

## **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 XX<sup>e</sup> 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<sup>1</sup>. En France par exemple, où le ballet a longtemps occupé une position prééminente dans le paysage chorégraphique<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup> » 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<sup>4</sup> a montré qu'elle condensait les stéréotypes et les mythes grevant les représentations communes du flamenco, au sein du grand public comme chez les *aficionados*.

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 XX<sup>e</sup> 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<sup>5</sup>.

---

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 XX<sup>e</sup> 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<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> des étoiles, ces « êtres humanoïdes [défiant] l'espace et la pesanteur, beaux comme des anges<sup>8</sup> », animés par une « quête exemplaire de perfection [...] entre souffle et matière, transpiration et élégance<sup>9</sup> ». 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*<sup>10</sup> de John Neumeier par exemple, le personnage de l'ange, androgyne dans son académique<sup>11</sup> 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<sup>12</sup> », 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<sup>13</sup> [...].

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<sup>14</sup> ». 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<sup>15</sup> ?

Indiquant « la permanence d'une instrumentalisation des postures du corps des femmes, mais aussi le renouvellement constant des formes de cette réification<sup>16</sup> », 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<sup>17</sup>.

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<sup>18</sup>...), cette corporalité 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<sup>19</sup>.

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<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>.

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<sup>22</sup>, 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*<sup>23</sup>, 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<sup>24</sup>.

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](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<sup>25</sup> », 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<sup>26</sup>.

« Étale 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 poétique.

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 XX<sup>e</sup> 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 XX<sup>e</sup> 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>27</sup>. Se cantonnant au domaine du « joli<sup>28</sup> » 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 dances ? 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 rayannes, 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<sup>29</sup>.

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 passés, 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>30</sup>...

C'est ainsi qu'André Levinson, dans son essai « Le principe de la danse d'école<sup>31</sup> » 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<sup>32</sup> », 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<sup>33</sup>. » 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>34</sup> », 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 1<sup>er</sup> décembre 1921 : Le Ballet au XIX<sup>e</sup> 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<sup>35</sup>.

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<sup>36</sup>.

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<sup>37</sup> », 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<sup>38</sup> », 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<sup>39</sup> », 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 récurrence 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<sup>40</sup>.

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<sup>41</sup> ». 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<sup>42</sup> », 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 Schloëzer, 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<sup>43</sup> » :

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<sup>44</sup>.

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 XVII<sup>e</sup> 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<sup>45</sup>.

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<sup>46</sup> » 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 XVII<sup>e</sup> siècle classique français, en tant que celui-ci aurait élaboré les prémices d'une codification géométrique du mouvement, et dans le ballet romantique du XIX<sup>e</sup> 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<sup>47</sup> » 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<sup>48</sup>. » 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<sup>49</sup>.

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<sup>50</sup> », 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<sup>51</sup> 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<sup>52</sup>, 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 *idéaler*.

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<sup>53</sup>, 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 *transformation* ou d'une *transfiguration* 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<sup>54</sup>. 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<sup>55</sup>, 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<sup>56</sup>. » 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'il existe une multiplicité de grâces en danse classique. Un ballet narratif comme *The Winter's Tale* de Christopher Wheeldon<sup>57</sup>, 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 XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part cependant, comme le montre Andrea Harris dans son ouvrage *Making Ballet American*<sup>58</sup>, 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*<sup>59</sup> », 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<sup>60</sup>. 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 XX<sup>e</sup> 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 XX<sup>e</sup> siècle, Isadora Duncan<sup>61</sup> 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<sup>62</sup>.

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<sup>63</sup> ». 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<sup>64</sup>, 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>65</sup>. » Et lorsque Vaslav Nijinski crée en 1913 *Le Sacre du printemps*, « crime contre la grâce<sup>66</sup> » 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 XX<sup>e</sup> 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 a 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<sup>67</sup>.

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*<sup>68</sup>. « 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 vapoureux, 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<sup>69</sup>.

Chez John Cage comme Jacques Rivière, s'il faut sauver un sens pour la grâce au XX<sup>e</sup> 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>70</sup>. »

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<sup>71</sup>.

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 « évanescences », 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<sup>72</sup> » 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 XX<sup>e</sup> siècle entre,

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> 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 XX<sup>e</sup> 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 ?