Le « néo-classique » en danse usages et histoires d'unecatégorie.

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

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

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

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

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

3 *Ibid.*, p.123.

I. Une catégorie mal pensée.

1. Un préfixe qui ne dit rien.

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

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

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

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

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

5 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

11 *Ibid.*

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

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

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

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

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

12 Nathalie LECOMTE et Eugénia ROUCHER, « Classique (danse) », art. cit.

13 *Ibid.*

14 Notons que les références à l'Antiquité, nombreuses dans les créations chorégraphiques de l'entre-deux-guerres, sont loin d'être spécifiques au ballet classique, que l'on pense par exemple à l'engouement d'Isadora Duncan pour la Grèce antique.

15 Marie-Françoise BOUCHON et Sylvie JACQ-MIOCHE, « Néoclassique (danse) », art. cit.

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

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

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

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

2. Un référentiel « classique » ambivalent.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. La spécificité du cas français.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

2. En France, le poids du discours lifarien.

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

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

---

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

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

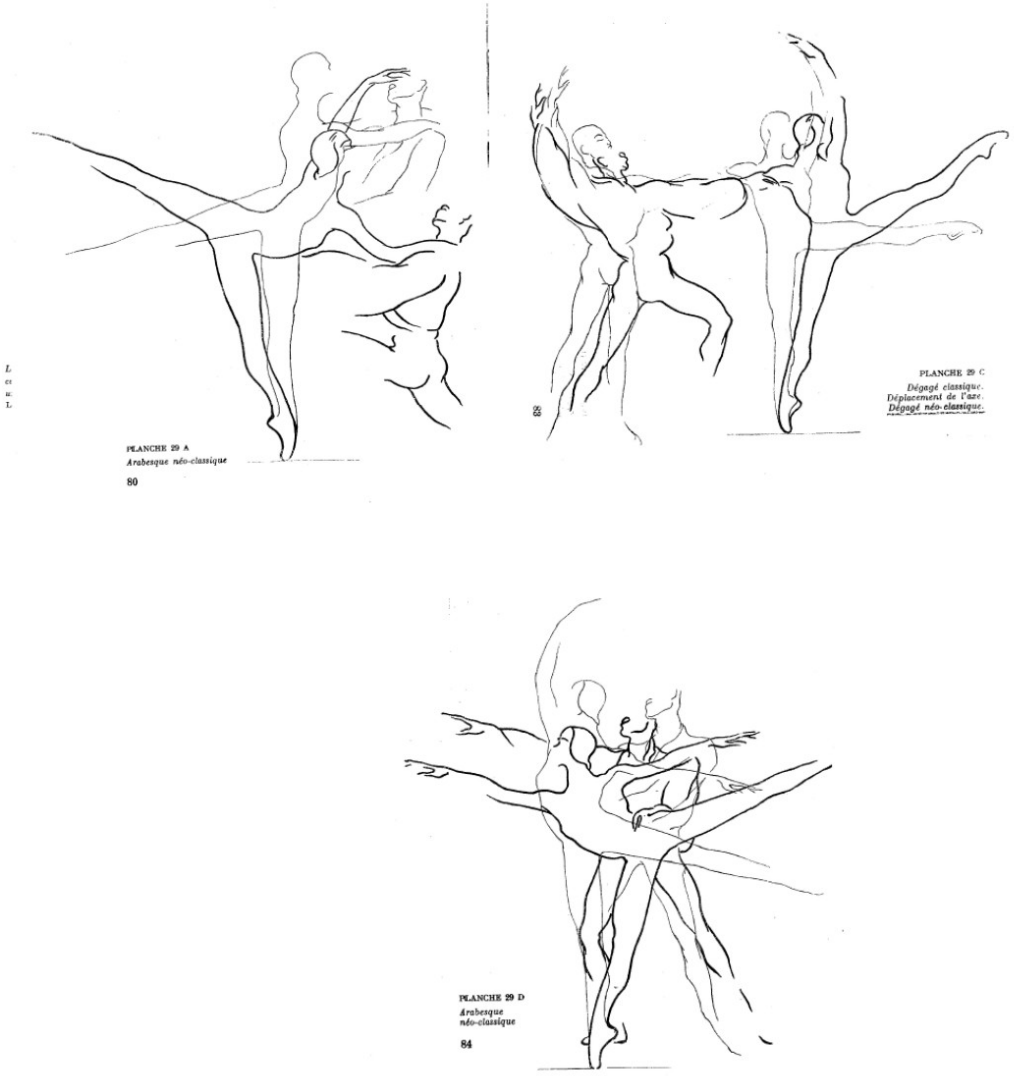

Image 4 – Arabesques et dégagé « néo-classiques » dans le *Traité de danse académique* de Serge Lifar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. L'autre de la danse contemporaine.

a. Un terme péjoratif.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

82 *Ibid.*, p. 35.

83 Notons par exemple que dans les années 1980, plusieurs danseurs contemporains viennent prendre des cours de danse classique chez une professeure comme Joëlle Mazet.

84 Anne DAVIER, « Le néoclassique, c'est quoi exactement ? », in *Journal de l'Association pour la danse contemporaine* n°39, Genève, avril-juin 2006, p. 3.

85 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Le tournant des années 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

d. Devenirs d'une notion.

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

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

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

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

Bilan

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

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

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

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