

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 XX^e 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 XX^e siècle, deux moments sont en général identifiés comme proprement néo-classiques : d'une part, l'époque des Ballets Russes, qui a été largement étudiée¹ ; 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' « existentialisme² » du ballet moderne³. 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 XX^e siècle,

1 Nous renvoyons par exemple aux recherches de Roland Huesca (Roland HUESCA, *Triumphes 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 XVII^e 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'eau⁷, ni les circulations internationales dont témoigne l'importance des tournées⁸.

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 Pantin⁹, 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 XVII^e 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 sens 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 danse¹⁰ », 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 française¹¹ » :

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 XX^e 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'Opéra¹².

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 chorégrapier 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 « hégémonie¹³ » 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 XX^e 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 subventions¹⁴ 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 danse¹⁵.

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 nazie¹⁶ », 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 soviétique¹⁷ ». 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 balletomane¹⁸. 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 française¹⁹. » 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 Valois²⁰. 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 XX^e 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 ballet²¹ » 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 XVI^e-XX^e 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 discrètes²² » 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 moderne²³.

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 XX^e 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 classique²⁴ ». 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 chorégraphique²⁵.

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 moderne²⁶.

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 XX^e 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 XX^e 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 XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e siècle, qui ont été étudiés à de multiples reprises²⁷. 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 critiques²⁸. 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 circulations²⁹ 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 modernes³⁰. 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 Duncan³¹. 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 1920-1930³³ 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 XX^e 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 Schlözer.

30 Ces désirs de modernité au sein du ballet sont particulièrement forts en Russie au début du XX^e siècle, suite à la longue hégémonie de Marius Petipa à la tête du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg. Sur les expérimentations au sein du ballet russe dans les premières décennies du XX^e 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 Volynski³⁴ et André Levinson³⁵ 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 XVII^e siècle en France³⁶ : 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 XVII^e siècle, puis par le

34 Voir par exemple Akim VOLYNISKI, *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 connaisse une période de décadence à la fin du XIX^e siècle. Il assigne ainsi aux danseurs et chorégraphes du XX^e 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 XX^e siècle³⁷, 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 Franko³⁸, 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 oppose³⁹. 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 Russes⁴⁰, 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 XVIII^e siècle, a pris son essor au cours du XIX^e 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 but⁴¹.

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 Schloëzer, 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 étonnant⁴² » 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 danse⁴³. *Le Ballet au XIX^e siècle*, dirigé par Henry Prunières, entend mesurer combien le XX^e 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 soi⁴⁴ », 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 déterminer⁴⁵[...].

Cet essai témoigne de l'intérêt théorique accordé à la danse dans les années 1920, en la posant d'emblée comme l'égal 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 XVIII^e 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 XIX^e siècle*, numéro spécial de *La Revue Musicale*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, p. 118-125, p. 119.

45 *Ibid.*, p. 124.

XIX^e siècle, en France, en Italie, puis en Russie⁴⁶ », 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 Stravinsky⁴⁷, 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 médium) 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 dynamiques⁴⁸. »

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 soi⁴⁹. » 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 motrices⁵⁰ », 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 *métakinésis* 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 complexe⁵¹.

Son formalisme prend ainsi ses distances avec celui d'André Levinson, qui revendique lui aussi en 1929⁵² 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 studio⁵³, 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'annonce⁵⁴. »

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 moderne⁵⁵ », 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, « Psychologie 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 Scholl⁵⁶ ou Andrea Harris⁵⁷ 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 détail⁵⁹ ; 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 promet 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 Franko⁶⁰, 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 Franko⁶¹, 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 Brilliant, 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 le formalisme du vocabulaire classique. C'est alors que, comme le démontre Franko⁶², 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 XVIII^e siècle, et en particulier aux réformes noverriennes⁶³, 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 *topoi* 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 grecs⁶⁴. 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 XVII^e siècle, et l'autre étant allemande et du XVIII^e 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'hui⁶⁵.

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 XIX^e siècle en France, pour y être rapportée par les Ballets Russes⁶⁶, 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 inflexionnement 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 de discours⁶⁷, 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 Danse⁶⁸ 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 splintered 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 mondiale⁶⁹, les recherches récentes de Mark Franko⁷⁰ 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 ballets⁷¹. 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 Franko⁷², 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 chorégrapier, 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 Schœikevitch 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-même⁷³.

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 appliquée⁷⁴.

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 Prudhommeau⁷⁵.

En 1947, Lifar crée ainsi l'Institut chorégraphique à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris⁷⁶, 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 II^e Congrès international d'esthétique présidé par Henri Bergson⁷⁷, en 1956 au Congrès international d'esthétique de Venise, puis en 1964 au Congrès international d'esthétique d'Athènes⁷⁸. 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 Terpsichore⁷⁹ ?

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 XX^e 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 II^e 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 1958⁸⁰. 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, cinématographie Laban, anatomie et physiologie, droit, ethnologie, création de ballets, rythmique Dalcroze, critique chorégraphique⁸¹... ». 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 périmées⁸².

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-arts⁸⁵. Dans *La correspondance des arts*, la danse est un art au même titre que les autres, dont le « sensible propre⁸⁶ » est le mouvement, et auquel un rhumb⁸⁷ 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 XX^e siècle, mais aussi par l'intérêt de l'esthétique philosophique pour le mouvement à compter de la fin du XIX^e 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 mouvements⁸⁸ ». 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 esthétiques⁸⁹.

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 Bayer⁹⁰ 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 détaillée⁹² 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 Christout⁹⁴ 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 risqué⁹⁸ » 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’époque⁹⁹. 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 XVII^e 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 Lifar¹⁰⁰. » 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 dominant 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'art¹⁰¹ ». 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 Lalo¹⁰³. 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 constatons 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 Guilbert¹⁰⁴, 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 Rode¹⁰⁵ 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 danse¹⁰⁶, 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 Bayer¹⁰⁷. 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 moi¹⁰⁸.

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 Petit¹⁰⁹ – 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 Chauviré¹¹⁰, 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 *topoi* 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 Kniaeff), 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 tridimensionnelles¹¹² », 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 rationnel¹¹³ ». 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 vibre¹¹⁴ », 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 lifarien¹¹⁵, 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-morphiques¹¹⁶ » ou de quête d'un « réalisme eïdétique¹¹⁷ », 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 existentialiste¹¹⁹. 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 centaure¹²⁰.

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 retrouvés¹²¹. »

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/moderne¹²² 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 Kirstein¹²³ 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 Schloëzer,

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 Gsovskaja, 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 critiques¹²⁴ 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 Gsovskaja, et de les mettre en regard de leur création chorégraphique, sur le modèle du travail mené par Patrizia Veroli au sujet d'Aurel Milloss¹²⁵.

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 danseurs¹²⁶, critiques, et du public d'après-guerre pour le ballet balanchinien¹²⁷ 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 espressionismo e classicità*, 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 XX^e 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 Lobet¹³⁰. Ce dernier, dessinant les contours du ballet moderne sur les rives du « fleuve royal de la danse classique¹³¹ », 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 corps¹³².

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 vie¹³³.

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 XVIII^e 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 autobiographie¹³⁹, 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 docteur *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 Clercq¹⁴⁰.

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 thèse¹⁴¹ » 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 vulgarité¹⁴². Par ailleurs, la popularisation du ballet que cherchent à promouvoir des chorégraphes comme Petit ou Béjart¹⁴³ dans les années 1950-1960, le premier en s'inspirant du music-hall américain, le second en usant de la télévision¹⁴⁴ 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 jazz¹⁴⁵.

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 Sintès¹⁴⁶ 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-garde¹⁴⁸, ou comme Françoise Adret, fondatrice du Ballet-Théâtre Contemporain. Certes, comme la quasi-totalité des danseurs de cette période, Adret témoigne dans ses discours¹⁴⁹ 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 moi¹⁵¹.

Très active au sein de la « jeune danse française¹⁵² » 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'œuvre¹⁵⁴. » 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 « révolutionnaire¹⁵⁵ » 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 transparente¹⁵⁶ » (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 nul¹⁵⁷ » 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'extérieur¹⁵⁸ », 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 « fantomatique¹⁵⁹ » 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 verte¹⁶⁰. » 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 parole¹⁶² 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'Hernani¹⁶³ ». 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 « horripilants¹⁶⁴ » – 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 terrible¹⁶⁵ » (selon le modèle diaghilevien de collaboration des arts encore en vigueur à cette époque), et « œuvre pionnière¹⁶⁶ » ayant ouvert la voie aux courants chorégraphiques les plus novateurs, notamment au « ballet existentialiste », « psychanalytique » ou « sartrien¹⁶⁷ ». 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 Paris¹⁶⁸, 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 Bêjart*, *op. cit.*, p. 65.

164 *Ibid.*, p. 67.

165 Jacques BOURGEOIS, « À la reprise de Monte-Carlo, *Les Algues* (par Janine 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 Bêjart*, *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 Petit¹⁶⁹, 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 Pétrouchka¹⁷⁰. 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 coquette¹⁷¹ », « 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 colonialistes¹⁷², 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

[siec-le-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.

« morbide¹⁷³ » (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 poétiser¹⁷⁴. » 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 1982¹⁷⁵.

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 pur¹⁷⁶. » 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 (intérieurisation ou réappropriation¹⁷⁷ ?) 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 Benoît-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 « inspirée¹⁷⁹ » (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 prodige¹⁸⁰ » 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 féminin¹⁸¹ ». 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 Libération¹⁸². 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-Presses*, 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 danseuse », *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 maître¹⁸³.

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 chorégrapier 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 génie¹⁸⁴.

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 lifarienne¹⁸⁵. 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 « viril¹⁸⁶ ». Or, Charrat danse également l'un des deux rôles principaux du ballet, et son interprétation est aussi unanimement saluée que celle de Peter van Dyk¹⁸⁷. 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 Livry¹⁸⁸, 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 violence¹⁸⁹ ». 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 vrillés¹⁹⁰. 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 demiurge, 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 dramatique¹⁹¹. » 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 confusion¹⁹².

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 Ronsay¹⁹³, 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 1980¹⁹⁴, 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 sublimés¹⁹⁵ (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 peu¹⁹⁸ », 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 XX^e 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 appuyons 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 tournées¹⁹⁹. 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 demiurge, ce que nous relevons au sein de l'ouvrage consacré par François Guillot de Rode à Yvette Chauviré. Par ailleurs, le « modèle vocationnel²⁰¹ », 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 lieu²⁰². 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 santé²⁰³. 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 soi²⁰⁴. 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 classique²⁰⁵ 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 Kniaeff, 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 bédouiniennes 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 souterrain²⁰⁶, 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 publie 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 existant²⁰⁷. »

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 Brioux, 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 patience²⁰⁸.

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] Brioux, 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 temple²⁰⁹. »

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 1970²¹⁰, 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, « *Coueurs 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 russe²¹¹.

L'on retrouve des témoignages semblables de la part des danseuses et pédagogues Joëlle Mazet²¹² et Ethéry Pagava²¹³. La première, formée comme Jacqueline Challet-Haas²¹⁴ 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 Rouquet²¹⁵. De cette dernière, professeure d'analyse du corps dans le mouvement dansé²¹⁶, 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 Egorova²¹⁷ 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 disciplinaire²¹⁸ » 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 classique²¹⁹. » 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 passé²²⁰ ». 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.

familiale²²¹ », dessinant l'histoire du ballet comme un arbre généalogique au sein duquel différentes lignées peuvent entrer en tension, et d'une « fiction prothétique²²² », qui fait du corps de chaque danseur « un remembrement fantasmagorique de certaines parties du corps de ses ancêtres artistiques²²³ », 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 différentes²²⁴ ».

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 Giuliano²²⁵, Christine Bayle²²⁶ et Jacqueline Challet-Haas²²⁷ 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 avons 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 emblématique²²⁸. 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 classique²³¹, 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 Nikolais, 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 1970²³². 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 dances 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 Falco²³³ :

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 technique²³⁴.

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 entretiens²³⁵ 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 Paris²³⁶, 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 Guizerix²³⁷ ; 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, infléchi 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 1950²³⁸, 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 XX^e 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 XX^e 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 XX^e 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 ?