertissement qui m'intéresse moins. Ce côté un peu fioriture, corps de ballet, divertissement, qui est excessif dans le ballet russe à mon avis. Tandis que l'âme de la danse c'est plutôt ou dans l'adage, ou dans le solo. Par exemple *La Mort du cygne*, où la danseuse peut vraiment aller au fond d'elle-même pour contempler la mort. Ce sont des choses qui peuvent aller très loin quand la danseuse est à la hauteur.

LB : D'où peut-être votre attirance pour les solistes, chez qui cette âme de la danse est plus perceptible ? Il me semble en effet que votre œil est davantage attiré par les Étoiles, les variations ou les adages, que par le corps de ballet.

DD : Oui, et puis jusque dans les années 1980 je crois qu'on s'occupait surtout des Étoiles. Maintenant on est très exigeant pour le corps de ballet. C'est à partir de Noureev qu'on a commencé à s'en occuper. Il les a soumis à un régime draconien pour qu'ils fassent des

progrès, et ils en ont fait. C'est à ce moment-là que le corps de ballet est devenu une star à l'Opéra de Paris.
Et puis il y a ce côté sacrificiel du danseur, de sa vie, qu'il peut mettre au profit de ses rôles. C'est ce qu'on retrouve dans les classiques, *Giselle* ou encore *Le Lac des cygnes*. Dans *Giselle* c'est quand même une sacrifiée, et les notions d'oblation et de pardon sont vraiment la base de la vie spirituelle.
Les danseurs que je filme se dépouillent de leur rôle pour le donner. Presque tous les grands danseurs ont une vocation à la pédagogie par ce besoin naturel de léguer. Tout le monde, je pense, a ce besoin de léguer. Lifar avait un côté très spiritualiste, Nina Vyroubova aussi, c'était son côté âme russe. Yvette Chauviré était moins religieuse, mais il y a une spiritualité, une quête de l'abstrait dans sa danse qui est aussi purification, c'est évident. Balanchine aussi était très spiritualiste dans sa recherche de la pureté...

LB : Merci beaucoup Dominique Delouche.

3. Entretien avec Juan Giuliano, à son domicile, le 21.09.2018.

Dans la compagnie du Marquis de Cuevas

LB : Juan Giuliano, vous êtes né en 1935 en Argentine et vous êtes formé à Buenos Aires avant de venir faire votre carrière en Europe dans les années 1950. Vous avez été danseur, chorégraphe, directeur de ballet et pédagogue, et vous continuez aujourd'hui à enseigner la danse classique. Pourriez-vous me parler de votre formation à la danse classique ?

Juan Giuliano : Je me suis formé en Argentine, au Théâtre Colón de Buenos Aires, qui est un très grand théâtre. J'avais fait toute ma scolarité de manière très particulière. Nous étions quatre garçons qu'on avait surnommés les quatre mousquetaires, à cause de notre mauvaise conduite ! Mais en cours, nous travaillions… Nous avons passé les huit examens en trois ans, et nous sommes tous les quatre devenus danseurs Étoiles. J'ai toujours voulu venir en France. Quand j'étais gosse, ma chambre était tapissée de plans du métro parisien. Combien de fois, couché, ai-je fait les trajets de métro ! Si bien que lorsque je suis arrivé à Paris, je circulais dans le métro comme chez moi. D'ailleurs, le jour d'un examen à Buenos Aires, Lifar, qui était dans le jury, m'a demandé : « Vous aimez la danse ? » et je lui ai dit : « Oh oui maître ! Mon souhait le plus grand, c'est de venir à Paris et de devenir premier danseur à l'Opéra » [*rires*]. Il m'a offert son livre *Ma vie*, en le dédicaçant « Rendez-vous à Paris. »

LB : Et quand êtes-vous venu en Europe ?

JG : J'ai mis le pied en Europe le 6 juin 1956, pour rejoindre le Ballet du Marquis de Cuevas. J'étais danseur Étoile à Rio de Janeiro, et j'avais fait la connaissance de Rosella Hightower à São Paulo, en remplaçant celui qui devait danser avec elle. Elle m'a proposé de venir en Europe, mais je n'avais pas les moyens. Elle a parlé avec le Marquis, et une semaine plus tard, j'avais le contrat… que j'ai refusé, parce que ce n'était pas assez payé ! On m'a fait une deuxième proposition, et je suis arrivé. J'ai retrouvé la compagnie à Madrid, comme soliste et non pas comme danseur Étoile. Les solistes chez Cuevas avaient à faire aussi bien des rôles que du corps de ballet, si bien que nous travaillions constamment.
À ce moment-là, Madame Bronislava Nijinska était le maître de ballet de la compagnie. Elle ne voulait jamais qu'on commence au sein de la compagnie sans l'avoir vue de l'extérieur, depuis la salle. J'ai alors vu un danseur extraordinaire, qui dansait avec Rosella : Erik Bruhn. Pour moi, il a été le plus grand artiste de la génération qui précède la mienne, de la mienne, et de celle qui suit. Avec Peter van Dyk, Erik Bruhn est responsable de toute la nouvelle esthétique de danse. Quand j'ai vu cet homme sur scène, j'ai dit à Rosella : « Je retourne dans mon Brésil, j'arrête la danse ! Cet homme, c'est un animal ! » Par la suite, je suis devenu très ami avec Erik. Grâce à lui, j'ai connu un professeur extraordinaire, Vera Volkova. Tous ces professeurs que j'ai connus, avant de s'ouvrir, testaient l'être humain : si l'individu ne leur convenait pas, ils lui donnaient cours ; mais s'il lui convenait, ils s'ouvraient, comme une fleur.

Au début, Nijinska ne m'aimait pas car j'étais entré dans la compagnie non par concours mais sur la recommandation de Rosella, qu'elle n'aimait pas. En cours j'étais toujours « le protégé », elle ne m'appelait jamais par mon nom. Si bien qu'un jour j'en ai eu assez et j'ai dit à Rosella : « Le protégé en a jusque là ! Pour lui faire plaisir, je vais passer son examen ! » On commence, elle demande des choses techniquement impossibles… et à un moment, avec son fort accent : « Maintenant, chose trrès imporrtante, vous allez fairre pas de mazurrka ». Et moi : « Quelle mazurka ? » « Parce que vous en connaissez plus d'une ? » J'ai dit : « Je connais classique, de caractère, et temps de botte. » Elle m'a demandé de lui montrer classique et temps de botte, et alors : « Mais c'est ma mazurka ! » … j'avais eu son élève pour professeur ! Après cela, j'étais devenu le chouchou. Voilà un peu pour le démarrage.
Après que je suis devenu le chouchou, un jour j'ai dit à Nijinska : « Madame, vous allez vous fâcher peut-être, mais vous avez fait votre frère. Il était le corps, et vous étiez la tête. » Mais elle : « Non, mon frère génial, il est passé à autre chose. » Aujourd'hui encore, je mets ma main à couper que c'est elle qui l'a fait…
Je dois dire que la compagnie a fait une méchanceté à Nijinska. Elle avait remonté le prologue et les deux premiers actes de la *Belle au bois dormant*, mais comme elle allait trop lentement on l'a remplacée par Robert Helpmann pour le troisième acte. Il a signé la totalité, alors que le meilleur travail avait été fait par elle, qui était une pédagogue hors pair, connaissant le détail de l'ouvrage.
Je l'ai retrouvée quelques années plus tard aux États-Unis, alors que je dansais comme artiste invité aux Ballets Russes de Monte Carlo. Elle-même habitait alors à Los Angeles, où elle avait une petite école. Je lui ai apporté des places, mais elle : « Je n'en veux pas. Je veux payer ma place, pour pouvoir te critiquer. » Le lendemain, après le spectacle, je suis devant ma loge en train de signer des programmes ; elle pousse tout le monde, rentre dans ma loge et ferme la porte. Je m'assieds à la table de maquillage et commence à me démaquiller, puis au bout d'un moment : « C'était si mauvais que cela Madame ? » « Parce que tu veux que je te fasse des compliments ? Ça ne te suffit pas d'avoir entendu le public ? Mais tes jambes sont dans un état épouvantable ! » C'était vrai, car les planchers des théâtres aux États-Unis étaient du bois collé sur du ciment… bonjour les dégâts pour les genoux, le bassin et les hanches ! Elle m'a fait venir chez elle. Une heure et quart de classe avec elle, tout seul, j'avais les jambes comme ça [*geste délicat des doigts*]. C'est ce qui s'appelle *connaissance*.
Je l'adore, même si certains la détestaient, parce qu'elle était blanc ou noir. Gris, elle ne connaissait pas.

LB : Quels ballets vous ont marqué lorsque vous étiez dans la compagnie du Marquis de Cuevas ?

JG : Oh, il y en a beaucoup… Je me souviens par exemple de *Piège de lumière*, réglé par John Taras sur la musique de Jean-Michel Damase, qui était venu chez Cuevas comme pianiste puis a pris la direction de l'orchestre. Ce ballet était avec Vladimir Skouratoff, Rosella Hightower et Serge Golovine.
Il y avait des tas de choses qui se passaient dans la compagnie. Nous étions constamment en train de travailler ou de voyager, et nous avons connu quantité de chorégraphes et de

professeurs. J'ai une lettre que ma mère m'avait envoyée du Brésil, qui est adressée : « Juan Giuliano. Grands Ballets du Marquis de Cuevas. Europe. » Il y a au moins dix tampons sur cette lettre, l'Espagne, l'Italie, la Suisse, l'Allemagne… Cette lettre nous a suivis pour me retrouver à la salle Pleyel, 252 rue du Faubourg Saint-Honoré, où nous nous trouvions pendant les périodes de répétitions. L'adresse de la compagnie était chez Claude Giraud, qui à la mort du Marquis a acheté tout le matériel de la compagnie (quatre-vingt-dix ballets, pour cinquante danseurs !). D'ailleurs, nous étions payés à la semaine, et nous ne gagnions rien pendant ces périodes de répétition… C'était l'angoisse, il fallait alors trouver des cours de danse à donner.
Quand nous arrivions à Cannes, nous restions trois mois sur place et louions tous les appartements. Nous partions à Monaco, à Nice, à Aix-en-Provence, mais rentrions toujours coucher à Cannes. Le Marquis avait imposé aux maîtres de ballet que tous les après-midis, entre une et cinq heures, nous ne répétions pas : nous allions dans sa villa, avec une immense piscine, et il faisait un grand buffet avec des gâteaux que nous ne pouvions nous permettre d'acheter. Je l'ai un jour surpris au téléphone avec la Marquise : « Marquise je suis malade (sa grosse part de gâteau à la main !). Je fais grève de la faim depuis huit jours… Oui, je te promets de manger. Tu m'envoies le chèque ? Ajoute un zéro, comme ça je pourrai faire la saison de Paris. » [*rires*] Il avait Quai Voltaire un superbe appartement, face au Louvre, qu'a racheté plus tard Noureev. C'était un personnage extraordinaire, passionné de son art.

LB : C'était une compagnie très internationale.

JG : Nous étions de quatorze nationalités différentes, c'est une des raisons pour lesquelles j'y ai appris beaucoup de langues : je parle bien cinq langues, et moins bien deux autres. Nous allions chercher dans une langue le mot qui avait le plus de poids… si bien que lorsqu'une personne nous entendait, elle disait : « Mais quelle langue parlez-vous ? » C'était une vraie salade russe ! J'y ai connu d'autres Argentins et Brésiliens… Beatriz Consuelo, Yvonne Meyer, une très belle danseuse, qui avait une grande ouverture de jambes pour l'époque.
Une anecdote m'a marqué. J'étais à ma table de maquillage entre un Américain et un Allemand, qui commencent à parler de leur service militaire – auquel j'avais échappé. L'Allemand l'avait fait dans un sous-marin, l'Américain dans l'aviation. Et voilà que l'Américain se rend compte qu'il a bombardé l'Allemand et croyait l'avoir coulé, et que l'Allemand lui raconte qu'il avait lâché l'huile pour le lui faire croire… J'ai reculé ma chaise pour écouter leur conversation, je n'en croyais pas mes oreilles… Cet homme avait voulu couler celui-là, et voilà que nous dansions tous ensemble… Parfois la réalité dépasse la fiction.

De Janine Charrat à l'Opéra-Comique

LB : Quand avez-vous quitté la compagnie du Marquis de Cuevas ?

JG : J'en suis partie début 1958. Janine Charrat venait de monter *Diagrammes*, sur le concerto brandebourgeois, dans lequel dansaient George Govilov, Vasil Tupin, Ricardo Nunez, Jacqueline Moreau et moi. Je me souviens, nous faisions toujours des blagues à notre chef d'orchestre et il nous disait : « Méfiez-vous, un jour c'est moi qui vous ferai une blague ! » Eh bien il nous l'a faite… Dans *Diagrammes* il y a trois mouvements ; mais à la fin du deuxième, il nous l'a fait recommencer ! [*rires*]
Ma façon de danser chez Cuevas avait plu à Janine. J'avais une bonne réputation de partenaire, et dans les ballets de Janine Charrat il fallait beaucoup manipuler. On a fait des essais avec elle lorsque j'étais encore chez Cuevas, et aussitôt elle m'a dit : « Je pars aux États-Unis avec ma compagnie, si vous voulez venir avec nous. » Entre temps j'avais eu un problème de distribution chez Cuevas. On avait réglé le ballet d'un chorégraphe invité sur moi, le ballet m'allait très bien et je devais le danser au Théâtre de l'Alhambra, à Paris. À la générale, le Marquis est présent, et le lendemain, je vois mon nom papillonné… Je vais tout droit chez le Marquis : « Vous avez crié dans la salle après m'avoir vu et maintenant, vous mettez mon remplaçant ? C'était ma première parisienne ! » Et il me répond : « Parce que je t'ai vu danser, c'était superbe. Mais j'ai envie de rigoler et de voir ton remplaçant. Et de toute façon, je te nomme danseur Étoile dans la compagnie à partir de janvier. » Je lui ai dit que si c'était ainsi je quittais la compagnie, et lui : « On ne quitte pas le Marquis. Je te donne une permission. »
Quelque temps après, je suis parti avec Janine. C'était une toute autre compagnie, où nous étions seulement vingt danseurs. J'y ai rencontré ma première femme, Hélène Traïline.

LB : Quels ballets avez-vous dansés avec la compagnie de Janine Charrat ?

JG : J'ai dansé beaucoup de ballets avec elle, mais surtout le *Concerto* de Grieg. Janine me faisait toute confiance pour être son partenaire. J'ai aussi dansé *Les Liens*, *Jeu de cartes*…

LB : Et *Les Algues* ?

JG : Non, c'était Adolfo Andrade qui dansait *Les Algues*. Il avait été chez Cuevas également. Je me souviens de notre premier voyage avec Janine : nous partions pour les États-Unis sur un bateau qui s'appelait Île-de-France, et Janine était très mère poule. Elle était furieuse que les danseurs Étoiles doivent être en première classe, et les autres en seconde, à cause d'une erreur de l'impresario. Elle a obtenu que toute la compagnie soit placée en première… mais nous devions danser, ce qui sur un bateau n'avait rien d'évident !
En 1968, Janine préparait un grand spectacle à Paris, pour lequel elle avait fait un emprunt à la banque, car tout ce qui comptait pour elle était sa compagnie. Deux jours avant la première éclatent les événements du mois de Mai : elle a tout perdu. Mais elle a payé tout le corps de ballet en l'espace de six mois, et après elle a commencé à payer les Étoiles. C'était un être incroyable.

LB : Comment définiriez-vous le style de Janine Charrat ?

JG : Néo-classique, très lifarien ! Le vocabulaire utilisé était indiscutablement très néo, se permettant les mêmes libertés que s'était permises Lifar, mais en allant plus loin. Elle avait des idées beaucoup plus en avance sur son temps que Lifar. Je crois que chacun de nous a un potentiel qu'il peut développer et conduire jusqu'à un certain point, mais qu'il existe des choses universelles, faites hier pour demain. Elles ne subissent ni le temps ni la mode, et cela, c'est la vraie danse. Certains ballets de Lifar et de Charrat ne dateront jamais. *Concerto*, *Les Algues* et *Jeu de cartes* de Janine ne dateront jamais ; *Suite en blanc* et *Icare* de Lifar, non plus.

LB : Comment chorégraphiait-elle ?

JG : Oh, à une vitesse ! Il fallait la suivre ! *Diagrammes* fait à peu près 22 minutes, nous l'avons appris en trois jours… Et elle avait des idées magnifiques. *Les Liens* était un ballet très en avance sur son époque, *Jeu de cartes* était magnifique, *Concerto*, non pas un pas de deux, mais un grand ballet à deux. C'est une femme qui n'a pas eu l'audace de Roland Petit, et qui restait toujours en retrait. Je trouve qu'ils étaient complètement différents : tandis que Roland a exploité ce que le public attendait de lui, Janine a exploité ce que son cœur lui dictait de faire.

LB : J'ai lu qu'elle avait eu du mal à se produire à Paris.

JG : Elle se produisait au Théâtre des Champs-Élysées. Après son accident, je dois dire que c'est un petit peu grâce à moi si elle a redansé. Rien que pour ses bras, elle a eu dix-sept opérations, grâce à une infirmière qui a dit : « Si vous la sauvez, sauvez-la entièrement, car c'est une danseuse. » Mais Janine ne voulait plus danser, alors sa mère, que je connaissais bien, m'a fait venir. Je lui ai proposé de retourner prendre les cours avec moi chez Boris Traïline, et au bout de quelques semaines, je lui ai demandé : « Si on essayait un bout de *Concerto* ? » Et ça passait ! Nous allions chaque fois un peu plus loin, et je lui ai fait croire que j'avais signé pour le danser dans un gala… J'ai dû trouver rapidement un gala, mais nous l'avons fait ! Après cela, elle est partie diriger un ballet à Genève, et elle a créé *Alerte puits 21*, qu'elle n'aurait jamais dû faire. Quand elle l'a présenté à Paris, le ballet s'est fait siffler…

LB : Où preniez-vous vos cours de danse lorsque vous étiez chez Janine Charrat ?

JG : Dès mon arrivée en Europe, j'ai pris une chambre de bonne à Paris, et je suivais les cours des Russes. Quand j'étais chez Janine, je prenais notamment mes cours au 132 avenue de Villiers : c'était l'école de Volinine, le partenaire d'Anna Pavlova, mais à ce moment-là c'était Boris Traïline qui donnait cours. Sa sœur, Hélène Traïline, était ma femme. On se retrouvait tous là-bas : il y avait Janine, Colette Marchand, Liane Daydé… Nous étions une flopée de danseur Étoiles. Preo n'était déjà plus là[1], et toute la série des maîtres russes était partie. La dernière était Madame Nora [Kiss], qui adorait une danseuse de l'Opéra, Jacqueline Rayet. J'ai aussi travaillé un peu avec Madame Nora.

1 Olgra Preobrajenska est décédée en 1962.

LB : Et quand vous étiez en tournée avec la compagnie de Janine Charrat, aviez-vous des cours réguliers ?

JG : Il y a une professeure que j'ai adorée en France, après la série des Russes – encore une Russe –, Madame Marika Besobrasova. Elle donnait cours à Monaco et c'était une très grande pédagogue. L'été, il nous arrivait de nous retrouver dans son studio avec Erik [Bruhn], Noureev et Hélène Traïline. J'avais enregistré ce cours de Marika, et nous le prenions tous les jours avec mon ex lorsque nous étions en tournée. Parfois je donnais le cours, mais les autres danseurs me disaient : « C'est trop dur ! » C'était un cours qui ne tolérait pas l'à-peu près.

LB : Pouvez-vous me parler des cours que vous avez pris avec Olga Preobrajenska, à la fin des années 1950 ?

JG : Preo était très petite. Elle donnait cours dans la salle Wacker, avec un pianiste, et juste avant de commencer elle prenait son arrosoir et faisait des tours, car nous avions un plancher, sans tapis. Quand je l'ai connue, elle était très âgée. Je me souviens de Nijinska, quand elle voyait quelqu'un affalé à la barre, elle lui jetait un tabouret : « Non ! Ici pas centre de repos, ici temple danse ! » Dans les dernières années, Nijinska marchait en s'appuyant sur deux bâtons. Mais dès que le cours avait commencé, elle se mettait debout sans bâton, et quand on avait fini, pouf, elle retombait assise. C'est la foi dans la danse qui la portait. Preo était de cette trempe. Son vrai nom était Preobrajenskaïa, mais tout le monde l'appelait Preo. Souvent dans les cours nous étions sept ou huit danseurs de chez Cuevas, sept ou huit de l'Opéra, mais il n'y avait plus ni Cuevas ni Opéra, juste le cours proposé par le professeur.
Le cours faisait 1h10 maximum, mais on enchaînait. Pour les professionnels, elle séparait les garçons des filles, et elle adorait donner le cours aux garçons. C'était d'une logique… Je ne suis jamais sortie d'un cours de Preo en ayant mal aux jambes. Souvent elle demandait : « Vous avez dansé quoi hier soir ? C'était un peu contemporain ? » et nous : « Non, pas contemporain, mais pas tout à fait classique ». Alors elle faisait le cours pour calmer les jambes de la veille au soir. La plupart des professeurs, les vrais, donnaient le cours de telle manière qu'on n'en sortait jamais avec les jambes fatiguées. Dans le cours de Preo, elle séparait les droitiers des gauchers : les droitiers commençaient à gauche, et inversement. Elle demandait aussi aux lents de commencer rapide, et aux rapides de commencer lent.
Ce qui en ressort rétrospectivement, c'est le respect de la personnalité à qui nous confiions notre apprentissage et de la transmission que nous recevions de cette personne-là.

LB : Vous avez également dansé à l'Opéra-Comique dans les années 1960. Comment y êtes-vous entré ?

JG : C'était en 1963. Un jour j'étais chez moi, quand le chef d'orchestre de la compagnie de Janine Charrat m'appelle : « J'ai un problème, il y a le gala des Étoiles ce soir au Théâtre de l'Alhambra, mais le matériel d'orchestre a été inondé avec la fosse d'orchestre ! Est-ce que tu veux bien me prêter *Don Quichotte* et *Grand pas classique* ? Mais la répétition commence

dans une heure et demi... » Déjà à ce moment-là, j'avais pris l'habitude de faire faire les orchestrations des pas de deux ou des ballets que je dansais avec Hélène Traïline. C'était mon propre matériel d'orchestre, que je louais pour en amortir le budget. J'arrive, j'assiste à la répétition, mais au troisième couple, le partenaire de Claire Motte n'était pas là. On me demande de l'aider. Je n'avais jamais dansé avec elle, je n'étais pas de l'Opéra, mais je connaissais la chorégraphie. Une danseuse hyper facile… D'autres couples passent, et le partenaire n'était toujours pas revenu quand Claude Bessy devait passer. Je vais également l'aider, et on apprend que le partenaire est à l'hôpital… À l'Opéra, quand on change de partenaire, on répète une semaine avant, mais chez Cuevas on pouvait changer de partenaire au milieu d'un soir. J'ai alors téléphoné à ma femme pour lui demander de me rapporter les costumes de *Don Quichotte* et du *Grand pas classique*, mon maquillage et mes chaussons, pendant que je commençais à m'échauffer. La soirée s'est très bien passée. Quelques jours plus tard, une lettre de Georges Auric m'invitait à danser à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. J'ai surtout dansé à l'Opéra-Comique, parce que je ne voulais pas appartenir à l'Opéra, où il fallait demander des permissions pour danser ailleurs, qui pouvaient être refusées. Alors qu'à l'Opéra-Comique j'avais une garantie de tant de spectacles par an, ce qui me permettait de danser ailleurs également. Si bien que j'ai pu faire une carrière très intéressante.

LB : Vous avez donc toujours dansé des variations du répertoire à côté des compagnies où vous travailliez ?

JG : Le répertoire est l'une des premières choses que l'on apprend. Lors d'une tournée aux États-Unis avec ma femme et Nina Vyroubova, je m'étais dit : « De bons danseurs, il y en a beaucoup ; mais peu de bons partenaires. » Nous étions trois garçons à Paris très recherchés par les filles qui voulaient faire des cachets : Attilio Labis, Cyrille Atanassoff, et moi. Ou bien l'on m'invitait et je choisissais ma partenaire, ou bien la partenaire était invitée et me demandait si je pouvais danser avec elle.
Liane Daydé par exemple dansait toujours avec Michel Renault, mais ce garçon avait un tempérament explosif. Un jour que nous faisions un gala à Vichy, ils se sont disputés et Liane est venue me trouver : « Si je vous demande de danser avec moi demain soir, vous acceptez ? », et moi « Tout dépend du répertoire ». C'était *Roméo et Juliette* de Lifar, que j'avais appris avec Nina Vyroubova et Youli Algaroff. Nos versions coïncidaient à peu près, et nous avons dansé ensemble. Par la suite, quand elle a fondé le Grand ballet classique de France en 1963 avec son mari Claude Giraud, j'ai souvent dansé avec elle. Même une fois où je voulais prendre des vacances, j'étais sur un bateau en pleine Méditerranée quand Claude Giraud m'appelle depuis Buenos Aires : « Prends le premier avion, le partenaire de Liane s'est fait une entorse et elle doit danser *Giselle* dans trois jours ! » Demi-tour vers Marseille, Marseille-Paris, je prends mes costumes et direction Buenos Aires. Nous avons eu un jour pour répéter…

LB : Et en 1965, vous avez dansé *Icare* de Serge Lifar en Suède.

JG : Lifar, les danseurs de ma génération ne l'aimaient pas. Je l'ai adoré. En 1965, il m'a donné le Prix Nijinski du meilleur danseur de l'année pour mon interprétation d'*Icare*. Lorsque nous sommes allés en Suède ensemble, j'ai apporté le livre qu'il m'avait donné à Buenos Aires, et lui ai demandé s'il s'en rappelait !
Nous sommes trois danseurs à avoir interprété *Icare* : Lifar, Attilio Labis, et moi-même. Dans ce ballet tu es quarante minutes sur scène, avec deux ailes… il demande beaucoup de travail. En Suède, j'avais à danser dans le premier programme *Icare*, et dans le deuxième *Roméo et Juliette* et *Suite en blanc*. La première se passe très bien. Le lendemain, qui était notre jour de repos, je demande à Lifar : « Maître, j'ai une idée pour nous occuper. J'ai dansé hier soir *Roméo et Juliette*, mais vous ne me l'avez jamais fait travailler. C'est Youli Algaroff et Nina Vyroubova qui me l'ont montré, mais pas vous. » Nous allons donc dans la salle de danse : « Allez-y Giuliano. » « Non. » « Comment non ? Vous ne voulez pas que je me lance quand même ? » « Si. » Alors il dit au pianiste : « Eh bien, jouez ! » Il devait avoir plus de ventre que moi à l'époque ; il n'a pas dansé, il a évolué dans l'espace. Mais j'ai vu le décor, le costume, sa partenaire, son intention… J'ai tout vu, par la projection de l'être, et j'ai compris. « Maître, je vais essayer d'appliquer ce que vous m'avez appris aujourd'hui. » Le soir suivant, il était dans la coulisse jardin, et au moment de saluer j'ai regardé dans la coulisse : il a hoché la tête. C'était un homme formidable.

LB : Avec qui travailliez-vous les rôles ?

JG : Cela dépendait du ballet et du chorégraphe. Avec Lifar, Miassine [Léonide Massine] ou Balanchine, j'ai toujours travaillé mes rôles. Aux États-Unis, j'ai travaillé avec une série de chorégraphes contemporains, José Limón, Brian Macdonald, Herbert Ross, qui me donnaient des indications et me permettaient de faire des propositions. Avec Jerome Robbins c'était différent ; mais un homme d'une intelligence très grande, utilisant toujours les possibilités de l'interprète. Lifar faisait de même. Dans *Suite en blanc* par exemple, Lifar a créé d'une certaine façon la variation de l'homme qu'est la mazurka. Un jour, il l'a donnée à travailler à Attilio, Cyrille Atanassoff, Peter van Dyk et moi. Les pas de base, les parcours sont toujours les mêmes, mais il n'a pas donné les mêmes conseils à chacun. L'interprétation était toujours différente, et c'est cela qui fait la différence. Chacun de nous a un potentiel énorme en soi mais il faut le chercher, le motiver, trouver le mot qui va être le détonateur. Savoir faire travailler un rôle, c'est être le détonateur des possibilités de l'individu. Or, dans l'existence que nous menons aujourd'hui, on survole tout. Mais la danse nécessite du temps, de la patience, de l'analyse… Celui qui n'est pas analytique, qui ne va pas à la source des choses, trouve des solutions, mais n'est pas dans le juste. J'ai dansé *Roméo et Juliette* pendant des années, que j'avais appris avec deux grands artistes, Youli Algaroff et Nina Vyroubova. Nina Vyroubova m'avait aussi appris *Giselle* lors d'un passage au Brésil. Elle était le témoin de mon mariage et la marraine de mes fils, je l'appelais ma *milinki kochka*, ma petite chatte. Grande, grande artiste. Mais ces deux artistes m'avaient montré ce qu'ils avaient mûri, ce n'était pas moi. Quand Lifar me l'a montré, il a été détonateur de ce que je lui ai proposé le lendemain : maintenant, j'étais dans *ma* version de *sa* chorégraphie, et non plus dans la copie de ce très grand artiste qu'était Youli Algaroff.

Avec Lifar j'ai eu une approche superbe, mais aussi avec Léonide Massine. Il n'était pas aimé, on disait qu'il était avare, méchant. Je démens tout cela. Parce que tous les grands personnages que j'ai pu connaître, ils étaient bons ou mauvais en fonction de l'homme qu'ils avaient en face. Un être comme Léonide Massine, un être comme Lifar, un être comme Balanchine, avec qui j'ai eu aussi la chance de travailler, d'abord voulaient connaître l'individu, et après, petit à petit, ils s'ouvraient. Ils pouvaient être très durs, mais ces gens-là savaient si tu trichais avec la danse. Lifar m'a dit quand nous étions en Suède : « Giuliano, vous savez la danse c'est ma vie, mais dans la danse, combien de merdes qui circulent ! » Miassine également : « Giuliano, votre génération m'emmerde, parce qu'ils trichent avec la danse. » Si quelqu'un était dans la danse comme dans une vitrine, ils le voyaient immédiatement.
Un jour, Léonide Massine m'a appelé pour me proposer de l'accompagner en Allemagne où il devait tourner *Le Beau Danube* et *La Boutique fantasque*. Il voulait me faire travailler chez lui le rôle de *Boutique fantasque*, qu'il avait créé pour lui-même, et je lui ai dit : « Maître, j'ai quelque chose à vous avouer, avant de travailler, j'ai besoin de me mettre en forme pendant une heure. » « Très bien, je vais faire la classe avec vous, je vous suivrai ! » Je suis venu avec ma musique, et au moment de commencer j'enlève la montre, les bagues, tous les métaux. Il me regarde faire : « Ça me plaît. » Quelque chose s'est établi entre nous à ce moment-là. Ça me faisait tout drôle de l'avoir derrière moi, en train de copier ce que je faisais ! On travaillait, on travaillait… Nous commencions à dix heures, prenions une pause à midi avec du thé et des sakuski, puis nous arrêtions vers cinq ou six heures quand je lui disais : « Maître, stop, je n'enregistre plus. » Nous avons monté le ballet en quatre jours, mais je voyais bien qu'aucune proposition que je lui faisais les deux premiers jours ne lui convenait. Je lui ai alors demandé de me montrer, mais il a d'abord refusé, par crainte que je ne cherche à le copier. Je lui ai dit : « Maître, votre motivation va déclencher la mienne. » Il m'a alors montré… j'ai été si fortement impressionné que je lui ai demandé à ne pas travailler ce jour-là. J'avais besoin de réfléchir pour lui faire une proposition. Il me suivait dans tout ce que je lui demandais ; j'étais en train de découvrir un homme qui ne correspondait pas du tout à la description qu'on m'en avait faite. Lorsque le lendemain je lui ai fait une proposition, il m'a embrassé : « C'est ça ! » À partir de ce moment-là, il s'est ouvert à moi d'une manière incroyable.
Nijinska, un jour, m'a vu danser *Giselle*, et m'a invité le lendemain à le travailler chez elle, avec son pianiste. Nous avons parlé de *Giselle* : je n'ai pas changé un pas, mais mon état d'esprit par rapport au rôle. En coulisse tout le monde m'a dit : « Mais tu as changé ! » Le soir dans ma loge, je la prends dans mes bras pour l'embrasser : « Madame merci ! » « Non Giuliano, ne me remercie pas. Par contre, je serai remercié le jour où tes élèves te diront merci. » C'est la dernière fois que je l'ai vue vivante ; c'était un maître. Ce qu'elle a pu m'aider, moi qui n'étais rien pour elle… la danse nous unissait.
J'ai eu cette chance dans ma vie d'artiste de rencontrer des personnes qui me donnaient, qui s'ouvraient… Il est vrai que j'attendais, j'avais soif. Tous les chorégraphes que j'ai rencontrés, j'ai voulu les aspirer le plus possible. Voilà pour ma vie d'interprète.

Technique et esthétique dans les années 1950-1960

LB : Comment qualifieriez-vous le moment chorégraphique des années 1950-1960, notamment en France, d'un point de vue technique et esthétique ?

JG : Je dirais que c'est un moment de recherche. Il y a eu beaucoup de bonnes choses, mais aussi beaucoup de médiocrité, des feux de paille. Il y a eu tellement de médiocres dans la danse classique qui se sont dits contemporains, ce qui passait puisqu'il n'y avait pas encore de tradition en contemporain ; mais ils ont été démasqués. Seul le solide est resté. Je qualifierais les années 1950-1960 de transitoires ; mais de « transitoires positives », car il y a eu des choses très belles. D'un point de vue personnel, les années 1955 à 1973 ont été une époque formidable pour moi, où j'ai pu me développer comme artiste car j'ai rencontré des personnes extraordinaires : un artiste a besoin d'un bon terreau pour s'épanouir. J'étais dans une forme ascendante, je faisais une moyenne de quinze spectacles par mois… J'ai vécu une vie passionnante, que je n'aurais pas pu vivre sans être danseur : j'ai dansé sur tous les continents, avec tant de danseuses, de chorégraphes… J'avais eu l'idée en quittant l'Argentine de tenir un petit carnet de mes spectacles. Rien que sur le continent européen, sans compter les Amériques ni l'Asie ni l'Afrique, j'ai fait 2998 spectacles en tant que danseur Étoile ! Cela m'a permis de rencontrer énormément de chorégraphes intéressants. *Fancy Free* ou *La Cage* de Jerome Robbins avec Nora Kaye, c'était passionnant… Ça vous amuse de voir quelques photos ?

LB : Oui, avec plaisir !

Nous regardons quelques photographies.

JG : Vous voyez, c'est Lifar, avec Yvette Chauviré. Voici le prix Nijinski, qu'il m'a décerné en 1965 pour *Icare*. 1965 fut une très bonne année pour moi, j'avais un très bon équilibre entre mes capacités techniques et artistiques. Là c'est *Violostries* de Michel Descombey au BTC, avec Martine Parmain, en 1969.

LB : Vous avez donc travaillé avec Michel Descombey ?

JG : J'ai eu la chance de faire *Violostries*, l'un de ses meilleurs ballets, qui a été créé pour le Ballet Théâtre Contemporain mais a été travaillé à l'Opéra, dont il était encore le directeur. Ce ballet est en *slow motion*, ce qui démultiplie le geste. J'aimais beaucoup la manipulation du corps de la femme, et nous avons créé ce ballet comme on doit travailler avec un chorégraphe lors d'une création : le chorégraphe a une idée, je fais une proposition, qu'il remodèle. Nous avons créé ce *Violostries* à trois, avec Martine Parmain, et cela a été une réussite formidable. Plus tard, tous les deux sont partis au Mexique.

Nous continuons à parcourir les photographies.

JG : Là c'est chez le Marquis de Cuevas, avec Volodia [Vladimir] Skouratoff, Rosella Hightower, Jacqueline Moreau, George Govilov (le frère de Serge Golovine), Beatriz Consuelo et Nicolas Polajenko. Aujourd'hui, presque tous ont disparu… Tiens, voici Janine, avec Lifar, Hélène Traïline et moi. Là, c'est avec Janine dans le *Concerto de Grieg*, et avec Nora Kaye dans *La Cage*. Voici Claude Bessy et Colette Marchand, pour la *Salomé* de Lazzini.

LB : Vous avez travaillé avec Joseph Lazzini ?

JG : Oui, quand il dirigeait le Ballet de Marseille. J'ai fait *Le Mandarin merveilleux*, *Ecce homo* et $E = MC^2$. Quand *Ecce homo* a été créé en 1969, ça a été la grande surprise : Lazzini était très en avance sur son temps. Il aimait beaucoup travailler avec des peintres, des sculpteurs comme Calder…

LB : Et ici c'est Jean Cocteau, avec vous et Lifar ?

JG : J'étais en train de tourner un film sur *Aubade* avec Lifar, quand Hélène Traïline m'a dit : « Tu sais qui est en train de tourner dans le studio d'à côté ? » C'était Jean Cocteau ! À cette époque, en 1963, je voulais monter un ballet sur *Oedipus rex* à l'Opéra-Comique, donc je suis allé le voir pour lui raconter ce que je désirais faire et lui demander s'il m'y autorisait. Il m'a répondu : « J'aime le sang nouveau qui remanie les vieilles choses » et m'a demandé d'appeler le week-end suivant. Le samedi, sa secrétaire me dit que « Le maître ne se sent pas très bien ». Et le lendemain, j'allume la radio : Jean Cocteau et Édith Piaf sont décédés…

LB : Ces dessins que vous avez affichés, ils sont de Monique Lancelot ?

JG : Ceux-là oui. Ce dessin représente sûrement Preo à Wacker. Et ce dessin est de Germinal Casado, que j'ai connu chez Cuevas. Il représente Youra [George] Skibine dans *Le Prisonnier du Caucase*.

LB : Dans ces années-là, beaucoup de balletomanes écrivaient sur la danse classique.

JG : Oui, mais pas toujours bien… Irène Lidova était folle de Miskovitch, assez partiale dans ses écrits. Ce qu'écrivait Léandre Vaillat était très bien, mais d'autres, comme Pierre Tugal, ont écrit sur des choses qu'ils ne connaissaient pas bien eux-mêmes : il prétendait par exemple qu'on pouvait apprendre « la danse classique sans maître » ! La pire en la matière était Vala Bovie, qui commercialisait des kits pour apprendre la danse classique seul… Elle s'était fait une fortune avec cela, mais c'était une catastrophe !

LB : Nous parlions tout à l'heure d'Erik Bruhn et de Peter van Dyk, qui selon vous ont été porteurs d'une nouvelle esthétique. Pourriez-vous me préciser en quoi ?

JG : Entre la danse d'avant les années 1950, celle des années 1950, et la danse de Noureev, il y a eu trois périodes. La danse après Noureev devient très androgyne, mais à partir de Peter et d'Erik, la danse s'affine beaucoup, en lignes, en propreté, dans la recherche du positionnement juste et de la qualité. Peter a changé les choses à l'Opéra : après lui, tous les grands danseurs de la période précédente, Max Bozzoni, etc, sont devenus comme périmés ; car ils étaient de grands danseurs de demi-caractère, alors que Peter et Erik ont imposé un sens de la ligne pure. Dans ses chorégraphies, Peter était un travailleur acharné, un architecte. Quant à Erik, si Noureev est devenu ce qu'il est, il le lui doit. Erik m'a d'ailleurs dit un jour : « Je vais faire avec son corps ce que je n'ai pas pu faire avec le mien. » Certes, le contexte politique a favorisé la publicité de Noureev, mais l'artiste que nous avons vu à Paris, quand il a quitté le ballet russe, n'était pas ce qu'il est devenu après. C'est Erik qui l'a fait. Mais Rudi a interprété la ligne d'Erik à sa façon, un peu exhibitionniste. Je ne suis pas d'accord avec cette période de Rudi, qui est un peu « Aimez-moi je danse », alors qu'avec Peter et Erik c'était plutôt « Je partage avec vous le bonheur qu'est le mien de danser »… ce n'est pas du tout pareil ! Mais j'aimais bien Rudi comme personne. Son professeur à Saint-Pétersbourg, Alexandre Pouchkine, était magnifique. Je suis allé prendre trois classes avec lui, et lui ai glissé en français : « Vous savez, je connais très bien quelqu'un, qui vous aime beaucoup. Vous lui manquez » et il m'a dit : « Je sais, mais ne me parlez plus de lui, parce que ce n'est pas bien vu. » C'était un professeur incroyable. Tous ceux que j'ai admirés, comme professeurs, comme maîtres, étaient toujours riches, et prêts à donner. Mais souvent se brûlant les doigts, parce que certains recevaient pour exploiter à titre personnel ce qu'ils leur donnaient. Ce que je fais, ce que j'ai donné à mes élèves, je le fais pour la danse.

LB : Pensez-vous que George Balanchine ait eu une influence sur la chorégraphie en France dans ces années-là ?

JG : Balanchine a eu une influence mondiale. En France, le rouleau compresseur balanchinien a été un peu freiné par l'époque lifarienne. Mais je sais que pendant des années, mes chorégraphies ont été influencées par Balanchine. Après l'avoir connu, je ne pouvais pas construire un ballet sans avoir la partition sous les yeux, et je me suis mis à un instrument. Balanchine de son côté jouait de la flûte traversière, du violon et du piano, et il en jouait bien… Je l'ai déjà vu reprendre la manière dont un pianiste interprétait la partition.
À l'Opéra-Comique, quand j'ai créé le *Boléro* en 1970, on m'avait collé le chef d'orchestre Manuel Rosenthal, que redoutaient même les musiciens. Je lui ai fait la demande de commencer à 70 à la noire, pour terminer à 90, ce qui l'a intrigué. Il m'a dit : « Vous piquez ma curiosité, je crois que ce soir je regarderai le ballet. » Et moi : « Maître, si vous me permettez, je crois que vous n'aimez pas trop les danseurs. » « C'est vrai, parce qu'ils massacrent la musique. » « Maître, pardonnez-moi mais ce ne sont pas les danseurs qui massacrent la musique, c'est le chorégraphe. C'est lui qui est responsable, qui a créé sur la partition, et les danseurs obéissent. » Après la première, il m'a dit : « J'aimerais que les notes de mon orchestre dansent, comme les danseurs qui étaient sur scène, au fond de la musique. »

LB : Vous avez cessé d'être interprète en 1973.

JG : Je m'étais toujours dit que je quitterais la danse avant qu'elle ne me quitte, et j'avais décidé d'arrêter à quarante ans. Et puis j'ai eu un accident stupide, j'ai glissé dans ma baignoire et je suis tombé sur le genou… Cela a déclenché une crise d'arthrose déformante. En trois mois, je suis passé de danseur Étoile à infirme. Je ne pouvais même plus monter un escalier… Mais finalement, la nature m'a aidé à faire ce que je voulais faire, m'arrêter : je n'aurais autrement pas honoré ma promesse, car j'avais trois ans de contrats signés. Je me suis donc arrêté en pleine possession de mes capacités techniques et artistiques, et c'est très bien comme cela. J'ai tourné la page du danseur, pour devenir chorégraphe. À Rouen par exemple, j'ai monté des spectacles lyrico-chorégraphiques, qui réunissaient la musique, le chant et la danse : j'avais une volonté de spectacle total… qu'on trouvait déjà au XVIIe siècle ! Un jour, Thierry Malandain m'a confié que c'était l'un de ces spectacles à Rouen qui lui avait donné envie de devenir chorégraphe.
C'est le chorégraphe qui m'a ramené au pédagogue. Quand je faisais des auditions pour un ballet, 450 filles se présentaient, mais je n'en retenais qu'une ou deux. Et je me demandais : « Mais qu'est-ce qui leur manque ? » J'ai compris que je devais m'occuper de quelque chose qui est un besoin (c'est très prétentieux de ma part), la restitution d'une vérité ensevelie. Aujourd'hui je reste complètement absorbé par la pédagogie. En tant que chorégraphe, nous sommes finalement des fabricants de fumée, de magnifiques feux d'artifice, alors qu'un pédagogue bâtit dans le vif. Les danseurs ne me manquent pas, la création non plus. Ce qui m'intéresse aujourd'hui est la formation, et notamment la plus délicate, celle des enfants. C'est la partie la plus passionnante : il faut être comme le tuteur d'une jeune plante qui doit grandir droit.

Enseigner la danse classique

LB : Vous avez donc enseigné ou supervisé l'enseignement lorsque vous dirigiez des compagnies, dans les années 1970-1980.

JG : Oui. À Toulouse par exemple, il y avait deux professeurs auxquels je donnais des indications en fonction de ce que les danseurs avaient à danser. Pour une saison pendant laquelle il fallait faire trois nouveaux spectacles, et toutes les opérettes, il n'était pas évident de finir sans accident ! Je demandais souvent que les garçons ne fassent pas de grands sauts, pas de batterie, et pour les filles qu'elles ne fassent pas non plus de prouesses… et j'allais surveiller. Les danseurs veulent souvent appliquer en cours ce qu'ils ont fait la veille en spectacle, mais la fatigue s'accumule, ce qui peut provoquer des accidents.
Quand j'étais chez Cuevas, Nijinska nous donnait cours en fonction du chorégraphe, si bien que nous n'avions pas de courbatures. Quand elle ne le connaissait pas, elle allait voir une de ses chorégraphies. Pendant la période de Nijinska, nous n'avons pas eu un seul accident. Quand nous dansions dans une même soirée *Le Lac des cygnes* et *Les Danses polovtsiennes*, elle nous faisait venir à l'entracte dans le studio pour nous donner une barre de caractère en bottes. C'est ce qui s'appelle connaissance…

Un grand pas que l'on voit sur scène, il faut d'abord l'amener, le décomposer… Prenez par exemple la gargouillade, un pas qu'on ne fait plus. C'est un pas de chat avec un double rond de jambe en dehors et un double rond de jambe en dedans. Attention, le pas de chat n'est pas le saut de chat : le premier est de la famille des jetés, alors que le second part de deux jambes et atterrit une jambe après l'autre. Pour préparer le pas de chat, il faut d'abord faire un pas de chat simple, puis un rond de jambe et rien, rien et un rond de jambe, un double et rien, rien et un double, un simple un double, un double un simple, et après seulement deux doubles. Tout cela demande du temps, il ne faut pas être pressé. Aujourd'hui, les danseurs tournent beaucoup, sautent beaucoup, mais d'un point de vue artistique… enfin, peut-être que je vieillis [*rires*].

LB : Le pédagogue est pour vous détenteur d'un savoir qu'il a à charge de transmettre.

JG : Oui, le professeur est détenteur d'une connaissance sur quatre plans : l'anatomie, la musique, l'histoire de la danse et la pédagogie. Depuis les années 1950, l'évolution de la technique a beaucoup augmenté, mais l'évolution de la pédagogie a diminué… Un bon pédagogue doit savoir réfléchir, analyser, discerner, et avoir l'envie de transmettre. Si l'on connaît l'anatomie et l'ostéologie, il y a des choses qu'on ne fait pas faire à ses élèves tant qu'ils ne sont pas prêts. Tenez, il ne faut par exemple pas faire faire de penché le dos droit à des enfants, ce qui risque de trop étirer les ligaments du genou, mais leur faire faire des enroulés, comme en jazz. On me dit : « C'est la façon ancienne ! » Mais non, c'est la façon anatomique ! Un médecin pourrait dire que la position en dehors chez le danseur classique est erronée, car elle provoque un torsion du genou. Mais non ! L'en dehors vient du grand trochanter, qui s'efface derrière l'os iliaque. Sinon on crée en effet une hyperlaxie du genou qui fragilise le ménisque. Les anciens savaient ce genre de choses. Chacun a un très grand potentiel, qu'il peut développer, mais dans la rigueur, la discipline. La danse classique n'admet pas la triche.
Bournonville a écrit une phrase : « Le soi-disant difficile est prêché par de nombreux adeptes, tandis que l'apparemment facile est le partage de quelques élus seulement. Le bon danseur prévoit, l'autre passera sa vie à corriger. » C'est Lifar qui m'a dit cette phrase, un jour que nous travaillions à la Rotonde Zambelli et qu'il m'avait dit : « Giuliano, vous jouez aux échecs ? Ça se voit ! » Que fait le joueur d'échecs ? Il prévoit ! Lorsque j'enseignais à l'Académie Chaptal, je demandais deux choses : les échecs, et la musique.
Tenez, puisque vous êtes venue jusqu'ici, je vais vous offrir mon livre, *Souvenances de demain*[2].

LB : Merci, c'est très gentil !

JG : Au début du livre je raconte ma carrière, puis mes réflexions sur la danse, et à la fin je commence à gueuler… Mon deuxième livre, *Citations d'hier pour demain*, est un ensemble de citations du passé, qui préparent demain et après-demain, et le dernier est en train d'être achevé, il s'appelle *Toute une vie dans et pour la danse*.

2 Juan GIULIANO et Gerd RICCIUS, *Souvenances de demain*, Edition Caravel Création, 2011.

Il est vrai que dans le milieu de la danse je ne suis pas très aimé, mais je ne cherche même plus à discuter. Je ne me justifie pas, mais la raison en est très simple : j'ai toujours essayé de mettre la vérité en avant, la vraie, celle qui vient de loin, et pas celle qui est fabriquée. Je me suis aperçu qu'il existe quelque chose d'universel, qui peut être appliqué à la danse comme à n'importe quoi. Un jour que je me battais avec une partition de Bach à l'orgue, un ami musicien me dit : « Tu ne respectes pas l'instrument. Avant de me mettre à l'orgue je me lave les mains, je respire, et je vais chercher la respiration en bas de mon dos, à la dernière dorsale. De là vient l'air, qui soulève mes coudes et mes mains. » Il était en train de me donner les exacts conseils que je donne aux danseurs avant qu'ils ne se mettent à danser… À partir de là, je me suis donné une bonne leçon de danse avant de jouer à l'orgue, et j'ai pu sortir toutes les croches de Bach. En danse aussi, le port de bras part du centre et non des poignets. Danser avec Martha Graham à New York a été une expérience merveilleuse pour moi, et elle demandait souvent aux danseurs qui démarraient de taper sur leur ventre, pour que le mouvement sorte de là. L'intellect part de là, et distribue vers les extrémités.
Quand j'engageais des danseurs, je ne prenais pas ceux qui avaient la technique la plus ébouriffante, mais ceux qui avaient assez de technique pour exprimer ce qu'ils pouvaient exprimer comme je leur demandais. En danse on apprend d'abord des outils, qui deviennent des pas de danse, puis tout un vocabulaire à partir duquel on peut écrire. Mais la technique n'est qu'un moyen. Le premier conseil que Salvatore Viganò donnait à son danseur c'est : « Ne me cachez pas vos yeux car c'est le seuil de l'âme, or c'est l'âme qui touchera le spectateur. » La danse est un chemin vers la spiritualité. *Water*, eau, *agua*… Les mots diffèrent, mais la quintessence est la même. Le vocabulaire peut changer, mais pour moi il n'y a pas le classique et le contemporain, il y a un être humain qui s'exprime à travers des langages différents. Je déteste les mauvaises chorégraphies classiques, j'adore une bonne chorégraphie contemporaine.

LB : Vous vous intéressez beaucoup à l'histoire de la danse, et en particulier à celle des méthodes pédagogiques.

JG : En Argentine j'avais eu un maître italien, un maître russe et un maître qui avait travaillé en France. Mais un jour que j'étais à Londres, j'ai pris un cours au Cecchetti Institute… qui n'avait rien à voir avec ce que j'avais fait en Argentine ! Plus tard, j'ai compris que les grands maîtres adaptaient leur cours au lieu où ils enseignaient, mais aussi à l'individu. Cecchetti n'enseignait pas de la même façon à Moscou qu'à Saint Pétersbourg, à Londres, à Milan ou à Paris. Le climat et la topographie n'étaient pas les mêmes, donc les cours n'étaient pas les mêmes. Mais mes collègues n'en ont pas toujours conscience…
Quand j'étais danseur à l'Opéra, j'avais beaucoup de temps libre que j'occupais à aller à la Bibliothèque de l'Opéra, où j'étais le seul danseur Étoile. J'ai eu accès à des manuscrits qui ne sont pas répertoriés, par exemple un monsieur qui s'est amusé à écrire 1200 combinaisons de temps liés. Je les ai faites, elles sont excellentes ! Sur la dénomination des pas, je me suis appuyé sur ces écrits. En Russie, la transmission d'un professeur à un autre s'est faite par écrit, alors que chez nous elle s'est faite oralement, avec tout ce que cela implique comme déperdition.

Un jour on m'a demandé dans quelle méthode je travaillais. J'ai dit « la mienne ». Bien sûr je pourrais donner des cours de Cecchetti, de Vaganova, Bournonville, école française… Mais alors je ne tiendrais pas compte des élèves. J'ai analysé ces méthodes, leurs variations ; elles sont plusieurs approches d'une même méthode universelle. Tous ces maîtres avaient une connaissance énorme de l'individu. Je les mélange pour les adapter au climat, et à l'état de mes élèves. Avec une élève, je commençais même les cours en faisant une demi heure de hata yoga, basé sur la respiration. Elle a énormément progressé.
J'entends encore la voix de Nijinska : « Gare à toi Giuliano si tu crois que tu n'as plus rien à apprendre. » Aujourd'hui, je continue à apprendre. Tout mon environnement enrichit ce qui est ma passion, ma raison d'existence au fond…

LB : Merci beaucoup Juan Giuliano !

4. Entretien avec Christine Bayle, à son domicile, le 30.10.18.

LB : Christine Bayle, vous êtes chorégraphe, spécialisée en danses anciennes dans la Cie Belles Dances, que vous dirigez. Vous êtes aussi danseuse, comédienne, metteuse en scène et conférencière. J'aimerais que nous parlions de votre formation et de votre carrière de danseuse classique, dans les années 1950-1960. C'est auprès de Nina Tikanova que vous avez appris la danse classique. Pouvez-vous m'en dire plus sur son enseignement ?

Christine Bayle : J'ai fait toute ma formation chez Nina Tikanova, danseuse qui a notamment beaucoup dansé dans les Ballets de Bronislava Nijinska. Quand j'ai décidé de devenir danseuse à quatorze ans, je prenais tous les jours deux heures de cours chez elle, ce qui a assuré ma technique ! Lorsque j'étais enfant, Nina avait un studio en haut de la Belle Jardinière, qui a déménagé plus tard rue du Bac, et elle donnait des cours au Conservatoire Russe. Je suivais ses cours au Conservatoire Russe, mais je participais à tous ses spectacles, y compris ceux qu'elle donnait avec son école où je n'allais pas encore. Nina était un très grand professeur, l'un des derniers grands maîtres, et c'était aussi une très bonne chorégraphe. On se régalait à ses cours… Elle avait été très marquée par Bronislava Nijinska, à qui elle est restée fidèle toute sa vie. Il faut lire son autobiographie, *La jeune fille en bleu*[1], pour voir tous les artistes russes qu'elle a côtoyés ! Certains ont été complètement oubliés, comme le chorégraphe Boris Romanov qui avait créé la troupe du Ballet romantique russe.
Elle nous parlait souvent aussi de « Preo », Olga Preobrajenska, qui avait été sa professeure. Mais tout ce qu'elle disait de « Preo », on pouvait le dire d'elle. Chez elle aussi il y avait de longs et magnifiques adages, et elle faisait travailler tous les styles : Petipa, Cecchetti, Bournonville… Il ne fallait pas danser *Giselle* comme *Les Sylphides* ! Tout prenait un sens. Par exemple, dans la variation de *La Belle au bois dormant* où Aurore bouge ses mains et ses doigts comme cela [*Christine Bayle fredonne l'air en montrant les gestes des doigts*], ce sont des gouttes de rosée que la petite Aurore distille légèrement et qui éclaboussent partout. On ne sait plus ces choses aujourd'hui, mais on les apprenait dans l'école russe. Quand je dis « école russe », il faut cependant le mettre entre guillemets, parce que si l'on creuse un peu l'histoire, on voit que cette école est aussi faite par des Français, des Italiens… Donc, même s'il n'a cessé d'y avoir des volontés de récupération nationale, finalement tout cela se mêle, pour donner des styles magnifiques. Mais on peut quand même dire que j'ai été élevée dans cette « école russe », et cela m'a bien aidée. Ce qui fait que je me sens plus proche d'un style comme celui du New York City Ballet, où ils ont eu tous les professeurs russes du monde, que du style de l'Opéra de Paris (malgré le passage important de Rudolf Noureev).
Quand j'étais petite, il nous est arrivé cependant de nous faire passer pour des petits rats pour nous glisser dans les coulisses de l'Opéra, et regarder les spectacles ! Ce ne serait plus possible aujourd'hui… Les pompiers nous regardaient avec un peu de suspicion, mais ils n'osaient pas trop nous demander qui on était. Je me souviens très bien d'avoir regardé les danseurs, de profil, en me disant « Ils sont bien à l'aplomb, légèrement à l'arrière avec la pente… Il faut que l'on se mette comme cela... »

1 Nina TIKANOVA, *La jeune fille en bleu*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991.

LB : Ce qui vous a tant marquée dans l'enseignement de Nina Tikanova, c'était donc ce plaisir de danser ?

CB : Oui on dansait, il y avait un plaisir… ! Qu'est-ce qu'on peut coincer les danseurs classiques aujourd'hui, dans certains cours… Mais chez Nina, tout l'intérêt était justement de danser. Dès la barre, on dansait. Ce qui n'empêchait pas qu'il y ait eu une grande virtuosité, une grande exigence, mais qui existaient pour quelque chose. La suprême récompense, c'était de l'entendre dire un jour : « Mais maintenant tu commences à savoir danser, tu ne fais plus seulement des pas ! » Alors là, c'était le bonheur ! Elle nous enseignait comment faire, évidemment. Par exemple, toutes les descentes de pointes devaient se faire avec douceur, ce qui donnait un très joli travail de pied. On *travaillait* la liaison du mouvement, les accents, la musicalité… Dans les piqués ou les tours qui viennent à la fin des variations, il fallait absolument être sur les temps ! Nina a abordé énormément de compositeurs dans ses chorégraphies, de Rossini à Prokofiev en passant par Haendel, Jacques Ibert, Glazounov, Poulenc, Kabalevsky… Vivaldi, évidemment, avec un ravissant ballet qu'elle a chorégraphié sur *Les Quatre Saisons…*
Elle avait fait un très joli ballet avec un solo, et je devais imaginer mon amoureux apparaître. À cette époque, le seul moment où je pouvais vivre, l'amour, etc., c'était sur scène. Dans la vie j'étais un peu coincée, une petite fille bien sage, mais Nina vous poussait dans vos retranchements, pour que vous exprimiez quelque chose. C'était merveilleux. Elle nous apprenait le regard, la présence… Tout cela s'enseigne. Il y a des gens qui ne l'ont pas, mais on peut les aider ; et pour ceux qui l'ont, on peut encore l'améliorer. Dès l'enfance, on apprenait à sortir de soi-même en public, parce qu'elle nous faisait danser dès qu'elle le pouvait. On faisait des spectacles pour des anniversaires, pour le Cercle Interallié… Je me souviens qu'à Sceaux nous avons dansé un acte blanc du *Lac des cygnes* et *Les Sylphides* que Nina connaissait parfaitement et dont elle avait reçu l'enseignement directement d'Olga Spessivtzeva. Chaque année, on dansait également au Salon de l'Enfance. C'était formidable, parce que ça nous mettait le pied à l'étrier pour une future professionnalisation. Elle utilisait de très beaux théâtres, qui avaient une longue histoire avec la danse, et dont certains ont disparu aujourd'hui, le Théâtre de la Gaîté-lyrique, le Théâtre de la Renaissance, le Théâtre de l'Ambigu…

LB : Tous ces spectacles, c'était à la fois avec le Conservatoire Russe et avec son école ?

CB : Tout à fait. Elle emmenait ses élèves partout où elle pouvait. Nous sommes aussi allées à l'Opéra de Rouen, qui lui demandait de chorégraphier les ballets des opérettes. Elle était très ouverte à d'autres styles de danse : pour *Les Cloches de Corneville* par exemple, elle avait réglé un french cancan ! Elle connaissait très bien le music-hall, puisqu'elle avait fait toute une saison au cabaret Le Tabarin au moment où les contrats manquaient, juste avant la deuxième guerre mondiale. Quand nous étions enfants, elle créait les chorégraphies devant nous : elle en avait l'idée, la musique commençait, et ça y est, on y allait ! Je n'aurais jamais pensé être chorégraphe, parce qu'il y a de tels génies dans la danse classique, mais quand je

me suis intéressée à la danse baroque, il a tout de suite fallu chorégraphier. Je m'amuse beaucoup, la musique m'inspire… Et je me suis aperçue, bien des années plus tard, que grâce à Nina j'avais déjà intégré une expérience de la chorégraphie. La rencontre avec George Balanchine, à l'Opéra de Hambourg, m'a aussi beaucoup appris. J'étais, non plus une interprète, mais une interprète-vecteur de son ballet et de sa conception générale de l'œuvre, qui se tenait en elle-même, sans qu'il y ait besoin d'anecdote. D'ailleurs c'est un peu troublant, quand on lit *Histoires de mes ballets*, il n'explique *rien*. Moi qui avais interprété parmi d'autres ballets les *Quatre tempéraments*, j'ai beau lire et relire la description qu'il en donne, on ne trouve rien sur son inspiration ! C'était tout l'inverse avec Nina. Elle nous disait : « Là, on va faire quelque chose de rayonnant », ou bien « Tu es amoureuse, et tu attends ton amoureux ». Et puis, même quand il n'y avait pas vraiment d'anecdote à ses ballets, il y avait toujours un thème, par exemple dans *Le printemps* de Vivaldi, où il y avait les arbres, les oiseaux, le printemps lui-même… J'ai retrouvé cela dans le baroque. Mais chez Balanchine, à part dans quelques ballets, il n'y a que la danse !

LB : C'est chez Nina Tikanova que vous avez rencontré Serge Lifar ?

CB : Oui, je l'ai beaucoup vu chez Nina. Il faut dire que Nina et son frère, André Schaïkevitch, étaient bien sûr très intégrés dans le milieu russe. Et très souvent, Nina et André m'ont invitée à dîner à la cantine du Conservatoire Russe, qui était sous la direction de Lifar. J'ai donc souvent mangé avec eux et lui. Un jour, quand je dansais dans la compagnie de Milorad Miskovitch, il est venu nous faire répéter un ballet sur du Rameau. Il avait eu l'intelligence de ne pas nous faire mettre de pointes, mais de petites chaussures avec talons appelées « zizi » (du nom de Zizi Jeanmaire, belle-fille des fabricants de chaussures de danse et de « pointes », les Repetto, parents de Roland Petit). La chorégraphie ne m'avait pas paru géniale… mais lui ! Quatre heures avec lui, c'était un quart d'heure ! Quand il était là, *il était là*. Non pas comme Nina, qui avait une chaleur humaine. Mais lui, il avait une chaleur magnétique. Il ne s'intéressait pas tellement à vous personnellement. C'était plutôt le corps, le style et son but qui l'intéressaient, mais c'était passionnant. J'ai compris l'amour des Étoiles et du corps de ballet de l'Opéra de Paris pour lui, malgré ses zones d'ombre épouvantables pendant la guerre… qui ont été prouvées, et c'est très malheureux… Les gens ont été très discrets, presque trop, à ce sujet. Mais comme personnalité, il avait ce magnétisme invraisemblable. J'ai pensé à Nijinski en voyant assez souvent Serge Lifar : c'était aussi un génie, mais plutôt primaire. Il pouvait faire des gaffes épouvantables ! André, qui était un homme d'une finesse remarquable, était un peu son mentor. Il pouvait lui dire : « Non, Sergueyev, fais attention... » Quand André Shaïkevitch est mort, Lifar a reporté son amour sur Nina. C'était finalement un homme très seul… Je me souviens qu'il vivait à l'Hôtel Crillon, mais presque sans rien, alors qu'il avait toute une collection extraordinaire sur la danse. Sa femme, la comtesse Lillian Ahlefeldt-Laurvig, le faisait vivre, mais elle n'habitait pas à Paris.

LB : Lifar était donc toujours bien présent dans les années 1960 ?

CB : Oui, jusque dans les années 1980, il restait un repère pour la danse classique. On voulait l'avoir partout. Je me souviens d'un anniversaire de Marius Petipa en 1968, où j'ai dansé avec Michel Renault. Il y avait aussi Rosella Hightower, Jorge Donn, Gerda Daum, qui était Étoile à l'Opéra de Hambourg et qui à l'époque était la compagne de Jean Babilée, et mes amies et collègues de cours de danse, Catherine Imbert, Jane Watts… Eh bien, j'ai une photo où Lifar est en train de parler à Michel Renault, et moi je suis dans le fond, dans la coulisse, en train de travailler… J'adore cette photo ! [*rires*] Quand j'étais enfant, en 1951, j'ai aussi participé à un anniversaire de la mort d'Anna Pavlova, au Conservatoire Russe, sous l'égide de Lifar. Nina avait tout préparé, nous étions six enfants à danser une mazurka. Il y avait des Étoiles de l'Opéra de Paris : Liane Daydé, Christiane Vaussard, Lycette Darsonval, Chauviré je crois, sans doute Michel Renault… J'étais éblouie. C'était un grand événement, sur cette minuscule scène du Conservatoire Russe !

LB : Pouvez-vous me parler un peu plus d'André Schaïkevitch, le frère de Nina Tikanova ? Il a beaucoup écrit sur la danse, notamment sur Serge Lifar.

CB : André, qui avait la même mère que Nina, travaillait chez Westinghouse, comme ingénieur, mais était également critique de danse. Il a écrit deux très jolis livres, un sur Lifar[2] et un autre sur Olga Spessivtzeva[3], qu'il admirait énormément. Il connaissait très bien le critique italien Ferdinando Reyna, Irène Lidova, critique et amoureuse de la danse et des danseurs qu'elle aidait, le photographe Serge Lido… Ensemble, ils allaient chaque année dans les festivals italiens, notamment à Nervi. Nina et André étaient d'une générosité incroyable. On partageait un peu leur vie, parce qu'ils nous invitaient à manger à la cantine du Conservatoire Russe, ou chez eux. Le nombre de fois où j'ai dîné avec eux, et avec Jean Witold, un musicologue et chef d'orchestre qui faisait des émissions de radio sur la musique à Radio-France, et avec lequel travaillait Nina pour son Ballet des Jeunes… C'est lui qui a sorti des archives l'*Adagio* d'Albinoni, dont on pensait à l'époque qu'il l'avait inventé. Toutes ces personnes étaient adorables.
Nina parlait avec les enfants comme à chacun, sans aucune condescendance, avec un grand respect, tout en livrant quelque chose d'elle, de ses goûts, de sa façon d'être. J'ai eu une chance incroyable de la, de les côtoyer. Ils ont eu une vie très dure pendant leur jeunesse, après la Révolution russe, leur arrivée et leur installation à Paris, si bien qu'après, Nina qui était increvable, ne comprenait pas tellement quand un danseur avait un problème. Quand avant un spectacle, il restait un tutu à faire, elle disait : « oh, je le ferai dans la nuit ! …» Et elle ne mangeait rien ! Juste du chocolat, et les tasses de cafés que parfois on allait lui chercher s'empilaient sur son bureau…
Nina, André et d'autres personnes, ont créé l'Université de la danse, avec Lifar à la direction. À cette époque, les danseurs avaient rarement le bac. Plutôt le certificat d'études, à peine… De mon côté, j'ai quitté le lycée à quinze ans, et j'ai fait mon lycée par télé-enseignement : je

2 André SCHAIKEVITCH, *Serge Lifar et le ballet contemporain*, Paris, Corrêa, 1950.
3 André SCHAIKEVITCH, *Olga Spessivtzeva, magicienne envoûtée*, Paris, Librairie des Lettres, 1954.

me concentrais sur les cours de danse le matin, et je bachotais dans l'après-midi et la soirée. Mais ce cas était rare. Il n'y avait pas beaucoup de danseurs avec qui l'on pouvait échanger sur autre chose que sur la danse. Nina, André et ces autres personnes ont désiré donner aux danseurs plus de culture. Je me souviens que Jean Witold venait, avec son phonographe, nous donner des cours de musique!

LB : Les cours avaient lieu au Conservatoire Russe ? Et qui était invité ?

CB : Il y en a eu au Conservatoire, et dans d'autres endroits. Je me souviens de Jean Witold, mais je ne sais plus qui d'autre était invité.

LB : S'agit-il de la même chose que l'Université de la Danse, fondée par Serge Lifar en 1958 ?

CB : Des recherches récentes de Mark Franko ont montré que Lifar avait toujours eu cet objectif, mais je me souviens que Nina et André ont beaucoup œuvré, avec d'autres personnes. Ils se sont battus pour qu'existe un diplôme de professeur de danse classique. Alors de qui vient l'idée, je ne pourrais pas le jurer, mais à mon avis cette Université de la Danse leur revient autant. Certes, Lifar était à l'époque une caution. D'ailleurs j'ai eu la chance que mes parents me laissent danser parce que Lifar, comme président du jury, avait donné un avis favorable dans l'un des examens du Conservatoire Russe. Je lui dois beaucoup, à ce niveau-là. Parce que ce n'était pas très bien vu de devenir danseuse. Mon père m'a même demandé si j'allais changer de nom ! [*rires*]

LB : Comment s'est déroulée votre carrière de danseuse classique ?

CB : J'ai dansé de façon intermittente dans des tournées, d'abord avec la compagnie Monique Manal, dans la compagnie de Milorad Miskovitch à partir de 1965 et d'autres, et en 1968 j'ai été engagée à l'Opéra de Hambourg, par Peter van Dyk qui avait été Danseur Étoile à l'Opéra de Paris. Mais au début des années 1970 j'ai eu des problèmes de tendons et j'ai dû être opérée. J'ai continué à danser un peu, mais j'avais trop mal… J'ai arrêté pendant quelques années, où je suis devenue comédienne. J'ai également été pianiste de cours de danse. Plus tard je suis revenue à la danse, avec la danse baroque.
Quand j'étais enfant, mon grand rêve était évidemment d'entrer dans la compagnie du Marquis de Cuevas. J'allais la voir chaque année avec ma mère, en février. J'attendais sa venue toute l'année, c'était merveilleux ! On voyait des ballets de Bronislava Nijinska, qui ont aujourd'hui disparu, des chorégraphes anglais… J'ai toujours des programmes des ballets du Marquis de Cuevas, magnifiques, avec tous ses danseurs : Nina Vyroubova, Daphné Dayle, Olga Adabache, extraordinaire dans la fée Carabosse, les Golovine évidemment, Youly Algaroff, Wladimir Skouratoff… On y retrouvait l'internationalité des Ballets Russes, avec les meilleurs danseurs de tous les pays. Nina a d'ailleurs invité Algaroff et Skouratoff à nous donner des cours d'adage, on n'en revenait pas ! Je regardais pendant des heures les photographies de ces merveilleux danseurs. On les voyait poser avec les valises de la

compagnie, parce qu'ils allaient partout, et on les reconnaissait : « C'est untel, et untel ! » Il y avait aussi de très beaux danseurs de caractère, comme Solange Golovina, qui est devenue professeure de danse classique par la suite. Mais j'étais trop petite pour entrer chez Cuevas. Au cours, on essayait les pas virtuoses comme ceux qu'exécutait à la perfection Rosella Hightower. Quand j'ai eu dix-sept ans, j'ai passé une audition pour la compagnie de Raymondo de Larrain, neveu de Cuevas en 1967. Golovina nous a fait passer toutes les étapes pendant cinq jours, et puis le dernier jour, comme il fallait éliminer plusieurs danseuses, ils nous ont alignées, toutes les danseuses, et j'ai été éliminée sur mon cou-de-pied ! C'est rude quand même ! [*rires*] Mais ce n'était pas grave, car je n'avais pas fini mes études.

LB : Comment était-ce, dans la compagnie de Milorad Miskovitch ?

CB : C'est par Irène Lidova que je suis entrée dans la compagnie de Milorad Miskovitch. Elle venait souvent voir le cours, et elle connaissait très bien Nina. Elle s'occupait de tout chez Miskovitch, à la fois de la direction, du secrétariat, des costumes… Elle adorait Miskovitch ; à part son mari Serge Lido, c'était l'amour de sa vie. Nous y avons dansé des chorégraphies du répertoire romantique (*Le Pas de Quatre*), de nombreux chorégraphes dont Serge Lifar (*Suite en Blanc*), Maurice Béjart, Janine Charrat, Miskovitch (*Cherche partenaire*, *Don Juan de Manara*)… C'est avec cette compagnie que j'ai dansé pour la première fois au Teatro San Carlo, à Naples. J'ai dansé *Le Pas de Quatre* remonté par Pierre Lacotte avec Muriel Belmondo qui dansait la Taglioni, et moi la Grisi. À l'époque, Pierre Lacotte n'était pas spécialiste du ballet romantique, alors c'est Nina qui nous a montré le style : les bras qui s'évaporent, la pudeur… En 1968, nous avons dansé aux Baux-de-Provence, avant de partir pour la Tunisie, à Hammamet, où nous avons dansé dans un très beau théâtre dehors, sur la plage. Aux Baux-de-Provence, il y avait un tel vent que nos tutus s'envolaient par-dessus notre tête ! Mais c'était magnifique. C'est là que nous avons fait pour la première fois un éclat, parce que nous n'étions pas payés et que les hôtels nous réclamaient l'argent des chambres. Mai 68 aidant, nous nous sommes armés de tout notre courage et avons fait courir le bruit que nous ne danserions pas si nous n'avions pas nos payes le soir-même… Ils ont compris, et ils nous ont payés. Il faut dire qu'à l'époque, nous n'avions aucun statut. C'est après qu'est arrivé le statut d'intermittent. Nous n'étions jamais déclarés, alors tout ce que nous avons fait ces années-là était perdu pour nos indemnités de retraite.

LB : Vous avez travaillé avec Janine Charrat également, dans les années 1960 ?

CB : Oui, dans la compagnie de Milorad Miskovitch. Elle était charmante, et on sentait qu'elle voyait loin. Je me souviens d'avoir dansé dans une de ses tragédies, dont elle faisait le rôle principal. Je n'avais pas été complètement transcendée par notre chorégraphie, les rôles intéressants étaient surtout pour elle, et pour Milorad. Mais elle avait une espèce d'assurance dans ce qu'elle faisait. C'était une artiste, dont on sentait qu'elle avait une véritable conception du drame, toujours classique, mais disons… *inspirée*. Et puis elle s'est sortie de cet accident épouvantable où elle a brûlé sur un plateau de télévision. Elle avait les mains

encore toutes décharnées, son corps était couvert d'un collant entier ; son courage était absolument extraordinaire.
J'ai connu Jean Babilée également, qui venait s'entraîner chez Nina et nous donner cours certaines fois où Nina n'était pas là. Nous avons eu la chance de le voir s'entraîner, et nous nous demandions : « Mais pourquoi ne danse-t-il pas plus souvent sur scène ? » Je l'ai vu danser un ballet incroyable de Joseph Lazzini, il me semble que c'était *Le Fils prodigue*, avec un énorme filet auquel il s'accrochait pour descendre sur scène depuis le haut des cintres ! Un jour aussi, il avait engagé plusieurs d'entre nous pour enregistrer dans un studio de télévision, *Les Contes d'Hoffmann*. Il courait… et il montait et marchait sur le mur ! C'était stupéfiant! [*rires*] Et quand il se cassait la figure, il rigolait. Au cours de Nina, il faisait une préparation et puis… une série de tours extrêmement rapides, sept, huit tours, et s'arrêtait d'un coup ! Dans tout ce qu'il faisait, il allait jusqu'au bout, du genou, du pied… Dans les répétitions, au moment de la création des émissions, on n'arrivait pas toujours à suivre, alors parfois ça le désespérait un peu ! [*rires*]

LB : D'où tenait-il cette technique ?

CB : De l'Opéra, où il avait eu de grands maîtres à l'époque où Lifar sévissait. En plus, il était acrobate, c'était sa nature. Il avait ce corps, un peu comme Nijinski j'imagine, assez petit et très musclé… Il aimait beaucoup le risque aussi. On raconte qu'il faisait des tours avec son scooter sur les toits de l'Opéra… Il faisait vraiment des choses invraisemblables.

LB : Et comment avez-vous été engagée à l'Opéra de Hambourg ?

CB : Peter van Dyk est venu m'auditionner au cours de Nina grâce à Gerda Daum qui était danseuse Étoile à Hambourg et qui venait aussi s'entraîner chez Nina avec Babilée. Beaucoup de personnes venaient voir ses cours, la femme de Massine par exemple, et c'est comme cela qu'elle arrivait à ce que ses danseurs partent quand ils étaient prêts, aillent chez Roland Petit, Félix Blaska, Miskovitch ou dans d'autres compagnies. À Hambourg, j'ai donc travaillé avec Peter van Dyk, et avec George Balanchine. Quand je suis arrivée là-bas, je me suis dit : « Mais c'est là que je dois être ! » Et pourquoi ? Parce qu'au Conservatoire Russe, à tous les étages il y avait de la musique, du théâtre, et de la danse. J'ai été élevée comme cela, si bien que quand je suis arrivée à l'Opéra de Hambourg, je me suis dit : « C'est là qu'est ma maison ! »

LB : L'Opéra de Hambourg était alors sous la direction de Peter van Dyk ?

CB : Oui, il était Étoile, chorégraphe et directeur du Ballet, et avait pour directeur Rolf Liebermann, qui est venu plus tard à Paris. Nous avions beaucoup de soirées de ballets, ce qui était assez rare pour un Opéra. Ils avaient un répertoire incroyable… ils changeaient d'opéra tous les soirs ! C'était une compagnie très internationale.

LB : Aviez-vous des liens avec les critiques de danse ?

CB : Oui, grâce à Nina et André, nous côtoyions beaucoup les critiques de danse. Je me souviens que Dinah Maggie a beaucoup écrit, et qu'elle s'est très tôt tournée vers la danse contemporaine. André-Philippe Hersin également était quelqu'un d'important dans les années 1970, avec *Les Saisons de la danse*. J'ai moi-même écrit quelques critiques de danse, au moment où je ne dansais plus, sous le nom de Christine Julien, dans la revue *Opéra* et l'opuscule qui l'accompagnait pour annoncer les spectacles. J'étais sous la houlette du critique du *Figaro*, François de Santerre. Je me souviens notamment d'une soirée où Zizi Jeanmaire était remontée sur les pointes, pour un ballet de Léonide Massine. Cette femme était extraordinaire, à croquer et à craquer en meneuse de revue … et puis une travailleuse acharnée, qui s'entraînait tous les jours, jusqu'à quatre-vingts ans ! J'avais une grande admiration pour elle. Mais ce jour-là, à chaque fois qu'elle montait sur pointes, elle prenait son élan et …un « AAAH ! » s'échappait d'elle à chaque prise d'élan, elle s'exclamait comme au music-hall ! J'ai été prise d'un fou rire ! [*rires*]

LB : Et qu'en était-il de la danse moderne dans les années 1950-1960 en France ?

CB : À cette époque, tout était quand même pris par la danse classique, notamment par l'Opéra de Paris. Bien sûr, il y avait des danseurs modernes, mais les pauvres, c'était vraiment difficile pour eux. Ils avaient bien du courage. J'ai vu les spectacles de Karin Waehner, Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson, à la Cité Universitaire, dans les cycles qu'organisait Jean Dorcy et où Nina nous emmenait. Les Dupuy aussi avaient une école, d'où sont sortis beaucoup de gens. Francine [Lancelot] est allée un peu travailler chez eux, et le mari de Marie-Geneviève Massé, Bernard Delattre, un des premiers danseurs qui ait tâté du baroque avant moi. Nous côtoyions également le danseur et chorégraphe contemporain américain Jérôme Andrews qui créait ses solos dans un des studios d'Yvette Morin où Nina donnait cours, rue du Bac à Paris.

LB : Nina Tikanova s'intéressait aux modernes ?

CB : Oui complètement, elle allait les voir. On a vu pas mal de choses, notamment à la Cité Universitaire, sans exclusive. Nina se tenait à l'écoute de tout ce qui se passait, de même qu'elle savait exactement ce qu'il se passait au Kirov, au Bolchoï...

LB : Donc, même si les classiques et les modernes restaient assez cloisonnés dans la pratique, il pouvait y avoir des inspirations mutuelles via les spectacles ?

CB : Oui. Mais il faut dire aussi que nous n'étions pas de l'Opéra, donc nous échappions à cette fermeture. À l'époque, je ne suis pas sûre que beaucoup de danseurs classiques soient allés voir ces spectacles…

LB : Pour vous, est-ce qu'une bascule a eu lieu à un moment, dans les rapports du classique au moderne, ou au contemporain ?

CB : Il y a eu plein de choses très intéressantes dans les années 1960, avec Maurice Béjart, Michel Descombey, Joseph Lazzini, Félix Blaska, Roland Petit... Ils ont créé des spectacles magnifiques, mais toujours à partir du langage classique. Un jour je suis allée voir une répétition de Béjart au Palais des Sports. Je me souviens aussi de Jorge Donn à ce fameux anniversaire Petipa : je l'ai trouvé merveilleux, mais pas en pur classique. Cependant, qu'est-ce qu'on l'a admiré chez Béjart !
Pour moi, c'est en 1968 que cela a vraiment basculé, avec l'arrivée des Américains. Paul Taylor en 1968, c'était extraordinaire ! Je m'en souviens comme si c'était hier… Une scène entièrement nue, un lustre descend, lentement, lentement… jusqu'à s'écraser au sol. Rires de tout le monde, évidemment ! Et puis il remonte, tout aussi lentement… ! [*rires*] Et après, ça commençait. C'était très étonnant, mais on sentait la très grande technicité des danseurs. Alvin Ailey, quant à lui, a amené les danseurs noirs sur scène. Les danseurs avaient une technique contemporaine, mais avec tout un travail de portés, de sauts… Nous étions fans de ces chorégraphes, nous allions les voir tous les ans. D'Allemagne en revanche, nous ne voyions pas grand-monde en France. J'avais quelques nouvelles, par mes amis à l'Opéra de Hambourg, de chorégraphes qui sont aujourd'hui reconnus, comme Hans van Manen, mais il n'y avait pas de lieu pour l'inviter en France, ce qui est quand même très étonnant. Le nombre de gens que l'on n'a jamais invités en France… Donc oui, pour moi il y a eu une forme de rupture avec l'arrivée des Américains, Merce Cunningham…

LB : On s'est rendu compte qu'une autre technique que celle de la danse classique était possible ?

CB : Voilà, absolument ! On est passé directement de Michel Descombey à Alwin Nikolaïs… C'est en 1968 que j'ai vu Nikolaïs, à Hambourg. Les cinq danseurs étaient complètement disparates, avec Carolyn Carlson, très grande, une autre toute petite ! Des corps qui n'allaient pas ensemble, et pourtant ça ne gênait pas. Les danseurs allaient dans la lumière, comme des ondes… avec une sacrée technique aussi ! Nikolaïs, m'avait d'ailleurs dit que je pouvais venir travailler avec lui, mais à l'époque, je dansais dans des ballets de George Balanchine à l'Opéra de Hambourg qui venait en finaliser l'exécution, il n'était pas question pour moi de partir. Il y avait une effervescence énorme aux États-Unis, qu'on n'avait pas du tout en France, où je dirais que c'était un peu bloqué, avec le classique. Mais entre 1968 et le début des années 1970, il y a eu le Ballet-Studio, le Ballet Théâtre Contemporain, les Américains… Et Carolyn Carlson invitée à l'Opéra, qui a créé le GRTOP, c'était une révolution ! Elle a donné une impulsion incroyable à l'Opéra, qu'ont poursuivie après des danseurs comme Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre. Oui pour moi, tout un monde de traditions a basculé à la fin des années 1960.

5. Entretien avec Maryelle Krempff, à son domicile, les 09.11 et 19.12.18.

L'apprentissage de la danse et l'Opéra de Paris

LB : Maryelle Krempff, vous êtes entrée à l'Opéra de Paris en 1936, et vous avez mené une carrière de danseuse classique jusqu'en 1961. Pourriez-vous me raconter comment s'est déroulée votre carrière ?

Maryelle Krempff : Je suis entrée à l'École de danse de l'Opéra en 1933, à l'âge de douze ans, et j'ai en effet été engagée dans le corps de ballet de l'Opéra en 1936. Il y avait des examens tous les ans, avec une interruption de deux ou trois ans pendant la guerre, et je suis montée jusqu'à devenir Sujet. Mais comme je voulais continuer ma carrière, j'ai donné ma démission, et je suis partie comme Danseuse Étoile au Grand Théâtre de Bordeaux, en 1947. J'y ai fait trois saisons, lors desquelles j'ai également dansé à Toulouse. Puis, en 1950, je suis revenue à l'Opéra-Comique comme Danseuse Étoile. À l'époque, l'Opéra et l'Opéra-Comique étaient la même maison : nous donnions un spectacle tous les vendredis à l'Opéra-Comique, avec tous les Danseurs Étoiles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, tandis qu'à l'Opéra c'était le mercredi. J'ai terminé ma carrière en 1961, puisqu'à cette époque-là la retraite se prenait à quarante ans, et j'ai encore créé le *Pas de trois* avec Jacques Chazot et Madeleine Lafon.

LB : Quels ont été vos professeurs ?

MK : Mon premier professeur était un danseur de l'Opéra, Charles Pelletier. Pendant presque toute ma scolarité à l'École de danse, j'ai eu Mauricette Cébron, une femme charmante, et dans le corps de ballet j'ai suivi les cours d'Albert Aveline. À partir du moment où je suis devenue Sujet, je prenais les cours de Mademoiselle Zambelli, qu'on appelait « Mademoiselle » tout court, la grande Mademoiselle. Quand on nous demandait chez qui on travaillait, nous répondions : « Je travaille chez Mademoiselle ! » À côté de l'Opéra, j'allais également suivre les cours des professeurs russes au studio Wacker : Madame Rousanne, Madame Egorova, Madame d'Alessandri… Beaucoup de professeurs russes étaient venus à Paris après leur révolution. Il y avait également la princesse Kschessinska. Là encore, nous allions chez « la Princesse » ! Je suis aussi allée chez Nora Kiss, la nièce de Madame Rousanne, et j'ai pris des cours particuliers de style chez Victor Gsovsky, qui avait remonté le deuxième acte du *Lac des cygnes* à l'Opéra-Comique.

LB : Quand vous êtes entrée à l'Opéra, en 1936, quelles chorégraphies dansiez-vous ?

MK : Celles de Serge Lifar ! Il créait au moins deux ou trois ballets par an. C'était notre maître, et un très grand chorégraphe. Nous aimions beaucoup travailler avec lui, car il laissait une certaine liberté aux interprètes. Il a d'ailleurs créé plusieurs chorégraphies pour un même ballet, par exemple pour le pas de deux de *Roméo et Juliette* qu'il a chorégraphié sur la

musique de Tchaïkovsky, et qu'il adaptait selon les interprètes. Je me souviens d'un solo qu'il avait créé pour moi sur une musique de Liszt, à l'occasion d'un gala : j'avais mis le mauvais bras en avant, j'ai recommencé... et à nouveau j'ai mis le mauvais bras. Mais il m'a dit : « Laissez, ça prouve que vous le sentez ainsi, et c'est bien ! »

LB : Vous avez également travaillé avec lui pendant la guerre ?

MK : Oui, c'est après la guerre qu'il a eu ses problèmes. Pendant la guerre, il y avait des officiers allemands dans la salle, mais nous, nous étions de l'autre côté, il n'y avait pas de contacts. Cette période était très difficile… Ce que voulait Lifar, et à juste titre, c'était que son ballet danse. Les Allemands sont allés au-devant de lui, et il n'a pas hésité, parce qu'il voulait que nous recommencions à danser. Et nous avons en effet repris rapidement après la débâcle de 1940. Lifar a créé de très beaux ballets pendant l'Occupation. Mais les esprits étaient échauffés à la Libération. Il y avait quelque fois de quoi, mais il y a aussi eu des abus. Lifar a sans doute accepté des invitations à dîner chez des officiers allemands, mais il n'a rien fait d'autre, il n'a dénoncé personne… Tout ce qui l'intéressait était son ballet, et la danse. Heureusement, il a pu revenir en 1947. Lifar a tellement apporté à l'Opéra, que je trouve dommage qu'on ne danse presque plus ses ballets aujourd'hui. La plupart sont même complètement perdus, puisque contrairement à Massine, il ne les a pas fait filmer. Certains ont continué à être dansés, comme *Les Mirages*. *Les Noces fantastiques* par exemple était un très beau ballet : une variation en est restée, que les danseuses se transmettaient pour l'examen, mais plus personne ne se souvient du reste, donc le ballet est perdu. C'est malheureux.

LB : Dans les années 1940, vous dansiez également des ballets de Léo Staats, ou d'Albert Aveline ?

MK : Tout à fait. Albert Aveline représentait un côté plus traditionnel, avec Carlotta Zambelli. Tous deux étaient maîtres de ballet et donnaient également des cours. Nous avons par exemple dansé *Les Santons*, *La Grisi*… C'étaient des ballets traditionnels, mais bien réglés, et charmants. Ils avaient un beau succès et faisaient un très bon mélange avec les ballets de Serge Lifar, qui étaient quand même d'avant-garde pour l'époque. Les deux axes étaient donc bien représentés. De Léo Staats, j'ai dansé *Soir de fête*, un très beau ballet.

LB : Les ballets d'Albert Aveline ou de Léo Staats et ceux de Serge Lifar se donnaient le même soir ?

MK : Oui. Les ballets étaient relativement courts, et nous donnions plutôt trois ballets pour faire la soirée. Même ceux de Lifar duraient trois quarts d'heure-une heure.

LB : Vous avez connu l'arrivée de George Balanchine en 1947 ?

MK : Non, je venais de quitter l'Opéra. En revanche, j'ai assisté à la première tournée des Anglais, à l'hiver 1944-1945. La France était libérée mais la guerre n'était pas encore finie, et le Saddler's Wells est venu donner ce premier spectacle pour les Anglais présents à Paris, avec Margot Fonteyn et des chorégraphies de Frederick Ashton. Je me souviens que les danseurs étaient tous en uniforme. Plus tard, les Russes sont venus donner de grands ballets du répertoire à l'Opéra, avec notamment Galina Oulanova. Ils avaient une technique magnifique.

LB : Lorsque vous étiez à l'Opéra, vous dansiez également dans des opéras ?

MK : Il y avait toujours le fameux ballet de *Faust*. À l'Opéra, on le dansait presque une fois par semaine, déjà quand j'étais enfant. J'y ai fait plusieurs rôles de figuration, les petits nègres, la coupe blanche… Je m'y suis beaucoup amusée, même si j'étais très impressionnée ! Il y avait aussi un très joli ballet dans *Roméo et Juliette* de Gounod.

LB : Savez-vous qui a chorégraphié le ballet de *Faust* ?

MK : Vous savez, c'était la tradition… Quand je suis arrivée, il était déjà dansé depuis plusieurs générations, sans changements. George Balanchine a voulu faire une création, mais cela n'a pas rendu en moderne. Aujourd'hui, la chorégraphie de la nuit de Walpurgis nous paraîtrait trop classique : elle est charmante, mais ce devrait être une bacchanale, puisque c'est le moment où Méphistophélès montre à Faust toutes les femmes qu'il pourrait avoir. Le ballet était de l'époque 1900, et n'avait pas changé au niveau chorégraphique.

Danser à Bordeaux

LB : Lorsque vous êtes arrivée à Bordeaux en 1947, quel répertoire dansiez-vous ?

MK : J'y ai dansé tous les grands ballets. Comme j'avais dansé ces ballets à l'Opéra de Paris, je les montrais au maître de ballet. C'est ainsi que nous avons dansé *Giselle* avec la chorégraphie originale, mais aussi *Coppélia*, le deuxième acte du *Lac des cygnes*… À cette époque, nous ne dansions pas *Le Lac des cygnes* en entier. J'ai beaucoup dansé le cygne noir en pas de deux, c'était un peu mon cheval de bataille ! J'ai également interprété *Istar*, que j'aimais beaucoup. Je l'avais appris à l'époque où Lifar avait quitté l'Opéra, et par Mademoiselle Zambelli, ce qui est très étonnant. Elle savait parfaitement le ballet du simple fait d'avoir été dans la salle tous les jours et de l'avoir vu répéter. J'ai donc dansé *Istar* à l'Opéra, puis à Bordeaux et Toulouse, et quand Lifar est revenu à Paris, je lui ai demandé si je pouvais le travailler avec lui pour l'approfondir.

LB : Vous dansiez donc des rôles très classiques à Bordeaux, à part *Istar* ?

MK : Oui. Là-bas aussi j'ai dansé le ballet de *Faust*. J'y ai passé une période très heureuse, j'étais la grande vedette et le public m'aimait beaucoup. J'y suis restée trois saisons, mais

après il me fallait poursuivre ma carrière autrement. Je suis revenue à Paris, où j'ai dansé une saison au Châtelet, parce que Maurice Lehmann, qui en était le directeur à l'époque, tenait absolument à m'avoir pour l'opérette *Don Carlos*. C'est aussi lui qui m'a fait entrer à l'Opéra-Comique, quand il en est devenu le directeur.

L'Opéra-Comique

LB : Vous avez préféré rentrer comme Danseuse Étoile à l'Opéra-Comique plutôt que revenir comme Sujet à l'Opéra ?

MK : C'est-à-dire qu'il n'y avait pas de poste à l'Opéra à ce moment-là, tandis qu'à l'Opéra-Comique un poste s'est libéré au moment où Solange Schwarz a eu un bébé, puis n'est pas revenue car elle avait passé quarante ans. Mon arrivée à l'Opéra-Comique s'est faite en deux temps. Le Ballet a été supprimé à un moment, alors j'ai fait de grandes tournées pendant un an avec les Jeunesses Musicales, avant de reprendre ma place quand le Ballet est revenu.

LB : Vous avez abordé un tout autre répertoire à l'Opéra-Comique ?

MK : J'y ai surtout dansé le répertoire de Léonide Massine, qui était à ce moment-là maître de ballet et reprenait tous ses ballets pour l'Opéra-Comique, notamment ceux qu'il avait créés pour les Ballets Russes. Quand je suis arrivée, j'ai dû apprendre douze ballets en trois mois ! J'ai dansé *Les Femmes de bonne humeur, La Boutique fantasque, Capriccio espagnol, Le Beau Danube*… Je me souviens qu'il m'a appris le premier ballet sur des marches d'escaliers, parce que nous n'avions pas de studio. Il a fallu tout recommencer !

LB : Comment Massine travaillait-il ?

MK : Massine tenait absolument à ne pas changer sa chorégraphie. À cette époque il n'y avait pas la vidéo comme maintenant, mais Massine avait fait des films de ses ballets, et nous les regardions en essayant d'apprendre la chorégraphie. À l'envers, ce n'était pas facile ! Au petit doigt près, il fallait danser exactement la même chorégraphie.

LB : Il intégrait beaucoup de danse de caractère à ses ballets ?

MK : Oui. D'ailleurs j'ai beaucoup travaillé les danses espagnoles, qu'on me donnait parce que j'avais un type de brune. J'ai appris les castagnettes, et à la salle Pleyel j'ai donné un récital avec des danses espagnoles. J'étais plutôt une danseuse classique, mais cela m'intéressait beaucoup.

Galas et tournées

LB : À côté de l'Opéra-Comique, vous continuiez à vous produire ailleurs, dans des galas par exemple ?

MK : Oui, je dansais un peu partout. J'ai été souvent invitée dans des théâtres, à Lyon, à Lille, à Strasbourg… Quand j'étais jeune, les grandes tournées internationales n'existaient pas encore, mais j'ai quand même fait quelques tournées en Belgique et en Suisse, avec un impresario.

LB : Les théâtres de province invitaient donc souvent des danseurs de l'Opéra de Paris pour les rôles de solistes ?

MK : Oui, il existait à l'époque un décalage important entre Paris et les théâtres de province, qui heureusement ne doit plus exister aujourd'hui. Le théâtre de Bordeaux était en avance sur celui de Toulouse. Je me souviens, en arrivant à Toulouse pour le ballet de *Faust*, avoir été étonnée de constater que toutes les danseuses avaient des tutus différents. C'est que dans leur contrat, elles devaient fournir deux tutus, un long et un court, qu'elles se faisaient coudre par des dames de l'ouvroir ! Alors que les tutus demandent un travail si spécifique… Heureusement, tout cela a bien vite changé.

LB : Vous-mêmes possédiez certains de vos costumes, outre ceux que vous fournissaient les théâtres ?

MK : Je possédais quatre tutus pour les spectacles que je donnais en tournée : un noir pour le cygne noir, un blanc pour le cygne blanc, un rose pour la Belle et un tutu noir et rouge pour le pas de deux de *Don Quichotte*. J'ai été l'une des premières clientes de Madame Repetto ! J'y achetais mes chaussons par douzaine. Ils étaient faits main et j'essayais chaque paire.

LB : Et l'Opéra vous fournissait des chaussons ?

MK : Nous avions des bons pour une paire par ballet, mais ce n'était jamais assez pour moi ! Je rachetais alors des bons à des danseuses qui en utilisaient moins.

LB : Est-ce que vous avez également dansé dans de petites compagnies ?

MK : Non, mais outre ces invitations dans des théâtres, j'ai fait toute une tournée avec les Jeunesses Musicales de France, dans cent villes de France. Nous partions avec des danseurs, un pianiste et un conférencier. J'ai fait deux tournées par an, de trois semaines à chaque fois, sur deux ou trois ans. Nous arrivions par le train dans une ville, on posait nos bagages à l'hôtel, on allait voir un peu la scène et régler les éclairages, puis on dansait, on se couchait et on repartait le lendemain pour une autre ville ! La plupart du temps c'était très bien organisé, mais nous avons eu quelques surprises. Un jour que nous étions dans un théâtre à Nice, les machinistes insistaient pour mettre un tapis sur scène, et nous ne voulions pas. Aujourd'hui, il existe des revêtements spéciaux, mais à l'époque nous tenions à avoir le plancher car les tapis nous faisaient glisser. Mais si les machinistes insistaient, c'est qu'il y avait des trous dans le plancher ! Nous avons eu beau dire, ils ont mis le tapis… Dans le spectacle, je devais faire un tour de promenade en attitude. Je pique… mon pied était en plein dans un trou !

Heureusement, mon partenaire et moi avions du métier, donc l'air de rien je lui ai dit : « Attention, je saute ! » et je me suis replacée. Sans cela, je me serais tordu le pied...

LB : Vous rappelez-vous quels conférenciers sont intervenus lors de ces tournées avec les Jeunesses Musicales ?

MK : Je me souviens d'une conférence de Rotislav Hoffmann, mais nous avons eu d'autres conférenciers. En revanche je me rappelle très bien le pianiste, Jean Laforge, qui était un excellent accompagnateur.

LB : Vous est-il arrivé d'illustrer également des conférences de Serge Lifar ?

MK : Il a fait beaucoup de conférences, déjà quand j'étais à l'École de danse, mais il ne s'est jamais trouvé que je les illustre. Il organisait également des expositions, par exemple au Musée des Arts Décoratifs. Il a aussi écrit des livres, ou plutôt c'est Michel Hoffmann qui les écrivait, parce que Lifar n'avait pas une maîtrise parfaite du français, mais toutes les idées venaient de lui. Lifar passait sa vie entière à l'Opéra, il ne vivait que pour la danse… En revanche, j'ai aussi illustré des conférences organisées par Jean Dorcy. C'était un homme adorable, et j'ai fait plusieurs tournées avec lui, dont une à Prague, tout juste à la fin de la guerre. Il était vraiment passionné, et organisait des spectacles avec très peu de moyens. Sa femme interprétait des danses espagnoles. Nous acceptions de danser pour peu de choses, mais nous étions si heureux de danser que nous n'y faisions pas attention. Quand j'étais petite fille, j'ai également assisté à des conférences des Archives de la Danse, dans le seizième arrondissement. Elles sont parties en Suède plus tard. J'y ai vu des conférences de contemporains, de Mila Cirul par exemple.

LB : Et avez-vous connu les cours d'histoire de la danse de Germaine Prudhommeau à l'Opéra ?

MK : Non, mais je me souviens très bien de l'avoir vue assister aux ballets avec ses élèves à l'Opéra, pour les leur expliquer.

LB : Pour les spectacles organisés par Jean Dorcy, vous avez côtoyé des danseurs modernes ?

MK : Pas tellement. Nous étions plutôt entre groupes classiques.

LB : Aux Jeunesses Musicales, vous avez donc donné des conférences d'histoire de la danse illustrées ?

MK : Tout à fait. Nous étions deux, trois ou quatre danseurs. J'ai également fait une grande tournée de deux mois en Afrique noire avec les Jeunesses Musicales. Nous avons dansé au Congo, qui était belge, et dans des villes qui étaient encore françaises : à Yaoundé, Douala, Dakar... Nous étions deux couples : je dansais avec Igor Fosca, et Janine Monin avec René

Bon. C'était la première fois que des danseurs partaient en Afrique, et les organisateurs avaient peur que nous ne soyons fatigués à cause du climat, mais on était jeunes, on ne cherchait pas à se reposer ! C'était d'ailleurs très bien organisé. Nous avions un jour de liberté, dont nous profitions pour visiter des réserves de chasse, etc. J'ai aussi fait une tournée en Afrique du Nord, au Maroc et en Tunisie.

LB : Quel répertoire dansiez-vous lors de cette tournée en Afrique noire ?

MK : Nous avions un programme de quatre extraits de ballets, dont *Suite de danses* de Clustine, sur une musique de Chopin, *Sylvia* de Lifar, sur une musique de Léo Delibes, et le pas de deux de *Roméo et Juliette* chorégraphié par Lifar sur une musique de Tchaïkovsky.

Le ballet moderne

LB : Est-ce que vous alliez voir les compagnies de Roland Petit, Janine Charrat ou Maurice Béjart à Paris ?

MK : Oui, bien sûr, c'était le ballet moderne ! Je suis d'ailleurs entrée à l'Opéra de Paris la même année que Roland Petit et Renée Jeanmaire. Il a fait de très beaux ballets, *Notre-Dame de Paris…* Quand nous étions jeunes, Roland Petit m'a proposé de danser un récital avec lui, salle Pleyel. À cette époque les récitals se faisaient beaucoup, avec des pas de deux toute la soirée. Il voulait déjà quitter l'Opéra, mais je n'étais pas prête à ce moment-là. J'aurais peut-être dû, puisque je l'ai quitté après… Mais c'est ainsi que se fait la vie. Après il a dansé avec Janine Charrat, puis avec Zizi. Donc je n'ai jamais dansé dans sa compagnie, mais je l'ai vu danser très souvent. Janine Charrat a également chorégraphié de bons ballets. Elle s'était fait connaître petite fille par le film *La mort du cygne*, et tout le monde pensait qu'elle venait de l'Opéra ! Cette femme avait beaucoup de courage, elle a vécu des choses épouvantables avec son accident. Mais c'est avec Béjart que j'ai le plus travaillé. Lors d'une tournée en Suisse, nous étions six, il y avait notamment Solange Schwarz, Étoile à l'Opéra mais qui faisait aussi des tournées, Igor Fosca… et le jeune Maurice Béjart, tout frais émoulu de Marseille. Sur le programme il fallait mettre nos titres, mais Béjart n'en avait pas, alors nous avons mis « du Palais de Chaillot », ce qui était très drôle car il n'y avait pas de compagnie à Chaillot ! [*rires*] Le spectacle était un hommage à Chopin. J'avais choisi une grande polonaise, chorégraphiée par Victor Gsovsky, et un boléro, afin de ne pas danser uniquement sur les airs romantiques que l'on connaît. Mais en feuilletant des partitions de Chopin, j'avais trouvé une musique très brillante, et j'ai demandé à l'impresario, qui était aussi le conférencier, si je pouvais danser dessus pour les prochains spectacles. Maurice Béjart m'a alors proposé de me créer une chorégraphie sur la musique. Il avait déjà le don de maître de ballet, peut-être plus que de danseur. Il a donc réglé une chorégraphie pour moi, qu'on a intitulée « Allégresse champêtre ». Mais ce n'était pas encore vraiment du Maurice Béjart, plutôt du Maryelle Krempff puisqu'il s'était vraiment adapté à moi. Plus tard j'ai dansé à nouveau avec lui, sur du Liszt. J'ai beaucoup aimé les ballets de Béjart. Je me souviens notamment d'un de ses ballets qu'il donnait au Grand Palais, sous la verrière. C'était très beau…

LB : Est-ce que des chorégraphes comme Maurice Béjart, Michel Descombey ou Joseph Lazzini ont selon vous insufflé un nouveau style ?

MK : Ils allaient tout de même vers le moderne, mais ce n'était pas encore le contemporain. Je connais surtout Béjart, que j'appréciais beaucoup. C'était un genre d'avant-garde, mais qui conservait une base classique.

LB : Après avoir pris votre retraite, en 1961, vous avez enseigné la danse ?

MK : Oui, j'ai ouvert un cours à Paris mais c'était assez difficile d'y avoir des élèves régulières. Je voulais quelque chose de solide, donc je me suis installée à Saint-Maur-des-Fossés au moment où ils ont ouvert le conservatoire. J'y ai enseigné pendant vingt ans. La danse est toute ma vie.

6. Entretien avec Martine Harmel, dans un café, le 13.11.2018.

LB : Martine Harmel, vous êtes chorégraphe et vous dirigez la compagnie *En Corps et en Jeu*. Vous avez bien connu Janine Charrat alors qu'elle était conseillère pour la danse au Centre Georges Pompidou à Paris, de 1978 à 2005. Pourriez-vous me parler d'elle ?

Martine Harmel : Janine avait une force de caractère incroyable, c'était une battante. Elle avait aussi une assurance dans ce qu'elle faisait qui lui donnait une grande liberté. C'était un petit bout de femme, très frêle… bourrée de tics. [*rires*] Elle était insensée ! J'ai beaucoup de respect pour elle, parce qu'en ayant accepté d'être directrice au Centre Georges Pompidou, elle a fait découvrir énormément de jeunes chorégraphes contemporains, alors qu'elle aurait pu ne s'occuper que de ses ballets. Elle est toujours restée très curieuse et s'est beaucoup intéressée à cette jeune danse contemporaine émergente.

LB : Vous a-t-elle raconté ses débuts ?

MH : Oui, nous avions une grande intimité, alors même que nos opinions étaient parfois aux antipodes. Dès lors qu'elle commençait à avoir du respect pour quelqu'un, elle pouvait se livrer à des conversations passionnantes, en étant très ouverte. Elle m'a parlé de ses débuts, et de la conviction inébranlable qui l'habitait alors. C'est très jeune qu'elle a commencé, quand elle donnait ses spectacles petite fille. Et puis il y a eu cette passion avec Lifar ; une immense passion, aussi bien artistique qu'amoureuse, qui l'a habitée pendant longtemps, même quand il y a eu des choses compliquées pendant la guerre. J'ai essayé de fouiller sur cette période-là, mais c'était très difficile. Elle restait évasive, sans le remettre en question. J'aimais beaucoup être avec elle car nous avions de vraies discussions, sauf sur des points noirs comme celui-là, qui devaient être douloureux pour elle.

LB : Comment expliquez-vous la fascination des danseurs de cette génération, et en particulier de Janine Charrat, pour Lifar ?

MH : Je pense que lui aussi a écrit des pages nouvelles en danse. Par rapport à son temps, il était dans une forme de modernité qui a dû fasciner des jeunes déjà ouverts. Cette époque était magnifique, il venait de se passer plein de choses avec les Ballets Russes, et lui-même était un personnage absolument mythique, d'autant plus pour une petite fille : Lifar est devenu son maître. Il faut dire aussi qu'à cette époque le milieu de la danse était bien plus petit et concentré qu'aujourd'hui, et que les rencontres étaient plus faciles. La danse classique dominait, à côté des écoles allemandes et américaines qui cherchaient à faire monter une autre danse. Mais il y avait ce nœud classique très fort… qui n'est pas si vieux que cela, quand on réfléchit que le ballet blanc est venu peu avant. Les remises en cause vont finalement très vite dans l'histoire du ballet ! Donc ce moment était foisonnant, et cela s'est poursuivi pendant la guerre et dans l'après-guerre. Janine était complètement dans cette mouvance. Par contre, je

ne sais pas ce qui s'est réellement passé pendant la guerre, mais je pense que Lifar a basculé vers des théories douteuses.

LB : Vous a-t-elle aussi parlé de ses relations avec Roland Petit et avec Maurice Béjart ?

MH : Elles étaient très compliquées et douloureuses pour Janine… Je pense qu'elle s'est sentie trahie, abîmée. Roland Petit avait une ambition terrible… Quant à Béjart, Janine ne pensait pas que c'était un très bon danseur, mais elle le trouvait très intéressant comme créateur, donc elle est allée en Belgique travailler avec lui. Après, elle a bifurqué, mais elle lui reprochait de ne pas l'avoir rappelée, parce qu'elle lui a donné énormément de choses dont il s'est servi, en oubliant qu'elles lui venaient de Janine.

LB : D'après vous, d'où vient le fait qu'elle ait eu tant de mal à se faire programmer à Paris dans les années 1950-1960 ?

MH : D'abord, c'était une femme, et je pense que cela compte. C'était terrifiant à cette époque, tous les directeurs étaient des hommes. En France elle était la seule chorégraphe en danse classique. Elle trouvait que ce n'était pas normal, alors elle s'est battue, dans un milieu très violent, mais ce n'était pas facile. Et puis elle avait son caractère : elle pouvait dire merde quand elle en avait envie, ce qui a dû en déranger beaucoup !

LB : Elle a aussi toujours gardé sa compagnie, sans réellement s'installer quelque part.

MH : Je crois que c'était quelque chose de très fort en elle, ce que montre bien son entretien avec Antoine Livio dans le documentaire *L'Instinct de la danse*[1] : l'institution lui était insupportable. En Belgique par exemple, elle aurait pu s'installer, le public avait envie d'un chorégraphe. Mais elle n'a pas voulu. Elle était très rebelle pour cela. Complètement inscrite politiquement dans une droite bien sage… mais rebelle !

LB : Un peu comme Babilée !

MH : Exactement. Mais Babilée l'était beaucoup plus qu'elle politiquement, et par rapport au monde du ballet académique. L'institution peut d'ailleurs avoir des effets contraires. Elle a par exemple aidé quelqu'un comme Roland Petit. Il était bien sûr classique, mais quand on voit *Le Jeune homme et la mort*, c'est magnifique. C'est quelqu'un qui a accepté l'institution, et avoir une compagnie l'a forcé à évoluer. Alors qu'il y a des personnes que l'institution asphyxie. Petit à la fin, ou Béjart, se sont ainsi essoufflés, en tombant pour Béjart dans une écriture beaucoup plus académique : ils n'avaient plus rien à dire. Ce qui n'arrive peut-être pas à ceux qui restent sur le fil, mais d'un autre côté ils perdent du temps. Ils se cassent la figure, rebondissent, en recommençant toujours à zéro. C'est très paradoxal… Mais Janine est toujours restée passionnée. Jusqu'au bout, elle se disait qu'elle allait remonter des ballets. Elle

1 Luc RIOLON et Rachel SEDDOH, *Janine Charrat. L'Instinct de la danse*, Les Films Pénélope/ARTE France/TSR, 2001, 54 minutes.

a d'ailleurs tout donné à la danse. Elle n'a pas eu d'enfants (ce qu'elle regrettait), mais à l'époque on disait qu'une danseuse ne pouvait pas en avoir. Elle était dans le sacrifice, dans une forme de mysticisme de la danse. Mais à côté de cela, drôlissime, et très séductrice ! Janine adorait les hommes, et je l'ai vu complètement perdre le nord avec certains. Là aussi, elle était passionnée. Et dans sa danse, elle avait quelque chose de révolutionnaire.

LB : Dans quel sens ?

MH : Par exemple au niveau de l'interprétation. Dans *Les Algues*, c'est extraordinairement précurseur. Elle travaille le rôle comme une comédienne, alors que je trouve les danseurs parfois en sur-expressivité.

LB : J'ai aussi été très frappée par *Les Algues*, notamment par la scène centrale du bal. Elle me semble très ambiguë : on pourrait presque y voir un viol.

MH : Tout à fait. Et en même temps, cette scène déclenche un amour qui la mène à la folie. C'est ce double point de vue, pas du tout rationnel, qui est très intéressant. Ce viol la rend folle, et en même temps folle amoureuse. C'est incroyable… Et puis elle a inventé plein de choses en classique, avant Béjart. *Les Liens* sont aussi une pièce majeure. Là encore, on peut dire qu'elle n'a pas inventé le principe[2] : mais finalement peu importe, l'essentiel est ce qu'on en fait. Et elle en a fait quelque chose de très fort, qu'on pourrait dire presque contemporain. Bien sûr c'était complètement classique, mais les attaches créaient une forme d'arrachement des corps. Elle a introduit l'objet, ce qui était assez novateur. Les élastiques n'étaient pas un décor mais amenaient à une gestuelle : ce jeu de tirer, d'être tiré, l'a obligée à écrire différemment, à tester des dynamiques. Je pense d'ailleurs que la première version des *Liens* était beaucoup plus intéressante que celle qu'elle a remontée ensuite, à l'espace Cardin… Celle-ci, il faudrait l'oublier… J'ai essayé de lui dire qu'elle abîmait sa pièce, mais elle avait ses côtés têtus ! [*rires*] Plusieurs fois d'ailleurs je l'ai vu altérer son écriture lors de reprises.

LB : Pourriez-vous m'expliquer comment elle travaillait ?

MH : Quelque chose de frappant chez elle, c'est qu'elle était très conceptuelle : avant d'arriver sur le plateau, elle avait une vision de ce à quoi sa pièce devait ressembler… ce qui pouvait devenir difficile quand elle se trouvait en face d'interprètes qui n'arrivaient pas du tout à faire ce qu'elle avait imaginé. Janine m'aimait bien parce que je venais de la danse classique, donc je pouvais m'inscrire dans son écriture, et en même temps, elle me laissait parfois lui faire des propositions. Elle adorait que je lui balance des trucs très forts ! Dans ses chorégraphies, elle était toujours très liée à la musique et à la théâtralité, sans que cela signifie pour autant suivre un fil narratif, avec un début et une fin. On ne peut pas dire que c'était la technique qui l'intéressait, mais il fallait absolument de la technique. Et puis elle restait quand même très architecturée sur la hiérarchie classique. Il y avait l'Étoile, et le reste… J'essayais de lui expliquer qu'en danse contemporaine il n'y a pas l'idée du corps de ballet, cette espèce

2 On voit par exemple des élastiques dans *Ode* de Léonide Massine, créé en 1928.

de séparation entre prolétariat et aristocratie de la danse. [*rires*] Elle faisait des efforts, mais elle avait du mal à se défaire de cette idée. Quant à son écriture, très précise, elle portait beaucoup sur les tensions entre les êtres et sur les points de tension intérieure. Elle a travaillé sur le narcissisme, sur les déséquilibres de l'individu, et sur la force des femmes. Nous avions déliré sur la comtesse Bathory, et puis évoqué les hétaïres, la Belle Hélène… Toutes ces femmes qui se mettaient elles-mêmes en représentation, et qui ont sombré dans la misère la plus totale. C'était entre la danse et le théâtre… mais en France on met des étiquettes partout, et c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Janine ne s'y sentait pas très à l'aise. Pour la création d'*Hécube* en 1982, nous avons travaillé avec Pierre Rhallys… complètement oublié, alors qu'il a eu une influence considérable. Il a écrit plusieurs livrets pour Janine et Béjart. Lui aussi, c'était un personnage !

LB : Et quel était le rapport de Janine Charrat à la technique et à l'écriture classiques ?

MH : Son vocabulaire et la forme chorégraphique restaient quand même classiques, mais avec énormément de flexions, de torsions, des choses qui à l'époque où elle les a créées n'étaient pas dans l'ordre établi de l'écriture classique. Toutes ces espèces d'abandon, de lâcher… Quand on regarde des ballets de Petipa ou *Giselle*, c'est beaucoup plus vertical. Elle a travaillé sur le fait d'être en dehors de l'axe, sur l'abandon d'une partie du corps… beaucoup d'éléments qui ont été repris ensuite, et poussés plus loin, par la danse contemporaine. Je ne l'aurais pas vue faire « développé, rester attitude »… Il fallait toujours que cela parte, se détourne, louvoie. Elle nous faisait travailler sur des espèces de torsion, de tension.
Et à côté de ça, parfois je ne la comprenais pas ! Par exemple sur la manière dont elle nous faisait interpréter la statuaire grecque dans *Hécube*, trop vieillotte. Il lui arrivait aussi de ne pas oser corriger des danseurs classiques qui altéraient son écriture en étant trop académiques. Elle avait des espèces de tiraillements, sans doute à cause de ce qu'on avait pu lui reprocher. Je me rappelle qu'elle était complètement tétanisée à l'idée de me demander de me vieillir pour jouer dans *Hécube*, parce que les danseurs classiques refusent habituellement de s'enlaidir. Mais je m'en moquais complètement ! Elle avait donc toujours cette idée qu'une danseuse classique doit rester jolie, alors même que dans *Les Algues* elle avait elle-même renoncé à tout esthétisme. Et pour tout ce qui était de l'ordre de la force, elle avait vraiment tendance à revenir au saut académique : c'est comme cela qu'elle imaginait la puissance. Elle aimait bien aussi les pirouettes extrêmement vives, basses, qui faisaient une espèce de tornade, de vrille. Et que Babilée exécutaient d'ailleurs merveilleusement… Elle l'adorait, avec son côté animal, même si elle pouvait aussi apprécier des danseurs beaucoup plus classiques, comme Miskovitch.
Je me souviens de quelque chose de très paradoxal dans *Hécube*. À un moment donné, nous travaillions sur le soleil qui brûle les mains des déesses, et tout d'un coup je l'ai vu faire un geste impossible, tellement stéréotypé ! Alors je lui ai dit : « Mais Janine tu sais mieux que personne ce que veut dire brûler, tu l'as vécu ! ». J'ai refusé de faire son geste, et elle m'a demandé de lui montrer ce que je ferais. Je lui ai montré et j'ai vu une larme qui coulait… Elle m'a dit : « Oui, toi tu vas faire comme ça, mais le corps de ballet va faire ce que j'ai montré ». J'ai senti que c'était la déchirure… Je crois qu'elle ne voulait tellement pas revoir

ce qu'elle avait vécu que tout d'un coup elle tombait dans un classicisme vieillot, absent de son écriture habituelle.

LB : J'aimerais bien que nous parlions maintenant de votre carrière, et de votre rapport au classique et au contemporain. Dans les années 1960, vous vous êtes formée à la danse classique, notamment auprès d'Igor Fosca. J'ai entendu que c'était un professeur très ouvert, par exemple aux danseurs modernes.

MH : Oui, les danseurs qui suivaient ses cours ont d'ailleurs eu des parcours très différents. Il donnait des cours extrêmement classiques, tout en cherchant toujours à faire sortir quelque chose des danseurs. Il faisait aussi danser les filles qui le pouvaient comme des hommes. Si bien que lorsque j'allais prendre ensuite les cours de Canova, il me disait : « Mais Martine tu ne peux pas sauter comme ça, ce sont des cabrioles d'homme ! » Et moi : « Non, ce sont des cabrioles de femme qui sait sauter ! » Igor avait beaucoup travaillé avec Boris Kniaseff. Kniaseff était un professeur terrible, avec lequel je me suis beaucoup engueulée parce qu'il pouvait être d'une grande cruauté : il fallait se taire, accepter le supplice, saigner dans les chaussons de pointe... Je n'ai jamais aimé ce côté masochiste. Igor avait une grande admiration pour Boris, mais lui-même était quelqu'un de très ouvert, qui aimait bien les jeunes.

LB : Bien que vous étant formée à la danse classique, vous avez éprouvé le besoin d'en sortir ?

MH : Oui, complètement. J'aimais bien l'outil, et d'ailleurs j'ai toujours été fascinée par les beaux danseurs classiques. Je ne suis pas du tout comme ces danseurs contemporains complètement fermés à autre chose qu'à leur danse. Mais j'étais asphyxiée artistiquement par ce qu'on faisait de cette technique. J'ai un peu touché aux rôles, en dansant par exemple *Coppélia*, mais pour moi c'était poussiéreux : je subissais, sans pouvoir donner la mesure de l'émotion que je ressentais. C'était trop codifié. J'ai donc éprouvé le besoin de sortir, ce qui a été douloureux parce que j'adorais cette technique. Et puis j'étais jeune donc j'aimais bien que ça bouge, la prouesse… Il faut dire aussi qu'à l'époque la danse classique était très normative. J'étais petite, à un moment où l'on cherchait de grandes danseuses : je ne pouvais donc être que soliste, mais les rôles m'ont déçue. Et puis j'avais l'impression que plein de choses se passaient ailleurs. La danse classique n'a jamais été une nostalgie pour moi, mais c'est tout de même resté quelque chose de très profond : c'est ce que j'ai aimé petite, adolescente, ce avec quoi j'ai vécu pendant vingt-quatre ans… tout en étant toujours critique ! [*rires*]

LB : Vous vous êtes donc tournée vers la danse moderne ?

MH : J'ai très vite été engagée par Joseph Russillo. Il a fallu que je réapprenne tout. Passer du classique au moderne, c'était de la torture physique ! J'avais des contractures terribles… Et puis il fallait manger du mouvement qui n'avait rien à voir avec ce que je connaissais. En

parallèle, je travaillais avec Janine. Et au bout d'un moment, j'ai eu envie de créer moi-même mes spectacles.

LB : Quant aux spectacles, avez-vous éprouvé des expériences esthétiques marquantes lorsque vous étiez adolescente, à la fin des années 1960 ?

MH : Au début des années 1960 j'étais petite fille, et à ce moment-là seule la danse classique existait pour moi. J'étais complètement fascinée par les Jeunesses Musicales de France. Quand je suis venue à Paris, et que j'étais encore danseuse classique, je sentais qu'il y avait des émergences modernes venues d'Allemagne, mais qui n'étaient pas très fortes. Le travail des Dupuy me semblait à l'époque assez vieillot… C'est quand des danseurs sont venus des États-Unis, dans les années 1970, que j'ai commencé à m'intéresser à la danse moderne. Et puis Mai 68 était passé par là… Mais, déjà dans les années 1960, je pensais que les ballets classiques d'une certaine époque devaient être remontés scrupuleusement comme des pièces de musée (avec les décors, les costumes…), sans qu'on en retouche rien. J'étais énervée qu'on continue à retoucher les ballets de Petipa, en les dénaturant. À côté de ces pièces remontées fidèlement, je trouvais intéressant d'en proposer des réécritures, comme l'a magnifiquement fait Mats Ek pour *Giselle*. Si je danse Giselle aujourd'hui, je ne vais pas le faire comme à la création : on ne peut pas simplement dénouer ses cheveux et décider qu'on est folle. Je pensais aussi que l'on devait se consacrer à de nouvelles créations classiques : quand les créateurs ne veulent pas se remettre en question, c'est la mort, artistiquement parlant. C'est d'ailleurs dans cette attente que j'ai été éblouie en découvrant *Les Algues* de Janine Charrat.

LB : Est-ce que vous alliez également voir les ballets de Béjart à la fin des années 1960 et dans les années 1970 ?

MH : Ah j'adorais ! En 1967, j'ai vu *Nijinski clown de Dieu* au Palais des Sports. J'étais en pleine danse classique à l'époque. Les danseurs étaient formidables… Suzanne Farrell, très classique, magnifique mais un peu froide. Je préférais d'autres danseuses, plus révoltées, comme Angèle Albrecht : une vraie Walkyrie, puissante et insolente ! Parmi les hommes, j'adorais Victor Ullate. Et *Le Sacre du printemps* en 1969, il y avait une énergie, avec des sauts incroyables… C'était complètement novateur et ça a fait énormément de bien, en réveillant des générations enkystées. Béjart a aussi sorti la danse classique des théâtres à l'italienne, en l'amenant dans d'immenses salles.

LB : Vous connaissiez Michel Descombey et Joseph Lazzini ?

MH : Je les connaissais de nom. C'était le moment où je commençais à danser chez Russillo. Je n'ai pas été éblouie par leur travail… Dans les années 1970, j'aimais bien Félix Blaska, qui était à la charnière entre le classique et le moderne. Il y avait des chorégraphes comme cela dans les années 1960-1970, un peu au milieu, ce que je trouvais intéressant. Certaines pièces de Carolyn Carlson m'ont aussi bien plu. J'essaie de me rappeler ce qui m'a causé un électrochoc… C'est sans doute Pina Bausch, ce qui correspondait aussi à mon évolution en

tant que chorégraphe : je voyais l'émotion qui génère le mouvement. Je me suis dit : ça existe !

LB : Merci beaucoup Martine !

7. Entretien avec Cyrille Atanassoff, dans un café, le 22.11.18.

LB : Cyrille Atanassoff, vous êtes danseur Étoile de l'Opéra de Paris, où vous êtes entré en 1957. J'aimerais que nous parlions un peu des débuts de votre carrière. Lorsque vous avez intégré l'Opéra de Paris, quel rôle y jouait encore Serge Lifar ?

Cyrille Atanassoff : J'ai d'abord connu Serge Lifar quand j'étais à l'École de danse de l'Opéra de Paris, où je suis entré le 15 septembre 1953. L' École était alors dirigée par Albert Aveline. J'ai dansé dans quelques chorégraphies de Lifar quand j'étais à l' École de danse, dans *Les Indes galantes* par exemple, un très gros succès qui a été jusqu'à la millième représentation. Lorsque j'ai intégré le corps de ballet, en 1957, Lifar était directeur de la danse (nous disions à l'époque maître de ballet). Puis il a eu des problèmes et a été remercié en 1958. Nous avions fait un voyage en Russie en 1958, où nous avons emmené la plupart de ses ballets : *Les Mirages*, *Suite en blanc*, *Phèdre*. Le gouvernement soviétique n'a pas boycotté les œuvres de Lifar, mais lui est resté à Paris.

LB : Quels ballets de Lifar avez-vous dansés ?

CA : Eh bien d'abord *Suite en blanc*, que toutes les générations ont dansé. Il y avait énormément de rôles, que j'ai dû faire à peu près tous. J'ai commencé dans le corps de ballet, puis j'ai dansé le pas de cinq, le pas de trois, les rôles de mazurka et d'adage. J'adorais ce ballet. Lorsque Michel Descombey a remonté *Les Mirages*, je lui ai demandé : « Qui va me l'apprendre ? » Le créateur était Michel Renault, avec Yvette Chauviré. Il l'avait aussi dansé avec Nina Vyroubova, et l'autre couple c'étaient Josette Amiel et Flemming Flindt. Malheureusement Michel Renault était alors en disgrâce avec l'Opéra, auquel lui et Liane Daydé avaient intenté un procès (qu'ils ont d'ailleurs gagné) pour licenciement abusif. Flemming Flindt était quant à lui directeur du ballet de Copenhague. Heureusement que Léone Mail, l'assistante de Serge Lifar, était là. Elle était aussi l'épouse de Robert Manuel, de la Comédie Française. Grâce à eux trois, il y avait une communion entre la Comédie Française et l'Opéra de Paris : Léone Mail faisait la chorégraphie de divertissements de ballet pour la Comédie Française, pour le *Bourgeois Gentilhomme* par exemple, et Lifar avait demandé conseil à Robert Manuel pour *Phèdre*. Léone Mail avait des films en 8 mm des ballets de Lifar, et elle m'a énormément aidé. Mais à part elle, qui ne pouvait pas connaître tous les rôles des *Mirages*, il n'y avait pas de répétiteur. J'ai donc pris contact avec Lifar, et il m'a dit, avec son accent : « Atanassoff, je ne peux pas souvenir toute la chorégraphie, mais je peux vous donner style ». Donc je suis allé chez lui, on a poussé les tables et les fauteuils, on a roulé le tapis, et il a fait tout le rôle avec moi. Yvette Chauviré a été également d'un grand secours, parce qu'elle se souvenait des pas de deux et des adages avec le jeune homme. Si bien qu'on a pu retrouver à peu près la chorégraphie, et je l'ai dansée. Longtemps après, la disgrâce de Michel Renault est tombée et il a pu revenir à l'Opéra pour faire travailler les danseurs. Il s'est montré très élégant avec moi, en me disant : « Tu l'as appris comme ça, il y a des tas de petites erreurs, mais garde ça. » J'ai adoré danser *Les Mirages*.

LB : Il me semble que vous avez également dansé *Les Noces fantastiques* ?

CA : Oui, lorsque j'étais à l'école de danse. Nous étions trois garçons de taille adulte qui faisions quelques remplacements. J'ai notamment participé au final, quand le spectre du jeune homme vient chercher la fiancée et l'entraîne dans la mer. C'était un ballet formidable. Claude Bessy a voulu le remonter à l'École de danse parce qu'il y avait encore Peter van Dyk et Nina Vyroubova, qui avaient dansé les trois rôles. Malheureusement les décors étaient pourris, et le budget n'a pas été accordé pour les refaire. Si bien que c'est l'un des meilleurs ballets de Lifar qui est perdu à jamais, maintenant que Peter van Dyk, Nina Vyroubova et beaucoup de gens du corps de ballet ont disparu. Il reste beaucoup plus d'œuvres de Balanchine que de Lifar parce qu'il a eu peut-être les moyens, peut-être l'intelligence de déléguer ses œuvres à des responsables. Michel Descombey a essayé de faire une ballethèque, mais il aurait fallu un cadreur, un preneur de son, des tables de montage… le budget n'a pas été accepté. Après nous avons eu la vidéo. Mais de Lifar il ne restera qu'*Icare*, *Les Mirages*, *Suite en blanc*, *Phèdre* et *Istar*.

LB : Lifar revenait-il régulièrement remonter ses ballets à l'Opéra, après son départ ?

CA : Oui. La dernière fois qu'il est venu, c'était à l'occasion de mes adieux dans *Les Mirages*, en 1986, pour me faire répéter. Je me souviens d'un passage dans le ballet, avec les deux bohémiennes, où l'on faisait habituellement deux tours en l'air. Et j'en ai fait trois ; on le faisait à l'École, mais c'était assez rare – maintenant c'est monnaie courante. Après le spectacle, Lifar vient me voir sur le plateau : « Atanassoff (il nous appelait toujours par notre nom de famille), trois tours en l'air ! » Comme quoi, il avait l'œil pour tout ! J'ai d'excellents souvenirs de Lifar en répétition : c'était très rare qu'il hausse le ton.

LB : Vous n'êtes pas tout à fait de la génération des danseurs qui ont fait leur carrière avec Lifar.

CA : Vous savez, Lifar aurait pu être mon père, et je considère qu'il était mon père de la danse, et disons que ses jeunes frères, Maurice Béjart et Roland Petit, sont mes oncles. Nous étions toute une génération de danseurs : Claire Motte, Claude Bessy, Attilio Labis, Jacqueline Rayet, qui avons tellement travaillé avec Lifar. Youli Algaroff également, qui avait fait une carrière à Monte Carlo et que Lifar a engagé quand il est rentré après la guerre, comme il a engagé Nina Vyroubova. Bien sûr, ils l'ont connu un peu plus que moi car ils sont mes aînés, mais je l'ai un peu connu et c'était un homme tellement chaleureux, tellement instruit. Cette génération vénère Lifar.
Il a tellement fait pour l'Opéra. Il me disait : « J'ai toujours voulu conserver l'académie française », et il avait d'ailleurs gardé auprès de lui Albert Aveline, comme directeur de l'École de danse. Un jour que nous remontions *Les Mirages* à Lille, nous nous sommes promenés sur une grande place près du théâtre : « Atanassoff regardez, pur Louis XIV ». Il avait une vénération pour les prémices de la danse classique sous Louis XIV. Quand il est

arrivé à l'Opéra, il a hérité de toute une tradition de divertissement d'Opéra, du ballet de *Faust* etc, et il a commencé à créer des ballets avec les danseurs qu'il avait sous la main. Certains solistes de l'époque ne seraient même pas engagés dans le corps de ballet aujourd'hui ! C'est également lui qui a mis à la porte les abonnés. Qu'est-ce qu'il aimait son ballet… Je me souviens d'un jour où nous dansions *Suite en blanc* à Cannes, en plein air, avec Liane Daydé, Attilio Labis et Christiane Vlassi, et un corps de ballet des pays de l'est. Quand nous sommes arrivés, son visage s'est illuminé : « Mes Étoiles ! » Il me disait qu'il avait eu beaucoup de propositions à l'étranger pour monter ses ballets, mais répondait toujours : « Non, propriété Opéra de Paris. » Il n'était vraiment pas matérialiste… mais toujours prêt à nous faire travailler. Avec Claire Motte, nous devions un jour danser son pas de deux *Roméo et Juliette* à Nice, et Claire avait pris l'initiative de demander au Maître s'il pouvait nous faire travailler, dans les studios de Rosella Hightower à Cannes. À la fin, Claire lui a demandé ce qu'on lui devait : « Rien ». Lifar était sûrement égocentrique, mais très généreux, et donnant le maximum lorsqu'il était bien entouré. Artiste jusqu'au bout des ongles : c'est inexplicable ce qu'il avait dans son corps, dans son esprit. Il était doté d'une très grande culture, sur la mythologie, le Moyen-Âge… La danse était pour lui sa mère patrie. C'est pour cela, ce qui s'est passé pendant la guerre, soi-disant qu'il a accueilli Hitler… Mais qu'est-ce qu'il pouvait faire ? Il fallait bien que les danseurs mangent, qu'ils travaillent. Les nazis occupaient Paris, ils étaient conquérants. Lifar, lui, était apatride. Et ce qu'il m'a dit, c'est qu'il a fait revenir des danseurs prisonniers en Allemagne. Yvette Chauviré, Max Bozzoni ont été à la barre pour le défendre. Ceux qui jugent maintenant Lifar, qu'est-ce qu'ils auraient fait ?

LB : En 1958, au départ de Lifar, c'est George Skibine qui a pris sa suite en tant que maître de ballet à l'Opéra de Paris.

CA : Oui, il avait fait la chorégraphie de *Daphnis et Chloé* pour l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles, et quand Lifar a été remercié, Skibine a pris la direction. Il a remanié *Daphnis et Chloé* et nous l'avons repris très souvent. Il s'était associé à Marc Chagall pour les costumes et les décors. C'est un maître de ballet que j'ai beaucoup apprécié, qui était peut-être plus proche que Lifar. Lifar était un dieu, un dieu de la danse, mais Skibine était d'abord beaucoup plus jeune. Il parlait merveilleusement bien français, anglais et russe. C'était un chorégraphe très intéressant, très intelligent, qui s'était formé chez Cuevas.

LB : Pouvez-vous me parler un peu de son style ?

CA : Il avait son style, mais ne pouvait pas renier l'influence de Lifar, de Balanchine et de Nijinska. Il avait fait des petits ballets très intéressants à l'Opéra-Comique, dont un que j'ai beaucoup dansé, sur le Concerto de Jolivet. Je l'ai dansé avec Marjorie Tallchief. C'était la même histoire que *West Side Story* : deux bandes qui rivalisent pour une femme. J'ai aussi dansé *Idylle* et *Annabel Lee* à l'Opéra-Comique et dans des galas. Dans *Annabel Lee* je faisais l'un des trois garçons qui venaient prendre la fiancée morte et l'emmener dans une chapelle ardente, près de la mer. *Idylle* était l'histoire de trois chevaux : la pouliche blanche, le cheval de cirque un peu fanfaron, et le cheval noir qui est amoureux de la pouliche.

LB : C'était un ballet comique ?

CA : Non, pas vraiment, il s'agissait plutôt d'un ballet psychologique, montrant que l'habit ne fait pas le moine. Avec Claude Bessy il avait fait *L'Atlantide*, et il a aussi chorégraphié le divertissement de ballet de *Samson et Dalila*, ou encore *Le Prisonnier du Caucase*, un ballet de caractère d'après un poème de Pouchkine, dont j'ai dansé les adages avec Claire Motte. Skibine faisait de très beaux adages. Vous avez parfois des chorégraphes merveilleux pour les pas de deux, comme Roland Petit : si vous regardez *Carmen* ou *Notre Dame de Paris*, le corps de ballet fait à peu près les mêmes mouvements, il sert surtout à mettre en valeur les pas de deux. Lifar adorait faire les pas de deux, les *soli*, les pas de trois, les pas de quatre, les pas de six. Les filles avaient un meilleur niveau technique, donc dans *Mirages* ou *Suite en blanc* elles ont davantage à faire que les garçons, qu'il ménageait un peu. Mais Skibine, c'était un tout.

LB : Est-ce que Skibine vous parlait un peu de l'histoire, lorsqu'il chorégraphiait ses ballets ?

CA : Non, seulement de la chorégraphie. C'est Michel Descombey qui a commencé : il faisait une réunion, comme si c'était une répétition, de 14h à 16h30 ; nous ne dansions pas, et il expliquait, par exemple le livret pour *Coppélia*. Mais pas Skibine : nous étions censés connaître le livret.

LB : En 1962, c'est Michel Descombey qui a pris la direction de la danse à l'Opéra de Paris. Pouvez-vous me parler de lui, en tant que directeur et chorégraphe ?

CA : Michel Descombey n'aimait pas trop Lifar, pour des raisons que je ne connais pas, mais je crois qu'il fallait du sang neuf à l'Opéra. Lifar avait peut-être trop perduré, il fallait quelqu'un de plus jeune. Michel a été un bon directeur : pour moi, c'est le meilleur maître de ballet qu'on ait eu, après Lifar. Il avait fait un très beau *Coppélia* en trois actes, en rajoutant un acte. Vous savez, Lifar serait mort dans la misère, parce qu'il n'avait jamais l'idée de gagner de l'argent – il travaillait uniquement pour la danse, qui était toute sa vie. Il me disait : « Atanassoff, *Lac des cygnes*, rasoir, premier acte, troisième acte, quatrième acte. Chef-d'œuvre : deuxième acte. *Belle au bois dormant* : rasoir. J'ai fait un concentré. », et dans sa version on voyait toute la *Belle au bois dormant* en 25 minutes. C'est Descombey un jour qui m'a dit : quand tu donnes un ballet qui dure vingt minutes, tu as de petits droits d'auteur. Mais si tu fais un ballet qui dure toute la soirée, en remaniant l'argument donc en devenant co-auteur, c'est jackpot ! Je pense qu'on aurait très bien pu garder ce *Coppélia*, en dansant à côté le *Coppélia* en deux actes, comme à une époque on donnait le *Giselle* traditionnel et celui de Mats Ek.
J'étais à l'armée lorsqu'il a monté *Symphonie concertante*, mais je me souviens aussi de son *Bacchus et Ariane*, très agréable à faire. Bernard Daydé avait fait les décors, un échafaudage sur scène. Je le dansais avec Claire Motte, dont le père était colonel des pompiers, et qui faisait parfois de la gymnastique avec les pompiers : c'est elle qui m'a appris comment on monte d'un étage à l'autre sur un échafaudage. Il y avait également un pas de deux que nous

dansions avec Jacqueline Rayet. Nous allions dans les maisons de la culture, et il donnait une liste de musiques aux spectateurs : en fonction de leur choix, il mettait le vinyle correspondant, et on adaptait la chorégraphie sur la musique. C'était assez intéressant, mais lorsque j'en ai parlé à Roland Petit il m'a dit : « Il n'a rien inventé, j'ai fait la même chose avec *Le Jeune homme et la mort* ! »
En tant que directeur de la danse, il ne faut pas oublier qu'il a fait venir Balanchine, Béjart et Roland Petit, qui a créé en 1965 *Notre-Dame de Paris*, un chef-d'œuvre. J'ai créé Frollo, puis j'ai dansé Quasimodo. J'ai adoré ce ballet. Georges Auric était à ce moment administrateur de l'Opéra, et c'était un grand artiste. À cette époque-là, j'adorais aussi *Ivan le Terrible* de Grigorovitch.
Et puis Mai 68 est arrivé, qui a été le coup de grâce de Michel Descombey. Il a eu des ennuis, parce qu'il voulait changer beaucoup de choses.

LB : Vous étiez donc à l'Opéra quand Béjart est venu monter *Le Sacre* en 1965 ?

CA : Oui, mais il est d'abord venu faire *La Damnation de Faust*. C'était un ouvrage extraordinaire, encore perdu à jamais… Les décors et les costumes étaient de Germinal Casado. Il y avait une communion entre les musiciens, les chanteurs et les danseurs, tous étaient sur le plateau.

LB : Et quel a été le sentiment des danseurs quand Béjart est venu à l'Opéra ?

CA : Tout le monde l'adorait. Il apportait un vent nouveau. Deux ans après *La Damnation de Faust*, il est revenu pour faire *Les Noces*, *Renard* et *Le Sacre du printemps*. Il était toujours accueilli avec grand plaisir. Il n'avait plus ce côté maître de ballet, qu'avaient Lifar ou Balanchine. Balanchine était revenu monter *Concerto Barocco* et *Les Quatre tempéraments*. Je n'ai malheureusement pas beaucoup travaillé avec Balanchine, mais je l'adorais : c'était un chorégraphe génial, avec un côté jazzy. L'association Balanchine-Robbins à New York, c'était quelque chose de merveilleux, qui perdurera, alors que nous ne sommes plus que quelques-uns à nous souvenir de Lifar. Une telle association aurait pu se faire entre Lifar et Béjart. Lifar m'a dit un jour : « J'aimerais travailler avec Béjart. Il devrait y avoir une codirection du ballet avec lui. » Je crois qu'il en était question après Mai 68 mais je ne sais pas quel aboutissement cela a eu.

LB : Quelles étaient les relations entre Béjart et Descombey ?

CA : Descombey et Béjart s'appréciaient beaucoup, parce qu'ils se sont connus jeunes, dans les studios de la place Pigalle et de la place Clichy… les studios Wacker, Constant, où enseignaient Serge Peretti, Victor Gsovsky, et des femmes qui étaient de grands professeurs. Les danseurs de l'Opéra allaient travailler chez ces professeurs, ce que n'aimaient pas les maîtres de ballet. Mais eux étaient plutôt des entraîneurs. Avant il y avait un professeur par classe : un pour les quadrilles, un pour les coryphées, un pour les petits sujets… Descombey a changé cela aussi, en instaurant un roulement pour les professeurs.

LB : Michel Descombey et Maurice Béjart étaient-ils perçus comme contemporains ?

CA : Est-ce que vous ne croyez pas que Balanchine et Lifar sont des contemporains ? Pour moi, le premier contemporain c'est Fokine. Il a quand même créé *L'Oiseau de feu*, *Petroucka*… Il a fait des choses nouvelles, en voulant un peu dépoussiérer *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Casse-Noisette*… Descombey et Béjart eux aussi ont voulu faire des choses nouvelles, ils avaient leur vision de la chorégraphie, d'autres idées sur la figure. Est arrivé un moment où Lifar était peut-être un peu essoufflé de tout ce qu'il avait créé ; arrivent les jeunes, et c'est aussi une question de mode, d'engouement. Bien sûr ils ont dépoussiéré, mais le corps humain reste ce qu'il est. Je n'ai rien contre le contemporain, mais je suis contre un contemporain qui n'a pas de base. Pour moi la seule et unique science est le ballet classique ; comme pour une symphonie classique on apprend l'harmonie, à jouer d'un instrument… La danse n'est pas du bricolage. L'esthétique me gêne parfois dans certaines compagnies contemporaines : les corps ne sont pas façonnés, les bras, les jambes, les pieds ne sont pas jolis, pas harmonieux. Alors que certains chorégraphes, comme Angelin Preljocaj, travaillent avec de bons danseurs classiques, qui subliment leur œuvre. Le chorégraphe est comme un sculpteur qui bâtit son œuvre sur des corps : il a besoin d'une bonne matière, car bien souvent ce sont les danseurs qui l'inspirent.

LB : Est-ce dans les années 1960 que le justaucorps académique, qui paraît aujourd'hui caractéristique de cette époque, s'est répandu ?

CA : Vous savez, on trouve déjà des justaucorps académiques à l'époque des Ballets Russes… mais ils étaient en coton alors, pas en nylon ! Beaucoup de choses ont changé : les matériaux, les tapis de scène… J'ai encore connu le tapis de tissu, qui se distendait, les scènes en ciment… Les danseurs ont beaucoup bénéficié des nouveaux matériaux. Avec le lycra, qui épousait les mouvements du corps, nous avions l'impression d'avoir une seconde peau ! Cela a également permis à la chorégraphie d'évoluer. Skibine, Descombey… avaient des idées irréalisables à cause des planchers. Quand je répétais *La Damnation de Faust* dans la rotonde Zambelli, je devais me rouler par terre à la fin de ma variation… mon chauffe-cœur était planté d'échardes ! Skibine nous demandait parfois de faire glisser une fille en grand écart, mais c'était impossible. Combien de fois les danseurs se sont pris un clou dans le pied… Donc la danse a énormément évolué grâce à la technique, au progrès des chaussons, des décors, des plateaux de scène. Aujourd'hui, les danseurs répètent jambes nues : la peau respire, le mouvement n'est plus contraint.

LB : Merci Cyrille Atanassoff.

8. Entretien avec Jacqueline Challet-Haas, à son domicile, le 23.11.2018.

L'apprentissage de la danse

LB : Jacqueline Challet-Haas, vous avez longtemps enseigné la danse classique ainsi que la notation Laban, et vous avez publié plusieurs ouvrages sur ces deux disciplines. Auprès de qui avez-vous débuté votre apprentissage de la danse classique ?

Jacqueline Challet-Haas : J'ai commencé à prendre des cours dans les années 1940 à Compiègne, auprès d'un très jeune professeur qui suivait alors les cours de Lioubov Egorova. À cette époque, la pédagogie de la danse classique n'était pas du tout développée, et les professeurs ne s'adaptaient pas au niveau de leurs élèves, si bien que cette jeune fille qu'était mon professeur allait prendre son cours chez Egorova et nous le répétait tel quel ! Nous avons appris sur le tas, le placement n'était pas très bon…. Mais je lui suis restée fidèle tout au long de ma scolarité, de mes sept ou huit ans à 1953, année où j'ai passé mon bac. Après mon bac, je suis allée à Paris pour faire une licence d'allemand et de philosophie, et j'y ai rencontré une jeune Russe passionnée de danse, qui m'a parlé de Lioubov Egorova et d'Alexandra Balachova. C'est comme cela que j'ai atterri chez ces grandes dames russes, qui avaient émigré de Moscou ou de Saint-Pétersbourg. Je n'ai jamais connu Mathilde Kschessinskaïa, mais j'ai pris des cours chez Lioubov Egorova, Alexandra Balachova, et je suis allée recueillir les derniers feux d'Olga Preobrajenska. En réalité, ces cours étaient essentiellement pris par des danseurs professionnels, et nous, les autres, nous essayions de suivre derrière ! Les Étoiles et le corps de ballet de l'Opéra venaient travailler chez elles, en cachette bien sûr car ce n'était pas très apprécié à l'Opéra, ainsi que les danseurs professionnels étrangers de passage à Paris.

LB : Comment étaient structurés les cours de ces professeurs ? J'ai notamment entendu parler de l'importance des adages.

J C-H : La structure du cours était tout à fait traditionnelle, avec une barre et un milieu. La spécialiste des adages était surtout Lioubov Egorova. Elle créait de magnifiques adages, extrêmement longs… peut-être un peu trop ! [*rires*] Son lyrisme était très agréable.

LB : Ces cours pris chez les professeurs russes ont-ils marqué votre enseignement ?

J C-H : Certainement. Mais j'ai surtout été influencée par cette élève d'Olga Preobrajenska qui s'appelait Atty Chadinoff. Elle avait commencé la danse libre avec Mila Cirul, puis s'était tournée vers la danse classique, ce qui lui a donné une très grande ouverture d'esprit. Son cours d'enfants, notamment, était extrêmement réputé pendant et juste après la guerre, et elle donnait des spectacles d'enfants très courus. Elle était intéressée par la pédagogie progressive, c'est-à-dire par l'idée que l'on ne doit pas enseigner de la même manière à des enfants de sept ans qu'à des élèves confirmés – ce qui semble évident aujourd'hui mais ne l'était pas à cette

époque. Quand je l'ai connue, à partir de 1956-1957, elle avait commencé à s'occuper d'un petit groupe semi-professionnel. Certains danseurs de Béjart, comme Laura Proença, ainsi que Milorad Miskovitch, venaient prendre des cours particuliers chez elle. J'ai suivi ses leçons tant qu'elle a travaillé. C'est réellement elle qui m'a formée : elle m'a replacée, m'a mise face à mes défauts… Je lui dois beaucoup pour l'enseignement que j'ai prodigué ultérieurement à mes élèves.

LB : Est-ce qu'elle réinvestissait dans ses cours de classique l'enseignement qu'elle avait suivi auprès de Mila Cirul ?

J C-H : Pas du tout, ses cours étaient extrêmement classiques, mais elle possédait une grande ouverture d'esprit vis-à-vis des différentes facettes de la danse. Elle était surtout animée par le souci du placement, ce qui l'avait d'ailleurs rendue assez célèbre. Face à un enseignement classique qui prodiguait les enchaînements, mais ne s'intéressait pas tellement au placement, elle a beaucoup travaillé sur cette idée, afin de construire le corps plutôt que risquer de le détruire. Avant Boris Kniaseff, elle fut la première à instaurer une barre au sol. Mais contrairement à Kniaseff, qui menait une véritable barre classique couchée au sol, elle avait conçu ses exercices avec un professeur de gymnastique et un professeur de yoga, afin de développer l'en-dehors, de renforcer la musculature abdominale et dorsale, d'assouplir, etc. Nous prenions ce cours de barre au sol d'un quart d'heure avant le cours de classique.

LB : Vous-même, vous avez également suivi des cours de danse moderne ?

J C-H : Oui, très vite, dès 1958. J'ai travaillé avec Laura Sheleen, qui venait de chez Martha Graham, et j'ai suivi des cours de-ci de-là : dès que je pouvais prendre des cours de danse, j'y allais ! Par le biais de la notation, j'ai aussi pris des cours de danse de caractère et de danses traditionnelles, ce qui me donnait un panel assez large.

LB : Qui rencontriez-vous chez Laura Sheleen, des danseurs amateurs ou des danseurs professionnels ?

J C-H : Toujours les deux, des amateurs éclairés et des danseurs professionnels. Mais les notions d'amateur et de danseur professionnel n'étaient pas exactement les mêmes que dans la danse classique.

LB : Les cours de danse classique et de danse moderne étaient-ils cloisonnés dans les années 1950-1960, ou bien les danseurs circulaient-ils entre les cours ?

J C-H : Ils étaient très cloisonnés. Quand j'arrivais dans un cours de danse moderne, on me disait : « Toi tu fais du classique, tu tends trop tes pieds ! », et dans un cours de danse classique, il ne fallait surtout pas dire que l'on faisait de la danse moderne, c'était très mal vu.

LB : À partir de quand diriez-vous que cela s'est décloisonné ?

J C-H : Je pense que cela s'est fait progressivement. L'école allemande est arrivée avant l'école américaine. L'école américaine est venue dans les années 1970, grâce au Centre américain et à la Fédération française de danse, qui émanait de la Jeunesse et des Sports et qui organisait de grands stages d'été, où étaient invités beaucoup d'Américains. Leur enseignement a fait un grand *boom* en France à ce moment-là, et j'ai d'ailleurs suivi ces stages avec beaucoup de plaisir. Il est toujours intéressant de côtoyer différentes approches. Cependant, jusqu'au début des années 1980, il fallait toujours masquer que vous vous intéressiez à l'autre parti, ce qui me semble dommage, car la danse c'est la danse.

LB : Est-ce que les danseurs modernes parvenaient quand même à se produire sur scène dans les années 1960 ?

J C-H : Oui, ils montaient de petits groupes. J'ai par exemple dansé dans celui de Laura Sheleen, mais assez peu car la scène ne m'a jamais intéressée.

Enseigner la danse classique

LB : Vous avez en fait toujours voulu être professeure de danse ?

J C-H : Oui, ou du moins j'ai toujours voulu enseigner, transmettre ce que j'avais appris. Dans le cours, on trouve une nourriture, un travail corporel qui élève l'âme, et qui n'est pas simplement de la performance comme en gymnastique. Bien sûr, il y a toujours une performance face à soi-même, puisqu'on cherche à se perfectionner, mais la danse est à un niveau au-dessus. Laban disait que la danse est le mouvement humain élevé au niveau poétique : quand j'ai rencontré cette phrase, elle a immédiatement fait écho à mon expérience.

LB : Où avez-vous enseigné la danse classique ?

J C-H : À Crépy-en-Valois, où j'habitais, et à Compiègne.

LB : Vous avez également enseigné chez Jacqueline Robinson.

J C-H : Oui, cela a fait partie de mes voyages dans la danse contemporaine. Jacqueline avait formé un petit groupe pré-professionnel, dont faisait par exemple partie Christine Gérard, et elle avait invité Atty Chadinoff à donner des cours de danse classique afin d'élargir un peu le placement et l'entraînement de son groupe. Au bout d'un an ou deux, Atty m'a demandé de prendre la suite ; cela devait être au tout début des années 1960. Incidemment, Jacqueline m'a aussi demandé de donner des cours d'initiation à la notation. Nous sommes devenues très amies. C'est ainsi que j'ai commencé à donner des cours de danse classique à des étudiants en danse contemporaine, pendant sept ou huit ans. J'ai beaucoup aimé faire cette passerelle entre les deux disciplines. Peut-être était-ce le goût de leur montrer que la danse classique ce n'est pas « tutu-chaussons », mais que c'est toute une structure, une technique magnifique si on ne

brutalise pas les corps – j'ai développé ce goût en réfléchissant autour des principes de la danse classique et de l'analyse du mouvement. Je leur donnais donc de véritables cours de danse classique, mais sans forcer sur la virtuosité. J'insistais plutôt sur la construction du corps et sur ce que cette technique pouvait leur apporter en termes de coordinations.

LB : Vous avez toujours gardé une curiosité pour la danse moderne et contemporaine...

J C-H : Toujours. J'ai une forte imprégnation de la culture classique, tout en étant fascinée par la danse contemporaine. D'ailleurs, bien plus tard, j'ai introduit de l'improvisation dans mes cours de danse classique, grâce à la danse contemporaine. J'avais moi-même commencé à improviser vers quarante ans, avec Susan Buirge, et je me souviens encore de mon angoisse, de la sueur qui me coulait entre les omoplates… Comme je ne voulais pas que mes élèves vivent cette expérience terrifiante, je les faisais improviser très jeunes, sur la relation, sur le sens du poids, c'est-à-dire sur le mouvement lui-même plutôt que sur des images, et cela entrait dans leur habitus.

L'ESEC et la découverte de la notation Laban

LB : Outre la danse classique, vous avez aussi beaucoup enseigné la notation Laban.

J C-H : Tout à fait, je donnais des cours de danse classique pour amateurs, et j'étais en relation avec le monde professionnel par la notation. C'étaient deux domaines étanches, pas chez moi, mais à l'extérieur.

LB : Pouvez-vous me raconter comment vous avez découvert la notation Laban ?

J C-H : Je l'ai découverte en 1958. J'avais vingt-quatre ans, et cette formation a été pour moi absolument révélatrice, dans la mesure où elle nourrissait mon goût pour l'enseignement et me donnait un moyen de servir la danse autrement qu'en étant sur scène. En 1956, j'étais à la recherche d'un cours qui puisse m'aider à me perfectionner en danse et à l'enseigner, quand j'ai croisé dans le métro l'affiche d'une « École Supérieure d'Études Chorégraphiques ». Je suis allée frapper à la porte de l'École en question, qui se trouvait dans un hôtel particulier Avenue de Villiers appartenant au mécène russe Théodore d'Erlanger et à sa femme. Tout cet immeuble était rempli d'objets d'art russes : c'était comme pénétrer dans un autre monde, celui de la vieille Russie. Or Théodore d'Erlanger, le fondateur et directeur de cette école, qui était musicien amateur, ne comprenait pas que l'on écrive la musique mais pas la danse. Il s'est donc intéressé aux différents systèmes de notation de la danse et a décidé d'introduire la notation Laban à l'École, en invitant Diana Baddeley-Lange à donner un stage. Cette jeune femme venait du Laban Center (en Angleterre) et elle était l'assistante du pionnier de la notation, Albrecht Knust, qui enseignait à la Folkwangschule à Essen, dirigée par Kurt Jooss. La Folkwangschule avait été fondée par Laban : vous voyez toute la filiation... Le premier stage a eu lieu en mars 1958 : à cette époque, j'avais déjà fini l'école mais cela m'a immédiatement passionnée. Juste après, j'ai repris le flambeau. Diana Baddeley-Lange a

donné trois stages (en mars et décembre 1958, et en mars 1959), à la suite desquels j'ai décidé d'aller me perfectionner en Allemagne auprès de Knust, pendant un semestre. Comme beaucoup de ses étudiants, j'ai gardé une relation épistolaire suivie avec lui. Il acceptait de corriger mes cinétogrammes, en me donnant de nombreuses indications. C'est ainsi que j'ai appris, tout en donnant des cours de notation à l'ESEC… je n'y connaissais rien mais il me fallait beaucoup piocher dans ses livres pour les préparer, et cela a fonctionné ! [*rires*] Après avoir été élève à l'ESEC, j'y suis donc très vite devenue professeure. On m'y a également confié un cours sur les principes de la danse académique, puis sur les principes de la danse moderne, sur la psychopédagogie… J'y suis restée vingt-cinq ans.

LB : Ce que vous notiez grâce au système Laban, c'étaient des exercices, des chorégraphies… ?

J C-H : J'accumulais énormément de notes ! J'ai par exemple noté les variations du répertoire enseignées à l'ESEC, les cours de danse que je prenais, notamment les exercices au sol d'Atty Chadinoff, les danses traditionnelles enseignées dans des stages de folklore, etc. J'ai aussi eu quelques contacts avec des chorégraphes, comme George Skibine qui m'a permis de noter le début d'une de ses créations.

LB : Pouvez-vous me raconter comment l'ESEC fonctionnait quand vous y êtes entrée comme élève ?

J C-H : L'ESEC était une école de formation intellectuelle, de culture générale. Nous pouvions suivre des cours d'histoire de la danse, de musique, d'histoire de l'art, d'histoire du théâtre, d'ethnographie… C'étaient des cours de premier plan, car Monsieur d'Erlanger avait contacté toute l'intelligentsia parisienne de l'époque. Nous avions une grande chance de pouvoir côtoyer toutes ces personnes : Ivan Semenoff, compositeur, pour la musique, Françoise Baron, qui venait du Louvre, pour l'histoire de l'art, Bella Reine pour le mime… Dans les débuts de l'ESEC, la pédagogie n'y était pas encore enseignée. Elle a été introduite progressivement.
Une autre caractéristique importante de cette école, à ses débuts, était que nous pouvions prendre nos cours de danse où nous le souhaitions, et pas nécessairement ceux qui étaient donnés à l'étage supérieur, dans le grenier aménagé en studio de danse. Ces cours de danse avaient été d'abord donnés avant la guerre par Alexandre Volinine, qui était très réputé à l'époque pour avoir développé la danse masculine dans le sens du placement et de la souplesse. Beaucoup de danseurs de l'Opéra venaient (toujours en catimini !) prendre des cours chez lui. Quand je suis entrée à l'ESEC, Boris Traïline, l'un de ses élèves, avait pris sa suite. J'allais de temps à autre chez lui, mais en visiteuse : mes cours réguliers étaient chez Atty Chadinoff.

LB : Quel était le public de l'ESEC ?

J C-H : Le public était très varié et venait de la France entière. C'était un pôle attractif, un lieu où l'on pouvait se cultiver tout en allant prendre ses cours de danse à l'extérieur, du moins au début. Certaines élèves ont fait une carrière professionnelle, mais on y rencontrait aussi plusieurs « amateurs de danse », comme on peut me considérer, qui n'avaient pas la capacité ou pas le goût de faire une carrière professionnelle sur scène.

LB : Combien de temps durait le cursus ?

J C-H : Il a commencé à ne durer qu'un an, puis deux, et quand l'École a déménagé Passage des Panoramas à la mort de Monsieur d'Erlanger en 1971, il s'est étendu à trois ans. À la fin du cursus, nous recevions un diplôme. Depuis les débuts de l'École existait aussi un cours par correspondance, qui a eu une grande importance. Toutes les matières étaient enseignées par correspondance, sauf évidemment la pratique, ce qui donnait à l'ESEC un rayonnement au-delà de Paris. Au fur et à mesure, la formation s'est assise, a pris de l'ampleur, et est devenue de plus en plus professionnelle, alors qu'à mon époque elle visait surtout à donner une culture générale à l'amateur éclairé. Quand je suis arrivée, il n'y avait qu'une dizaine d'élèves, mais plus tard j'ai donné mes cours devant vingt à trente élèves, sans compter les cours par correspondance. Le niveau du diplôme a également grandi, si bien qu'à la fin de l'ESEC, c'est le seul que l'État ait reconnu comme équivalent du Diplôme d'État.

LB : Est-ce que certains professeurs de l'ESEC militaient pour la création du DE ?

J C-H : C'est-à-dire qu'il y a eu un tuilage entre les deux. La renommée de l'ESEC grandissait, mais elle avait aussi de plus en plus de mal à exister parce que c'était une école privée, très peu aidée par l'État, et que le directeur ne voulait pas augmenter les prix. Dans le même temps, tout un courant au Ministère de la Culture envisageait la création d'un DE. L'École s'est effondrée faute de moyens, mais son corpus est parti au Ministère, et il a été retravaillé pour le DE.

LB : Pouvez-vous me décrire un peu comment vous avez construit votre cours sur les principes de la danse académique, dont j'ai pu consulter une version dans les archives de l'ESEC déposées au CND ?

J C-H : Ce cours était d'abord donné par Edmond Linval, qui enseignait à l'Opéra de Paris et était directeur adjoint de l'ESEC. Il est l'auteur d'un ouvrage en trois volumes, le *Traité moderne de danse classique*[3]. Edmond Linval avait un esprit extrêmement analytique. Il cherchait à construire des familles de pas, à comprendre comment elles s'articulent et comment elles permettent de former des enchaînements. Ma connaissance de la notation l'intéressait, et il m'a demandé de travailler pour lui entre 1959 et 1961-62, en notant les pas et les enchaînements qu'il composait. C'est réellement lui qui m'a donné le goût de la recherche des principes de la danse académique. Le directeur m'a demandé de reprendre son cours, puisque j'avais travaillé avec lui. Plus tard, j'ai également enseigné les principes au

3 Edmond LINVAL, *Traité moderne de danse classique*, Paris, Chiron, 1986.

sein du Centre International de la Danse, et c'est à la suite de tous ces cours que j'ai écrit mon premier ouvrage : *Manuel pratique de danse classique*[4].

LB : On retrouve cette démarche analytique dans le travail de Germaine Prudhommeau.

J C-H : Oui, je la connaissais très bien. Je pense que c'était dans l'air du temps.

LB : De même, les revues spécialisées et ouvrages sur la danse des années 1950 me semblent témoigner d'un engouement pour les systèmes de notation. Est-ce que vous entendiez également parler des systèmes Benesh et Conté ?

J C-H : Je ne les ai pas pratiqués suffisamment pour prétendre les connaître, mais je sais comment ils fonctionnent. Cependant, ma préférence reste au système Laban et au regard analytique qu'il offre sur le mouvement.

Être spectatrice de danse à Paris, dans les années 1950-1960

LB : Et quelle était votre expérience de spectatrice de danse dans les années 1950-1960 ?

J C-H : J'allais tout voir ! J'étais à cheval entre Paris et Crépy-en-Valois, mais j'allais au maximum assister aux spectacles parisiens. Et je n'étais pas la seule à courir d'un spectacle à l'autre… C'était une époque extraordinaire, avec un foisonnement et une variété de spectacles de danse impressionnante. On l'a oublié aujourd'hui, mais il y avait alors un grand engouement pour la danse, de la part des danseurs comme du public.

LB : Vous alliez à l'Opéra, à l'Empire, à l'Alhambra… ?

J C-H : Oui, partout ! C'étaient aussi les débuts du Théâtre des Nations. Une époque absolument fascinante…

LB : La danse classique occupait alors une part très majoritaire du paysage chorégraphique.

J C-H : Oui, avec le « modèle » de l'Opéra de Paris et les compagnies néo-classiques, celles de Janine Charrat, Maurice Béjart, Roland Petit… La danse moderne a par contre été toujours mal accueillie : Martha Graham s'est fait conspuer et José Limón a dansé devant une salle à moitié vide. Je n'ai pas vu Graham lors de sa première venue à Paris, mais Limón a été un véritable choc esthétique pour moi ! En revanche, je n'ai jamais vraiment été touchée par la danse de Mary Wigman, qui était l'idole de Jacqueline Robinson, alors que j'étais passionnée par Kurt Jooss.

LB : Alliez-vous également voir les ballets des Dupuy ?

4 Jacqueline CHALLET-HAAS, *Manuel pratique de danse classique. Analyse des principes et de la technique de la danse*, Paris, Amphora, 1979.

J C-H : Très peu. Je pense qu'il y avait un cloisonnement dû au fait que je travaillais avec Laura Sheleen. Puis j'ai cessé de travailler avec elle, quand elle est partie dans des visions trop psychanalytiques, et c'est à peu près au même moment que je suis devenue amie avec Jacqueline Robinson. Par elle, j'avais quelques nouvelles des Dupuy, mais assez lointaines. Je ne les ai vraiment côtoyés que bien plus tard, quand ils étaient au Ministère de la Culture.

LB : Malgré cette quasi hégémonie de la danse classique et néo-classique et cette invisibilisation de la danse moderne, il me semble que des gestes, des motifs chorégraphiques, des préoccupations esthétiques circulent entre elles.

J C-H : Il y avait forcément des influences réciproques, puisque les danseurs pouvaient se voir danser, mais elles étaient occultes, et je ne sais même pas s'ils s'en rendaient compte. Chacun revendiquait son propre domaine.

LB : Quelle importance avait le jazz dans ces années-là ?

J C-H : Le jazz a toujours eu du mal à s'implanter en France, peut-être parce que nous n'avons pas eu de grands chorégraphes. C'est le hip hop qui a fini par s'imposer.

LB : En ce qui concerne le classique, alliez-vous voir les créations de Lifar à l'Opéra ?

J C-H : Évidemment ! À cette époque-là, nous étions fans des chorégraphies de Lifar tout autant que de celles de Béjart ou de Petit… Je me rappelle de la musicalité des ballets de Lifar, et du très bel engagement de la part de ses danseurs, avec une atmosphère tout à fait différente de celle des grands ballets classiques. À l'Opéra, j'ai également beaucoup aimé les chorégraphies de George Skibine et de Michel Descombey.

LB : Dans ces années-là, les « grands ballets classiques » étaient-ils déjà dansés en entier, et servaient-ils de référence « classique » ?

J C-H : Oui, *Casse-Noisette, Le Lac, Giselle* étaient donnés en entier. Aujourd'hui encore ils restent le référentiel du ballet classique, mais je ne vois pas pourquoi les ballets de John Neumeier ne pourraient pas être tout autant considérés comme une référence… Cependant, il est toujours intéressant de voir les différentes interprétations qu'on peut donner de ces ballets. Nous y allions surtout pour voir tel ou tel danseur les interpréter.

LB : Justement, y a-t-il des danseuses et danseurs de cette génération que vous aimiez particulièrement ?

J C-H : Margot Fonteyn, Rosella Hightower, Nina Vyroubova, Yvette Chauviré… C'étaient quand même des bêtes de scène ! [*rires*]

LB : Quels souvenirs gardez-vous de Béjart à ses débuts ?

J C-H : Je me souviens d'avoir vu une fois *Symphonie pour un homme seul*, mais c'est surtout *La Reine verte* qui m'a marquée, grâce au tempérament de Maria Casarès. J'ai aussi vu *Le Sacre* et *La Neuvième Symphonie*.

LB : Est-ce que vous perceviez ses chorégraphies comme novatrices ?

J C-H : Je ne peux pas dire que je me posais cette question… J'étais surtout intéressée par la variété des propositions, mais sans vraiment analyser si elles étaient novatrices ou pas. Je ne suis pas quelqu'un de l'avant-garde, et je me laissais porter par l'air du temps. Ce que j'aimais beaucoup chez lui, c'est qu'il avait remis l'accent sur la danse masculine, et j'avais déjà pris ce goût avec les danses traditionnelles d'Europe centrale.

LB : Avec le recul, identifiez-vous des points de bascule de l'esthétique « néo-classique » dans l'après-deuxième guerre mondiale, ou quant aux rapports des classiques et des contemporains ?

J C-H : Vous savez, il est difficile d'identifier un mouvement quand on est pris dedans… Je pense qu'il y a eu une ouverture à la danse contemporaine, et même à la danse traditionnelle, et que le classique a évolué. Mais pour moi, la vraie rupture intervient dans les années 1980, quand le contemporain s'impose et quand apparaît la dichotomie entre les classiques et les contemporains. Les années 1950-1960 sont vraiment marquées par le classique et le néo-classique, qui s'inscrit dans la révolution de Diaghilev. Cependant, je dirais qu'avec Michel Descombey, quelque chose de différent émerge au niveau esthétique, mais qui n'a été que passager, et sans suite, ce qui est très étonnant. 1968 est aussi un moment important.

LB : Il me semble en effet percevoir une esthétique différente de celle de l'après-deuxième guerre mondiale, voire même des conceptions différentes de la création chorégraphique chez des danseurs comme Michel Descombey, Joseph Lazzini ou Félix Blaska, à partir du milieu des années 1960… Mais sans qu'il y ait de réelle rupture.

J C-H : Je pense en effet que la rupture se faisait dans la continuité, comme ce que l'on peut dire du rapport de Fokine à Petipa. C'était une évolution teintée de modernité, dans le sens où ces chorégraphes étaient influencés par ce qui se passait dans le monde. Mais la danse se faisant avec des êtres vivants, elle s'imprègne nécessairement de l'air du temps.

LB : La notion de « danse néo-classique » a-t-elle un sens pour vous ?

J C-H : Assez peu… À cette époque, le terme désignait des danseurs classiques qui étaient sensibles aux courants passant autour d'eux et qui les intégraient à la danse, tout en conservant leur origine et un vocabulaire très classique, que vous pensiez à Michel Descombey ou Joseph Lazzini. Ces chorégraphes ne se prétendaient pas garants de la tradition

du ballet du dix-neuvième siècle, mais voulaient adapter l'esthétique aux courants de l'époque, tout en conservant une base technique classique : le cours quotidien de classique était de rigueur.

LB : C'est bien plus tard qu'on peut parler d'une réelle hybridation entre les techniques.

J C-H : Oh oui, c'est bien postérieur ! Je dirais à partir des années 1980.

LB : Est-ce que vous emmeniez parfois vos élèves voir des spectacles de danse ?

J C-H : Étonnamment, à part un petit groupe, cela ne les intéressait absolument pas… Je crois que ce n'était pas l'art de la danse qu'ils recherchaient, mais plutôt la nourriture que le cours de danse pouvait leur apporter. De même, j'ai enseigné pendant quarante ans, et seuls cinq ou six des mes étudiants sont devenus professionnels, c'est très peu. Mais ils y trouvaient leur compte. Une année sur deux, j'organisais une fête de fin d'année, pour laquelle je leur demandais de créer eux-mêmes leurs chorégraphies, à partir d'improvisations. Ils avaient une imagination fabuleuse, c'était merveilleux. Mais ce qui m'a alors frappée, c'est que les chorégraphies de ces jeunes, qui ne s'intéressaient absolument pas à l'histoire de la danse ou à ses courants, faisaient écho aux évolutions de la danse ! Et ce n'était pas de mon fait, puisque j'étais simplement ouverte à les guider, sans rien leur imposer. Ce qui prouve bien que l'air du temps, qu'il soit véhiculé par d'autres formes d'art comme la musique ou par les médias, imprègne aussi la danse.

LB : Merci beaucoup Jacqueline Challet-Haas !

9. Entretien avec Gilbert Mayer, à son domicile, les 21.02.18 et 04.05.18.

Le Ballet classique à Paris dans les années 1950

LB : Gilbert Mayer, vous enseignez aujourd'hui la danse classique dans de nombreuses écoles et compagnies, notamment à l'Opéra de Paris où vous êtes entré en 1951, et où vous avez dansé jusqu'en 1973, en qualité de Grand sujet depuis 1955, puis de Premier danseur à partir de 1961. J'aimerais que nous parlions de la danse classique à Paris dans les années 1950. Quelles étaient selon vous les tendances esthétiques du ballet dans l'après deuxième guerre mondiale et les années 1950 ?

Gilbert Mayer : D'un point de vue esthétique, tout le ballet classique en France à cette époque est marqué par le style néo-classique de Serge Lifar. Que faut-il entendre par là ? Pour moi, le néo-classique désigne une esthétique bien particulière, inscrite dans la continuité de la danse classique. Aux États-Unis, George Balanchine développa son style néo-classique, et en France ce fut Serge Lifar. Certains chercheurs considèrent que Kassian Goleizovski est l'un des précurseurs de cette forme esthétique du ballet classique, bien que son œuvre soit plus particulièrement tournée vers les danses folkloriques. Des dessins montreraient qu'il utilisait déjà des courbes et des décalés néo-classiques dans ses chorégraphies des années 1920. En réalité, il en va ainsi de toutes les innovations dans l'histoire du ballet classique. Prenons l'exemple des pointes : l'on attribue en général à Marie Taglioni d'être la première à avoir dansé sur pointes, dans le ballet des Nonnes, divertissement de *Robert le diable*, en 1831, puis pendant tout un ballet dans *La Sylphide* en 1832. Cependant, Geneviève Gosselin serait déjà montée sur les trois quarts de pointe, ainsi que d'autres ballerines aux quatre coins de l'Europe, telles qu'Amalia Brugnoli ou Fanny Bias, toutes élèves du maître français Jean-François Coulon. Lifar prétendait quant à lui qu'Advotia Istomina était déjà montée sur pointes aux alentours de 1815. Au XIXe siècle, il y eut toute une mouvance des maîtres de ballet entre les capitales européennes. C'est pourquoi les pointes, qui manifestent un besoin d'élévation tant physique que spirituelle, sont apparues simultanément à plusieurs endroits. Il en va de même pour le néo-classique.

LB : Quelles étaient les spécificités de l'esthétique lifarienne ?

GM : Lifar a d'abord eu pour originalité de codifier et fixer par écrit les normes du style néo-classique. Ses détracteurs lui reprochent d'avoir prétendu créer la sixième et la septième position. Il n'a naturellement pas pu les inventer, la sixième étant la position naturelle de l'homme et la septième celle de la marche. Cependant, il les a stylisées et codifiées. Lifar a également dépassé les normes académiques, pour faire d'une droite une oblique dans les arabesques, ou pour aller plus loin sur les pointes… Il cherchait le désaxe, mais toujours selon un axe, car l'homme est construit dans une verticalité, avec un centre. Les ports de bras que l'on voit dans *Suite en blanc* sont également caractéristiques du style lifarien. Toute cette

esthétique peut évoquer le *contrapposto* des statues grecques, ou de certains personnages dans les peintures de la Renaissance italienne : il s'agit d'une forme très subtile de déhanchement.

LB : Le style lifarien a donc selon vous influencé toute la génération de chorégraphes qui émerge à la fin de la guerre en France ?

GM : Oui, il a marqué la génération montante des années 1950. Parmi les chorégraphes, l'une des premières à s'être revendiquée lifarienne était Janine Charrat. Il nous reste d'ailleurs une vidéo où Claire Sombert interprète une barre totalement néo-classique que Janine Charrat avait réglée, et qu'elle a beaucoup dansée lors de conférences ou de démonstrations.

LB : Roland Petit également ?

GM : Il ne faut pas oublier que Roland Petit est un enfant de l'Opéra de Paris. Quand il a commencé à gravir les échelons, Lifar l'a beaucoup distribué. Par la suite, Roland Petit a pris ses distances et contesté l'influence de son maître. Cependant, si Roland Petit, comme Maurice Béjart d'ailleurs, réfutaient une quelconque filiation stylistique avec Lifar, l'influence de ce dernier sur leurs chorégraphies, du moins à leurs débuts, est selon moi incontestable. Par exemple, Lifar avait déjà chorégraphié dans *Phèdre* ces positions en seconde un peu érotiques que l'on retrouve chez Béjart. Lifar disait d'ailleurs : la quatrième position, c'est la position royale, celle des XVIIe et XVIIIe siècles ; la cinquième, c'est la position académique, du XIXe siècle ; et la seconde, c'est la position du XXe siècle.

LB : Le style lifarien a-t-il aussi influencé les danseurs ? Je pense par exemple à Jean Babilée.

GM : Naturellement. Jean Babilée était un phénomène, musculairement parlant. Il était un pur produit de Gustave Ricaux, le professeur des garçons à l'Opéra. Dans la Maison, il y avait en effet deux mouvances. Léo Staats, Albert Aveline, Carlotta Zambelli et Gustave Ricaux étaient les gardiens de l'école française. À son arrivée, Lifar a révolutionné l'Opéra par ses méthodes et son esthétique, ce qu'a d'ailleurs toujours reconnu Babilée. Bien d'autres danseurs ont également été marqués par Lifar, à Paris comme à Monte Carlo. Pensons par exemple à Youli Algaroff, danseur très noble, qui a beaucoup travaillé avec lui ; à Michel Renault, à Wladimir Skouratoff, à Zizi Jeanmaire ; ou encore à Olga Adabache, danseuse de caractère extraordinaire, pour laquelle Lifar avait créé *La Nuit sur le mont chauve* et *Salomé*.

LB : Parmi les danseurs classiques qui ont marqué cette époque, avez-vous connu Peter van Dyk ?

GM : Très bien ! Je l'ai vu arriver à l'Opéra. Un Allemand danseur Étoile quelques années après la guerre, c'était à peine croyable... À ses débuts en France, il faisait partie de la compagnie de Janine Charrat. À l'Opéra, il a créé entre autres *Les Noces fantastiques* de Lifar, et a beaucoup chorégraphié, notamment un très beau duo sur *La Symphonie inachevée* de Schubert qu'il dansait avec Jacqueline Rayet. C'était un danseur très propre. Cette période

est en quelque sorte charnière, tant du point de vue de l'évolution technique que de l'esthétique du ballet. Si vous regardez ne serait-ce que les photos des danseuses de 1950 à aujourd'hui, l'évolution est extraordinaire ! Les danseuses sont plus longilignes aujourd'hui, et la danse est plus pure. Il faut juger les danseurs avec leur temps. Non seulement j'ai été témoin de cette évolution technique et esthétique, mais aussi un peu artisan au niveau de la pédagogie, puisque aujourd'hui on travaille les muscles davantage par en-dessous, ce qui les développe beaucoup plus harmonieusement.

LB : À quel moment a-t-on commencé à perdre la mémoire des ballets de Lifar, et pour quelles raisons selon vous ?

GM : La perte de ses ballets est d'abord liée au fait qu'il ne voulait absolument pas qu'on les filme, au contraire de Massine, qui, dès 1933, filmait ses ballets. Lifar, de crainte qu'on ne les plagie, avait interdit toute captation de ses chorégraphies, et en particulier d'*Icare*. J'ai de lui un papier « *Icare*, jamais filmé ». *Icare* était considéré comme un chef-d'œuvre à l'époque, puisque c'est pratiquement la première fois qu'on a fait un ballet sans musique, mais uniquement sur des rythmes. Honegger était très célèbre à l'époque ; il faisait partie du Groupe des Six. Avec Lifar, ils ont fait tout un travail de préparation, à partir des rythmes du corps du danseur. Malheureusement, quelque temps avant la première d'*Icare* en 1935, Honegger, étant en contrat avec Ida Rubinstein, n'a pas pu signer la partition, et c'est l'un des chefs d'orchestre de l'Opéra, Zyfer, qui l'a signée. Bien plus tard, Lifar a réussi à faire ajouter le nom d'Honegger à son catalogue raisonné. Lorsqu'il a redonné le ballet, vers 1960, je faisais répéter les quatre garçons et les quatre filles, et Attilio Labis le rôle d'Icare. Charles Jude l'a aussi remonté à Bordeaux. Comme les ballets de Lifar n'ont pas été filmés, tout repose sur la mémoire collective des interprètes, ce qui les rend très difficiles à réaliser.
Suite en blanc, chef-d'œuvre et aboutissement du style néo-classique lifarien, est tout de même sauvé. *Les Mirages* ont également été très bien remontés à l'Opéra, sous la supervision de Claude Bessy, et à Toulouse par Kader Belarbi. *Phèdre* a été redonné il y a quelques années, mais il semble aujourd'hui un peu daté. Grâce à la mémoire de Wladimir Skouratoff, nous avons pu revoir Aubade, qu'il avait créé avec Renée [Zizi] Jeanmaire à Monte-Carlo. Pour l'École de danse, Claude Bessy a remonté plusieurs ballets de Lifar, dont *Les Animaux modèles*, charmant ballet sur la musique de Poulenc, ou *Le Chevalier et la Damoiselle*, sur la musique de Jacques Ibert. Voilà à peu près ce qui reste de Lifar… Sur plus d'une centaine de ballets qu'il a créés, c'est tout de même assez triste. Dans la compagnie du Marquis de Cuevas, il avait fait un très beau ballet, *Dramma per Musica*, sur une musique de Beethoven, qui est aujourd'hui perdu. Quant à son chef-d'œuvre *Joan de Zarissa*, créé pendant l'Occupation, il n'a pas pu être repris à la Libération, la musique étant d'un compositeur allemand.

LB : Avez-vous également dansé des ballets de George Balanchine et de Jerome Robbins, quand ils sont venus en France ?

GM : Assez peu. J'ai dansé dans le deuxième mouvement du *Palais de cristal*, qui a été créé à l'Opéra et remonté au New York City Ballet sous le titre *Symphony in C*, et dans le premier mouvement de *Bourrée fantasque*, sur la musique de Chabrier.

LB : Diriez-vous que Balanchine a eu une influence sur le Ballet en France dans les années 1950 ?

GM : Oui et non. Quand Lifar était parti à Monte Carlo, Balanchine a tout de même chorégraphié une saison à l'Opéra. Le néo-classique s'est plus particulièrement développé à ces deux antipodes, Paris et New York, avec respectivement Lifar et Balanchine, tous deux héritiers des Ballets Russes. Il y a une jolie expression qui dit : les trois héritiers de Diaghilev sont Massine, le chorégraphe-acteur, parce que ses ballets se jouent autant qu'ils se dansent ; Balanchine, le chorégraphe-musicien, parce que sa musique est en osmose parfaite avec la musique ; et Lifar, le chorégraphe-danseur, parce qu'il était aussi célèbre comme danseur que comme chorégraphe. Entre Balanchine et Stravinsky, il y a eu une collaboration aussi étroite qu'entre Petipa et Tchaïkovsky. À part quelques ballets, Balanchine était un chorégraphe plus abstrait, qui au contraire de Lifar, puis de Petit, n'a pas tellement chorégraphié de ballets à thèse ou à thème.

LB : L'esthétique balanchinienne a également été très marquée par le jazz. Le jazz a-t-il selon vous joué un rôle dans l'évolution esthétique du ballet en France à cette époque ?

GM : Je ne crois pas qu'il y ait eu une réelle influence du jazz sur le ballet à ce moment-là. Malgré tout, Michel Descombey avait créé *Frères humains* sur du jazz en 1950. Plus tard, quand Gene Kelly est venu monter *Pas de dieux* à l'Opéra en 1960, l'on a institué pendant deux mois des cours de jazz, que donnait Gene Robinson, un Américain qui enseignait le jazz au studio Constant. Mais l'influence du jazz sur le ballet en France est sans commune mesure avec celle qu'il a eue aux États-Unis, par l'intermédiaire notamment du jazz symphonique de George Gershwin.

LB : Au début des années 1960, vous avez commencé à danser des ballets de Maurice Béjart, comme *Le Sacre du printemps*. Est-ce que c'était une esthétique complètement différente ? Et est-ce que vous avez éprouvé des difficultés à les danser ?

GM : Comme je disais, Lifar a dominé l'après-guerre par sa force esthétique, et Béjart est parti de ce style. Il a notamment simplifié le costume à l'extrême : avec Balanchine nous avions eu la tunique, et Béjart a introduit le maillot académique unisexe. Mais d'un point de vue technique, Béjart était très accessible pour nous, car, bien que dans *Le Sacre* il y eut des positions un peu inhabituelles (par exemple la position dite « des chiens », avec le bassin en arrière), la base chorégraphique de Béjart est très classique. J'en veux pour preuve deux choses. Premièrement, tous les grands danseurs classiques purs étaient de très bons interprètes de Béjart, tels Paolo Bortoluzzi ou Jacqueline Rayet. Ensuite, Maurice m'a dit un jour, lorsque j'étais à Lausanne : « Quand je vois que le niveau de ma compagnie commence à baisser, je

remonte un ballet classique, et tout rentre dans l'ordre ! » Béjart avait un grand respect pour la danse académique.

LB : Vous n'avez donc pas dansé de ballets qui rompaient avec cette base classique lorsque vous étiez danseur à l'Opéra ?

GM : Non, pas particulièrement. À l'époque où je dansais, tout était très classique ou néo-classique. Les générations suivantes ont été confrontées à un autre répertoire. C'est la raison pour laquelle ils ont pris des cours de danse contemporaine ou de jazz, ce qui leur a permis d'avoir une plus grande disponibilité physique et musculaire. Mais ce n'était pas vraiment notre cas à l'époque. En ce qui me concerne, je suis un homme de tradition, légataire des grands maîtres de la danse académique, mais je n'ai pas d'*a priori*, j'aime toutes les formes d'expression de la danse, à la condition qu'elles possèdent une technique, une esthétique et un vocabulaire. Aujourd'hui, la querelle qui existait entre classiques et modernes est complètement dépassée, chacune de ces entités apportant quelque chose à l'autre. L'art de la danse est avant tout l'art du mouvement, en perpétuelle gestation. Moi-même, je ne donne plus mes cours comme j'en donnais il y a cinquante ans ! Même si les fondamentaux demeurent. J'ai écrit : « Sachons garder ce qui a fait ses preuves, ce qui n'exclut pas l'évolution technique et esthétique. » C'est d'ailleurs ce qu'a bien compris William Forsythe. Lors de sa création *Blake Works I* à l'Opéra, en juin 2016, il a voulu revenir aux fondamentaux, pour ensuite les déstructurer : je lui ai ainsi montré des pas de Vestris, de Cecchetti, le brisé Télémaque, les séries de pas de bourrée… bref, tout ce qui fait notre école. Son propos consistait à revenir à l'origine, à l'essence même de certains pas de la danse classique académique.

LB : Quelles étaient les relations entre l'Opéra Garnier et l'Opéra-Comique quand vous dansiez ?

GM : Il n'y avait pas réellement d'échanges entre les deux compagnies, que ce soit au niveau des danseurs (à l'exception de quelques solistes) ou des ballets. Chacune avait son propre répertoire. Après la guerre, la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux a regroupé les deux institutions, l'Opéra-Comique ayant son propre corps de ballet, qui était dirigé par deux maîtres de ballet, Constantin Tcherkas et Jean-Jacques Etchevery. Ce n'est qu'en 1975 que les deux compagnies ont fusionné.

Les échanges entre milieux artistiques et intellectuels dans les années 1950

LB : D'un point de vue institutionnel, cette époque me semble marquée par de nombreux échanges entre le milieu des danseurs et celui des intellectuels. Pourriez-vous m'en dire un peu plus à ce propos ?

GM : Pour répondre à votre question il faut vraiment se référer à Serge Lifar. C'est lui qui, en créant l'Institut chorégraphique, l'Université de la danse, l'Académie des chorégraphes, etc, a

drainé toute une mouvance intellectuelle autour de sa personne. Il était, par exemple, très proche de Paul Valéry. Une fois par mois, dans le cadre de l'Institut chorégraphique, il organisait des conférences ou entretiens à la Bibliothèque de l'Opéra, avec de très nombreuses personnalités des arts et des lettres : des historiens de la musique comme Roland-Manuel, des philosophes comme Étienne Souriau, des chorégraphes comme Léonide Massine, etc. Pendant des années, il a également donné de nombreuses conférences à la Sorbonne, dans les cours de civilisation française du professeur Georges Matoré, que j'ai illustrées en tant que danseur de 1957 à 1969, puis que j'ai organisées pour lui. Elles avaient lieu à l'amphithéâtre Richelieu… dont les sept cents places étaient toujours remplies. L'une des préoccupations principales de Lifar était de contribuer à la diffusion et à la pérennité de son art.

LB : Qui assistait aux conférences de l'Institut chorégraphique à la Bibliothèque de l'Opéra ? Y avait-il des danseurs ?

GM : Malheureusement, il y avait trop peu de danseurs. Quelques Russes blancs assistaient à ces conférences, mais aussi des critiques, des balletomanes et des membres du cercle Carpeaux (le cercle des abonnés de l'Opéra).

LB : Sur quoi portaient les conférences de Lifar à la Sorbonne ?

GM : Le sujet tournait la plupart du temps autour de l'histoire du ballet, s'intitulant par exemple « De Lully à Stravinsky », ou bien « Trois siècles de danse ». Elles étaient accompagnées de démonstrations techniques sur une petite estrade. Lifar a toujours été animé par le désir d'une plus grande connaissance de son art. J'en veux pour preuve qu'après ses répétitions, il se rendait souvent à la Bibliothèque de l'Opéra. Il n'a cessé d'honorer les danseurs, par exemple en créant des prix : le prix Nijinski, le prix Pavlova, le prix Diaghilev, le prix Fokine, etc. C'est lui qui a institué un cours d'histoire de la danse à l'École de danse, qu'il a confié à Madame Germaine Prudhommeau. Il faisait également partie de commissions, par exemple à la Préfecture de la Seine, qui attribuaient des rues ou des places à des personnalités artistique – alors que, ironie du sort, lui n'a rien. On lui doit d'avoir inauguré la place Diaghilev derrière l'Opéra. Lifar a également sauvé des tombes, par exemple celle de Vestris au cimetière Montmartre. Il a ramené, à ses frais, le corps de Nijinski depuis Londres en 1950.

LB : Se référait-il souvent à Diaghilev dans ses conférences ?

GM : Bien sûr, c'était son maître à penser, et même son Pygmalion. Diaghilev lui a incontestablement donné une culture artistique, l'emmenant en voyage, en Italie par exemple, lui faisant visiter des musées, etc. À sa mort, c'est lui qui a hérité de sa bibliothèque. Parmi tous les artistes que Diaghilev a révélés, Lifar est resté son disciple le plus fidèle : il entretenait sa tombe à Venise, et sa vie durant s'y rendit le 19 août, jour de sa mort. Louant quelques gondoles, il invitait des journalistes et photographes, et apportait des fleurs pour se

rendre au cimetière San Michele où, telle son entrée dans le deuxième acte de *Giselle*, il déposait une gerbe de fleurs.

LB : Lifar était donc une personnalité marquante de son temps, même en dehors du milieu de la danse classique ?

GM : Absolument, il avait une notoriété extraordinaire. Sa vie mondaine était très riche, aussi bien dans le milieu intellectuel qu'aristocratique : il était invité entre autres par l'Aga Khan, les Rothschild, les Pereire… Il m'a dit un jour, avec son accent russe qu'il avait toujours conservé : « Pendant cinquante ans, j'ai tellement travaillé que je n'ai même pas eu le temps de regarder la couleur du ciel ! » C'était un être instinctif et impulsif, capable du meilleur comme du pire, mais avec un magnétisme incroyable. Il nous reste de lui des photos extraordinaires, tel un véritable dieu grec. Son corps, ses jambes naturellement galbées et son torse ont été magnifiés par son travail avec le *maestro* Cecchetti. Tout gravitait autour de Lifar, y compris dans ses chorégraphies. C'est pour cela qu'il avait repris, dans ses premiers ballets, les grands thèmes de l'Antiquité. S'il avait un côté très narcissique, ce qui est incontestable, il pouvait aussi être très simple dans l'intimité.

LB : Sa notoriété a sans doute été encore renforcée par ses très nombreuses publications.

GM : Oui, Lifar a beaucoup publié. On disait qu'il n'écrivait pas lui-même ses livres, ce qui est aujourd'hui établi, mais je peux affirmer que toutes les idées étaient uniquement de lui. Comme Balanchine, Massine et tous les héritiers de Diaghilev, il avait une très grande culture.

LB : C'était aussi une personnalité controversée, notamment après la deuxième guerre mondiale.

GM : Il a eu beaucoup de problèmes à la Libération, à cause de son comportement pendant la guerre. Cependant, contrairement à certains, il n'a pas fait grand-chose. Il est vrai qu'après certains spectacles, il acceptait d'assister aux réceptions données par les dignitaires allemands, mais il faut avouer qu'à l'époque il était une grande vedette. Que ce soit avec Hitler, Staline ou de Gaulle, ce qui lui importait c'était d'avoir sa photographie sur la première page du journal ! Lifar m'a raconté qu'Hitler l'avait convoqué à Berlin pour faire un grand ballet à la gloire du Reich, mais il a décliné cette offre. En 1940, il a quand même rouvert l'Opéra avec des fonds secrets, ce pour quoi il reçut la Médaille de la Ville de Paris. À cause de tous ces événements, il a eu des détracteurs terribles pendant de nombreuses années, qui l'ont par exemple empêché d'être accepté à l'Institut de France et qui ont retardé son obtention de la Légion d'honneur. À la Libération, il fut traduit devant un tribunal d'épuration et expulsé de l'Opéra. À son retour, il fut réintégré grâce à des pétitions des danseurs du ballet, d'abord comme chorégraphe et maître de ballet, puis comme danseur.

LB : C'est aussi après la deuxième guerre mondiale qu'il y a eu ce duel avec le Marquis de Cuevas.

GM : Le Marquis de Cuevas était lui aussi une personnalité hors du commun ! Cette histoire a donné à Lifar un regain de publicité. Après les répétitions, devant des photographes ou journalistes postés devant sa loge en quête d'informations, il prenait des poses de duel, brandissant une épée et s'écriant : « Je vais transpercer Marquis comme un papillon. Télégraphiez New York Marquise venir chercher cadavre !… » Ce duel était la conséquence d'un esclandre suite à la reprise par le Marquis de *Suite en blanc* au Théâtre de l'Empire. Lorsqu'il était parti à Monte Carlo à la Libération, Lifar avait remonté ce ballet sous le nom de *Noir et blanc*, mais, une fois revenu à l'Opéra, il a voulu interdire au Marquis de le reprendre. Le Marquis est passé outre, il y a eu une altercation entre eux à l'entracte devant les journalistes… Mais à la fin du duel, ils sont tombés dans les bras l'un de l'autre.

L'enseignement de la danse classique

LB : Pour terminer, j'aimerais que nous abordions l'enseignement de la danse classique dans les années 1950 à Paris. Est-ce que la technique de cette époque était très influencée par l'enseignement des professeurs russes ?

GM : Oui, bien sûr. De nombreux Russes blancs s'étaient réfugiés en France pour fuir la révolution, et ils ont eu une influence certaine. De grandes Étoiles du Ballet Impérial Russes, telles que Lioubov Egorova, Olga Preobrajenska ou Mathilde Kchessinskaïa, exerçaient encore dans les années 1950. Nous avions également l'école française, avec Léo Staats, Albert Aveline ou Carlotta Zambelli. Leurs élèves ne devaient pas dire qu'ils allaient parfois prendre, en cachette, des cours avec les Russes ! Moi-même, j'ai travaillé avec Nicolas Zverev, remplaçant de Nijinski à l'époque des Ballets Russes. Mais vous savez, toute l'histoire du ballet de nos deux pays est faite d'allers-retours.

LB : Quel était à cette époque le lien entre la classe et la scène ? Par exemple, appreniez-vous déjà des variations en classe ?

GM : Nous n'apprenions pas les variations de Lifar dans les cours à l'Opéra. Monsieur Ricaux n'enseignait pas de variations du répertoire dans sa classe. Mais en dehors de l'Opéra, Yves Brieux par exemple donnait souvent des enchaînements et des adages dans son cours. Aujourd'hui, il existe à l'École de danse des cours spécifiques pour apprendre les variations du répertoire. Mais cela n'était pas si structuré à notre époque, nous apprenions beaucoup sur le tas. À l'École de danse il n'y avait pas de cours complémentaires : c'est beaucoup plus tard, sous la direction éclairée de Claude Bessy, que l'enseignement fut complété par des cours de variations, pas de deux, danse contemporaine, jazz, folklore, mime pour les petits, etc. Les Russes et les Anglais étaient très en avance sur nous dans ce domaine.

LB : Pourriez-vous m'en dire plus sur la classe d'adage qu'a introduite Serge Lifar à l'Opéra ?

GM : Ce qu'on appelle adage en France, c'est la préparation aux pas de deux, que l'on nomme dans le monde entier « classe de pas de deux ». En France, nous faisons la différence : la classe d'adage se déroule comme une classe de danse, avec une progression dans la technique. Mais la classe d'adage de Lifar, qu'il avait créée avant la guerre, avait une visée un peu différente. Elle comprenait bien sûr cet aspect technique, mais c'était aussi le laboratoire de ses créations. Quand il était inspiré, il faisait des enchaînements très chorégraphiés, qu'il reprenait après en période de création. Comme un sculpteur, Lifar façonnait sur les qualités spécifiques à chaque danseur. Il a d'ailleurs donné de nombreuses conférences intitulées « Naissance d'un ballet », souvent avec Nina Vyroubova : il demandait au pianiste de jouer une musique, et créait sur le vif pour la danseuse. C'était très intéressant. On le voit d'ailleurs œuvrer dans *Le Spectre de la danse*, film de Dominique Delouche.

LB : Merci beaucoup Gilbert Mayer.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....6
1. Origine et objet de la recherche.....6
2. État de la recherche et méthode.....9
3. Plan de la thèse.....16
PRÉAMBULE – Créer en danse classique aujourd'hui : entre sens et essence, enjeux d'un *Lac des cygnes*.....19
PREMIÈRE PARTIE – De la « danse néo-classique » à la danse classique, et retour.....55
Chapitre 1 – Le « néo-classique » en danse : usages et histoires d'une catégorie.....57
I. Une catégorie mal pensée.....58
1. Un préfixe qui ne dit rien.....58
2. Un référentiel « classique » ambivalent.....62
3. Une exception dans l'histoire et la théorie des arts ?.....64
II. La spécificité du cas français.....70
1. Par contraste avec le cas américain : le « néo-classique » balanchinien.....71
2. En France, le poids du discours lifarien.....77
3. L'autre de la danse contemporaine.....80
a. Un terme péjoratif.....80
b. Le tournant des années 1980.....85
c. Un lieu commun de l'histoire de la danse.....88
d. Devenirs d'une notion.....92
Bilan.....93
Chapitre 2 – Comment nommer la création chorégraphique « classique contemporaine » ?…95
I. Les catégories de la danse : le « néo-classique », un statut à part.....96
1. Une catégorie oppositionnelle.....96
2. Le « néo-classique », un genre chorégraphique ?.....98
II. Le « néo-classique », une question de style(s) ?.....100
1. Sens du style en danse (classique).....100
2. Où se joue le « néo-classique » ?.....103
a. Dans la formation des chorégraphes ?.....103
b. Dans l'ancrage institutionnel des créations ?.....103

c. Dans les références au répertoire ou au vocabulaire classique ?.....105
d. Une hybridation croissante des styles.....106
3. Essais de définition : le « style néo-classique », écart à la norme classique, dépassement de la technique classique, ou espèce du genre ballet ?.....108
a. Première définition : le néo-classique comme écart à la norme classique.....108
b. Deuxième définition : le néo-classique comme dépassement de la technique classique.....111
c. Troisième définition : le néo-classique comme espèce du genre ballet.....115
Bilan : quand le « néo-classique » vient interroger la danse classique.....119
III. Enjeux poïétiques.....122
1. L'existence d'une culture ou d'un monde de l'art classique.....122
2. De l'hybridation des styles à la formation des danseurs.....125
3. Une distinction classique/néo-classique opérante du point de vue des danseurs..128
4. Un partage catégoriel fragile, mais des enjeux concrets.....129
Bilan.....133
Chapitre 3 – Penser la danse classique depuis la création chorégraphique.....136
I. Danse (néo-)classique et création chorégraphique : des enjeux vivaces.....136
1. Des logiques de création spécifiques aux grandes compagnies de ballet.....136
2. Tendances actuelles de la création chorégraphique en danse classique.....141
3. Un monde classique en métamorphose.....144
4. Qu'est-ce qu'être un chorégraphe ou un interprète classique aujourd'hui ?.....146
II. Usages chorégraphiques, pensées du classique.....150
1. Quand les chorégraphes pensent les classiques et la danse classique.....150
a. John Neumeier : le répertoire classique en question.....150
b. Thierry Malandain : en quoi la danse classique est-elle classique ?.....151
c. William Forsythe : déconstruire la danse classique.....154
2. Quand les œuvres donnent à penser la danse classique.....156
3. Comment crée-t-on en danse classique ?.....159
4. Un besoin d'histoire.....160
Bilan.....162
Chapitre 4 – Le « ballet moderne » en France (1945-1965) : un moment néo-classique ?....164
I. Historiographie d'un moment « néo-classique » : ballet « néo-classique » et modernité.....166

1. Un paysage dominé par le ballet (néo-)classique.....166
2. La danse moderne refoulée.....169
3. Des récits historiques divergents : le « néo-classique » en question.....172
II. Une rémanence de l'antagonisme classique/moderne ?.....175
1. La constitution d'un antagonisme.....176
2. L'émergence d'une pensée néo-classique du ballet.....177
a. Chez Akim Volynski et André Levinson.....178
b. « Psychologie et danse » de Boris de Schlœzer.....181
3. Le cas de la France.....185
III. Lifar et le « néo-classique » : une stratégie discursive.....188
1. L'hégémonie lifarienne dans l'après-guerre.....188
2. Les philosophes du « néo-classique ».....191
a. La philosophie comme entreprise de légitimation du « néo-classique » lifarien. 191
b. D'Étienne Souriau à Marie-François Christout : le développement d'une recherche universitaire sur le ballet 194
c. François Guillot de Rode : le discours lifarien et ses échappées.....199
3. Le néo-classique lifarien en tension.....204
IV. La création chorégraphique au sein du « ballet moderne » : des styles néo-classiques ?.....206
1. Une modernité « néo-classique » ?.....206
a. Le poids du néo-classique.....207
b. Des discours pluriels.....209
c. Voies du ballet moderne.....211
2. Le cas des *Algues* de Janine Charrat 214
a. Sur les traces d'un « chef-d'œuvre » oublié du ballet moderne.....214
b. Une œuvre emblématique du « ballet moderne » néo-classique.....217
c. Le classique disloqué.....221
V. Être un danseur classique, entre la classe et la scène.....226
1. Des rapports existentiels à la technique classique.....226
2. Pédagogies classiques.....228
a. Une pluralité de voies pédagogiques.....228
b. Les générations en danse classique.....232

Prolongements : la création classique confrontée au contemporain.....234
DEUXIÈME PARTIE – Quelle grâce pour la danse classique ?.....239
Chapitre 5 – La grâce, essence de la danse classique ? Genèse d'un lieu commun.....242
I. Un lieu commun des discours et des pratiques.....242
1. Stéréotypes et fantasmes : transsubstantiation du corps de la ballerine.....242
2. Du corps glorieux à l'idéalisme de la grâce.....244
3. La grâce au cœur des critiques adressées au ballet.....245
4. Quelle place pour la grâce dans les pratiques actuelles ?.....247
5. Avatars scéniques de la grâce.....249
Bilan.....251
II. Au XXe siècle, la grâce érigée en essence de la danse classique.....253
1. Au sein de l'opposition des classiques et des modernes : anachronisme de la grâce. 253
2. Classicisme de la grâce.....254
a. André Levinson : la grâce entre formalisme et spiritualisme.....254
b. Edwin Denby : la grâce comme essence du néo-classique balanchinien.....259
c. Prolongements contemporains.....262
3. Penser une grâce moderne ?.....264
4. Repenser la grâce du ballet classique ?.....268
Bilan.....269
Chapitre 6 – Geste, danse (classique) et phénomène de la grâce.....271
I. Quand la grâce apparaît.....271
1. Figures de la grâce.....271
2. La grâce comme événement.....274
II. Qu'est-ce qu'un geste (dansé) gracieux ?.....277
1. Courbe sinueuse.....278
2. Suspension.....281
3. Maladresse ou harmonie ?.....286
4. Fragilité de la grâce.....289
Bilan : Danse classique et phénomène de la grâce.....291
Chapitre 7 – Pensées philosophiques et chorégraphiques de la grâce, entrelacs et écarts.....293
I. Grâce et pensée de l'art, de l'Antiquité au XIXe siècle : genèse et métamorphoses d'une notion esthétique.....293

1. Dans l'Antiquité. De la charis à la gratia : diffraction d'une notion.....294
a. Dans la Grèce archaïque : une notion majeure.....294
b. Platon et la dévalorisation de la charis.....296
c. La gratia latine : différenciation d'une notion.....299
2. De la Renaissance au XVIIe siècle : la grâce comme « je ne sais quoi ».....300
a. À la Renaissance : néo-platonisme, techniques picturales et grâce du peintre. 300
b. Le « je ne sais quoi » au cœur de la théorie classique de l'art.....304
3. Au XVIIIe siècle : en France et en Angleterre, une sécularisation de la grâce.....306
a. Dissolution ou spécification d'une notion ?.....306
b. Une propriété du mouvement humain.....307
c. William Hogarth et la ligne de grâce : une pensée de la danse.....308
4. Au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle en Allemagne : de Winckelmann à Hegel, grâce, beauté et liberté.....314
a. Winckelmann : la grâce entre abstraction et idéal néo-classique.....314
b. Schopenhauer et Hegel : l'héritage winckelmannien.....317
c. Schiller : la grâce comme phénoménalisation de la liberté.....318
d. Kant : repenser la grâce depuis la beauté libre ?.....322
Bilan.....325
5. Sur le théâtre de marionnettes de Kleist : le chant du cygne d'une notion ?.....325
a. Cinq figures de la grâce.....326
b. Paradoxes de la grâce.....327
c. Un texte fécond pour penser la danse.....329
d. Une grâce relationnelle.....332
e. Penser la grâce en danse classique depuis Kleist.....334
II. Pensées chorégraphiques de la grâce (XVIe-XIXe siècles).....336
1. Genèse d'un paradigme.....336
2. La codification de la grâce au cœur de la belle dance.....339
a. Le ballet de cour en contexte absolutiste.....339
b. Une codification croissante du geste gracieux.....340
c. Principes techniques et esthétiques de la belle dance.....342
d. Entre classique et baroque.....343
3. Les « grâces naturelles » du ballet-pantomime.....347

a. De l'artificiel au naturel : la réforme du ballet-pantomime.....347
b. Les deux grâces du ballet.....350
c. Circulations de la grâce entre les arts.....352
4. Le tournant du XIXe siècle : ballet romantique et prémices d'une essentialisation de la grâce.....354
a. La construction d'un nouvel imaginaire du ballet : féminisation de la grâce.. 354
b. Ambivalences de la grâce romantique.....356
c. Une nouvelle codification technico-esthétique de la grâce : les traités de Carlo Blasis.....357
d. Du geste au corps : la grâce entre paradigme mécanique et spiritualisme.....362
e. Des conceptions diverses de la grâce : Auguste Bournonville, Marius Petipa, et l'hétérogénéité du ballet au XIXe siècle.....365
Bilan.....369
Bilan : grâce et discontinuités de l'histoire du ballet.....370
III. Repenser la grâce au XXe siècle.....370
1. De Ravaisson à Merleau-Ponty, une approche poïétique de la grâce.....371
2. Les deux voies d'une redéfinition de la grâce du ballet classique au XXe siècle. 373
Bilan : la danse classique entre codification du gracieux et expérience de la grâce.….378
Chapitre 8 – Grâce et danse classique aujourd'hui.....380
I. Des classiques, des rapports à la grâce.....381
1. Grâce, idéal du beau et conception académique de la danse classique.....381
2. Le code du gracieux en question.....382
3. Des enjeux actuels.....385
II. Enjeux pédagogiques.....386
1. Un enseignement académique ?.....387
a. Danse « classique » et dispositif académique.....387
b. Les écueils d'un enseignement académique de la technique classique.....390
2. Penser autrement la pédagogie de la danse classique.....395
a. Les travaux pionniers de Wilfride Piollet.....396
b. Des recherches vivaces.....397
3. Un idéalisme de la forme ?.....402
III. Enjeux chorégraphiques et esthétiques.....408
CONCLUSION.....415

INDEX DES NOMS PROPRES.....422
BIBLIOGRAPHIE.....428
ANNEXE – Entretiens sur le ballet à Paris dans l'après-deuxième guerre mondiale (1945-1965).....460
1. Entretien avec Claire Feranne van Dyk, à son domicile, les 19.12.2017 et 29.01.2019. 461
2. Entretien avec Dominique Delouche, à son domicile, le 05.06.2018.....465
3. Entretien avec Juan Giuliano, à son domicile, le 21.09.2018.....478
4. Entretien avec Christine Bayle, à son domicile, le 30.10.18.....494
5. Entretien avec Maryelle Krempff, à son domicile, les 09.11 et 19.12.18.....503
6. Entretien avec Martine Harmel, dans un café, le 13.11.2018.....511
7. Entretien avec Cyrille Atanassoff, dans un café, le 22.11.18.....518
8. Entretien avec Jacqueline Challet-Haas, à son domicile, le 23.11.2018.....524
9. Entretien avec Gilbert Mayer, à son domicile, les 21.02.18 et 04.05.18.....534
TABLE DES MATIÈRES.....543