

# L1 - *Histoire de la danse classique*

Univers de représentation du pouvoir en place, l'histoire de la danse classique se calque sur la figure du roi, le corps du roi étant emblématique, symbole d'autorité en tant que vision de la puissance, toute-puissance, ou du moins sa représentation étant donné la monarchie héréditaire d'ordre sacré, ce qui fait de l'histoire de la danse classique une défense et illustration de la couronne toute entière. Spiritualité en sa tradition noble, d'origines courtoise et seigneurial, la danse savante se place ainsi donc sous le signe de la puissance. Figuration, configuration des instances du divin, symbolique d'un régime d'obédience trinitaire, la danse classique comme métaphore de l'amour – l'amour de Dieu, par excellence – avec le ballet, son écrin, ne forment qu'un tout : le « spectacle », art mais manifestation officielle au service des Grands de ce monde, les artisans d'une politique qui se veut à la fois être faire-valoir et savoir-faire attendu l'art de gouverner, l'art de se gouverner, apanage de l'aristocrate, celui qui se distingue de la masse parce qu'il sait régner sur son temps propre en le dominant, restant maître de soi ; ce qui autorise d'après Platon à certaines prérogatives, les lois et le faire-savoir : l'éducation d'où s'ensuit la danse classique qui en découle dans son histoire, un grand livre d'images que la sienne. Pédagogie par l'image, forte d'imaginaire déroulant ses temps forts en riches heures, riche d'imageries significatives de la société du paraître qui l'a fait naître, la danse classique et son spectacle, le ballet, compose avec les modes de l'image qui s'avère être le socle de notre civilisation, la pensée judéo-chrétienne se définissant comme culture du Verbe qui se fait chair, l'incarnation dominant un sanctuaire d'images qui se condense en mesures de ballets au royaume des signes, plénitude d'incarnations effectivement qui tend à se cristalliser en trouvant sa forme mouvante : la danse classique, toujours vivante.

Arts du spectacle à proprement parler, le ballet trouve son prolongement au-delà du bal comme divertissement théâtralisé des Grands. En se raffinant chaque fois davantage, le spectacle de danse spiritualise la fête par son esprit d'ouverture et son sens de l'accueil en élévation. Pur fruit de l'humanisme d'une part et, d'autre part art de la Réforme, le ballet de cour est baroque, art jésuite et reflets du XVIIe siècle. A ses tout débuts, la danse classique n'a de classique que son appartenance à une tradition dont les racines remontent à l'Antiquité gréco-latine, et s'inspire des balli italiens de Florence. L'une des principales distractions aristocratiques née à la fin du Moyen-Age (XIIe-XVe s.), ses jeux trouveront un cadre plus royal dans une forme nouvelle d'attraction, le ballet tel qu'il se découvrira à la cour de France à la fin du XVIe. Danser et parader trouveront leur résolution dans cette forme de représentation scénique : le ballet de cour, histoire de la danse classique ou culture chorégraphique plus véritablement. Si la Courtoisie en est la source, de la danse de couples, danse mesurée, terre à terre puis enlevée, ce sera sous l'influence de la Reine-Mère Catherine de Médicis assistée de son valet de chambre, Balthazar de Beaujoyeux, que le ballet de cour verra le jour, parce qu'en tant que réponse aux guerres de religions, il se devait de suppléer à la politique monarchiste de la couronne

française, catholique. Organe de propagande à ce titre, il s'imposera jusqu'à la fin du XVIIe siècle en tant que spectacle chorégraphique articulant, selon les époques historiques, cultures, courants esthétiques et stylistiques, plaisirs de musique, chant, texte, décors et machinerie, le tout lié par ce langage si particulier, la danse noble, future Belle danse.

Ballet à entrées, il est issu des fêtes curiales médiévales telles que prenaient place dans l'enceinte des châteaux-fort momeries et banquets-spectacle de la fin du Moyen Age. Parallèlement aux fêtes du calendrier religieux, les spectacles paraliturgiques, l'entremets se voyait agrémenté de scène jouées mais aussi dansées toutes, basses danses et danses hautes battant la mesure et la cadence avec sens de la courtoisie et harmonie, poésie, danser s'accompagnant de chansons et de gestes.

Au sortir de la Renaissance, la mascarade est très prisée. Par nature représentation, celle-ci se fait toujours masquée effectivement, étant donné le plaisir du roi et, ce qui reste de mise, le naturel, l'étiquette, la bienséance et la préséance première chez les nobles. En leurs palais, les bonnes manières se voient devenir théâtres de cour où l'histoire se joue sous le regard des princes, des dames et du roi. Car la Noblesse est appelée à y apparaître, au ballet-mascarade sous Henri IV qui s'y adonne, lui aussi comme tout autre gentilhomme en personne. La personne bien née mise en scène sous le masque, littéralement mise en gloire, corps en majesté, le ballet de cour est une fête organisée par, pour, chez les seigneurs eux-mêmes à des fins morales et politiques. La propagande se jouera au rythme du plus vivant des deux (corps du roi) en signe des temps, et évoluera avec en fonction des fluctuations des modes et du temps présent, la conjoncture étant, le ballet propose et diffuse l'image vivante de l'actualité des cours et royaumes, se faisant reflet de ses contemporains, les préoccupations de la société du temps s'enrichissant des apports techniques et inventions théâtrales. Déterminante sera le cadre où se déroule l'action : soit danser sur le plancher comme au bal, soit danser sur les planches comme au ballet (à partir des années 1640 seulement). Corps et décors comptent avec chorégraphie et scénographie bien évidemment, la scène surélevée du théâtre à l'Italienne intervenant de manière décisive dans le perfectionnement du danseur noble, courtisan-amateur tout d'abord puis, virtuose éclairé à l'heure de la professionnalisation des danseurs à l'Age classique (XVIIe-XVIIIe). Permanent transvasement de l'histoire culturelle de la danse classique et du ballet occidental, celle-ci se redouble d'une autre, l'histoire spirituelle de l'art chorégraphique, authentique et vraie théopoétique du corps dansant glorieux à travers les Deux-Corps-du-Roi, son icône. Au fil des siècles et des âges, la danse et le ballet dialoguent incessamment avec le fait politique, traversés que sont ces instances du sublime et du divin par certaine conception philosophique du Beau et de la Vérité, certaine idée de la beauté ajoutant à la vérité du corps qui trouve à s'esquisser simultanément par les spectacles de danse et ses disciplines : danses anciennes, danse baroque, danse académique, danse sur pointes, danse-pantomime, pantomime dansée, etc., chacune d'entre elles rayonnant pour culminer respectivement lors de ses grandes périodes esthétiques correspondantes, lesquelles vont globalement du ballet de cour au ballet d'action, du ballet romantique au ballet académique (XIXe), héritage du ballet russe, ainsi que nous l'explique Nathalie Lecomte dans son article paru dans le dictionnaire Mémo Larousse, 1989.

Successivement apogée du grand ballet de cour assurée par Beauchamp sous Louis XIV, comédie-ballet inventée par Molière, tragi-comédie puis tragédie-ballet tenue par Lully, l'opéra-ballet naît de sa propre superbe, la virtuosité, les symphonies de danse par fragments de danse pure, les danses de pure exécution, conduisant au ballet héroïque par la fêrûle de Campra et Rameau secondés par les dieux de la danse (le Grand Dupré, les Vestris), puis, ouvrant ainsi la voie à une conception plus moderne de la danse théâtrale, viendra le ballet-pantomime, le ballet sans paroles ou ballet d'action, dominé à la fin de l'Ancien Régime par deux figures marquantes, Marie Sallé et Jean-Georges Noverre. Dans le même temps s'organisent, en Angleterre, John Weaver le précurseur, en France, Franz Hilverding l'initiateur, en Italie, Gasparo Angiolini l'alter ego (fin XVIIe-XVIIIe inclus). Dans l'élan préromantique et révolutionnaire du ballet anacréontique de Gardel ou Didelot, apparaîtra le ballet annonciateur du ballet romantique (1832-1870), le ballet pour tout programme et principale attraction d'Opéra du siècle à venir, le XIXe où l'on ne recherchera plus tant les intermèdes dansés pour voir danser mais où l'on se déplacera dorénavant en balletomane, parfait courtisan de ballerines aux sommets d'œuvres toujours plus savantes et lyriques comme sait tant l'être cette poésie muette, la danse classique.

A l'aune de l'Académie royale de Musique (1669) s'enchaînent les unes aux autres les pièces de répertoire, le grand répertoire tel que transmis jusqu'à nos jours. De par ses configurations, poétiques tout à la fois d'ordre théâtral, musical, iconographique, chorégraphique ainsi donc, le monde de la danse classique participe et concourt aux idéaux en ramenant l'action scénique à l'épreuve du Verbe ici évoquée dans sa chair, qui se dispute la forme et le fond avec son cadre conventionnel et traditionnel académique ainsi qu'il convient aux castes et aux élites. L'objet étant de mettre en exergue, la sacralité du modèle focalisera en tout premier lieu la monarchie et ses instances, puis dans un second temps une autre perspective au-delà du prototype, les deux corps du roi en relief, plus que jamais perspectives sur un autre stéréotype, modèle de l'Époque contemporaine : le corps roi, symbole symptomatique de temps présents, légende de l'ère industrielle naissante que préfigurera le culte de la ballerine. Était donc né l'art de la pointe, fleuron de la danse classique, toute.

En tant qu'esthétique et histoire de la danse classique, l'on constatera que les écritures chorégraphiques se forgent une certaine idée de la réalité, l'*homo erectus* étant une personne, celle-ci, la personne humaine subsumée par dépassement de soi. Expression d'une corrélation « humain par nature, divin par grâce » en sa danse, tout incline à l'idée de Très-Haut. Comment est-elle cultivée ? Par l'élévation du corps, c'est quasiment Dieu tout-puissant qui émane de la représentation, entre image et vision, vue sur cette fabrique de l'homme occidental. Au travers d'un langage à caractère théopoétique, la danse d'élévation (cette épure de la danse théâtrale, la danse classique), afin d'y parvenir, au très-haut, s'en fait le médium et son miroir des plus ardents. Fronton où s'affiche une idéalisation, la glorification du danseur passe par le corps du roi selon

une dogmatique qu'a su analyser Pierre Legendre. Suggérant à sa suite que cet imaginaire chorégraphique, « la passion d'être un autre » dit-il, procède d'une béatification du regard, ainsi désignée, dénotée, corps en élévation et corps dressé en figures toutes prêtes à jouer de leurs assises sur deux appuis, tricotent les pieds, le droit plus léger que l'autre, le sinistre à gauche, l'un angélique et séraphique, l'autre tout différent, complémentaires. Mais, que ne manifeste-t-elle donc pas d'elle-même pareille figuration sinon la préfiguration d'ordre christique du cours des choses en signe du temps ?

Au fil des siècles, la danse théâtrale façonne son propre langage à force de se redresser non sans fierté dans cette position universelle d'appel-réponse, qui consiste à être debout en déjouant la chute des corps, la chute définitive causée par cette inéluctable force gravitationnelle, le poids, avec quoi l'on doit apprendre à jouer pour se frayer un chemin tel Hermès. Or, à l'effigie Mercure volant (1574), une statue de Jean de Bologne, pour nous offrir son éclairage sur les miroitements d'une civilisation prométhéenne : le vol, le rêve d'envol, ce rêve d'Icare à la clé de tout spectacle de danse à en juger ce corps triomphal qui s'élance dans le souffle même de sa course, en arabesque. Par le signe qui signifiera l'esprit de conquête, l'arabesque, cette figure ne symbolise-t-elle en outre l'irrépressible soif qu'est la soif d'apprendre et de savoir ?

La soif de connaissance que cette verticalité qui transcende, en quête d'élévation, comme pour échapper élégamment à la pesanteur, diligemment emblématique messenger de Zeus, Mercure est cette déité de la communication au service du dieu des dieux chez les Grecs et les Romains. Sa présence ajoute à l'impression d'apesanteur. Tout de légèreté, avec toute la grâce qui est sienne et que sait dégager la posture en semblable position, pareille liberté de mouvements, l'enthousiasme s'empare de la scène en soi, le sentiment d'exaltation, l'euphorie que de voir ainsi s'élever une telle masse détachée de toute autre chose que son but, sa fin et sa visée, étant sa portée. A l'aube de la Renaissance s'observe, non sans émerveillement ni admiration, la pose dansante de l'éphèbe saisi en appui sur la pointe du pied gauche dans un véritable défi lancé aux dieux. Comme sculpté par cette victoire sur les lois physiques de la gravité et celles plus artistiques de la statuaire et du geste chorégraphique qui le stylise, se contemple pour l'exemple en action ceci : la beauté du corps en élévation.

Description du Mercure de Bologne : bras droit levé, l'index pointé en direction du ciel, paume tournée vers le haut en supination, position à la limite de l'équilibre ; au bras droit levé répond le pied gauche à terre quand lui répond, au bras gauche plié près du corps, la jambe droite rejetée en arrière dans une ample respiration que de soi-même, l'élan croisé en double hélice, le motif reflète son idéal, simultanément dieu-danseur/danseur-dieu. Modèle de perfection par suite, l'harmonieuse proportion des lignes servira d'étalon au corps dansant. Forme de beauté, conception de la beauté, l'on s'accordera à penser que l'art de la danse et du ballet occidental puise ses trésors au fonds iconographique de la statuaire gréco-latine comme on le constate et le voit bien au travers de cette représentation du mouvement directement emprunté à Raphaël ainsi qu'à l'art classique.

S'efforçant d'échapper aux rapports d'aliénation dominant-dominé infatué qui renvoie au verticalisme, certes, mais aussi à quelque chose de l'*homo sapiens-sapiens*, en bref, la danse classique s'adresse métaphoriquement au Très-Haut, ce par principe dans la mesure où, pour se résumer, celle-ci s'exerce au geste créateur de liens étant donné l'animal métaphysique qui lui sert de vecteur, bipède en présence, soit. Et le mouvement dansé que de produire son rythme en cadence coordonnée, liant chacun des traits de la grâce à l'invite d'une imagerie afin d'attiser certaine folie, misères et grandeur de l'homme comme c'est le tout du monde, explique Pascal. Mais, l'œil et l'esprit sous le pas doué de raison, non sans flamme ni passion conduit aux plus riches heures que connaissent les menus plaisirs. La cour des rois, comme on aime à y participer, à en être par le truchement de la fête à laquelle on adhère, ou pas, l'on se découvrira un certain goût pour le léger et le détachement, prenant goût à pratiquer la mesure et le poids, le nombre et l'arithmétique là où le corps se fait signe de l'humain (Bertil Malmberg) ; ce qu'illustre la danse classique tant et tant afin d'expérimenter le simple fait de (se) parler comme si l'on s'adressait à l'invisible. Car, en dansant l'on se jette comme à corps perdu dans le vide alors que se vit l'expérience d'aller vers en s'éloignant comme pour mieux se revenir et se croiser. Ainsi l'on apprend de l'un l'autre à se connaître, la reconnaissance sachant se tenir à bonne et juste distance des uns des autres.

Danser comme une pérégrination permet de se retrouver points d'achoppement, en contact, ensemble, unis et réunis par les liens insaisissables du sensible, en communion. Eucharistique, l'œuvre de danse dans la chorégraphie entretient cet espace et ce temps d'élévation pas des liens de sociabilité d'où s'ensuit l'esthétique linéaire qui est censé fluidifier les rapports humains en les orchestrant et en les harmonisant, ce qui se résume par l'action et la tâche de spiritualiser, le langage de la danse classique transcendant le langage corporel par une surdétermination dans l'unité du Un forte et puissante, plus grande au reste que les parties du tout par ailleurs, entière et pour le moins, utile à communiquer au plus grand nombre le subtil et le volatile pourtant si consistant, soit : l'apesanteur où l'on vient se ressourcer comme par un instant de grâce, soudainement se dévide la danse des passions de l'âme dont nous parle Descartes, confiant ses émotions au sublime, tout l'or du ciel. La beauté extrême de cette fragrance d'éternité est un parfum qui mène à la grâce, cette béatitude d'où ruisselle la vérité qui tient de la sagesse, divine. S'administre alors par le sentiment des sentiments qu'on appelle amour, le baume, l'onguent, le viatique, la joie qui suffit pour faire et dire ce qu'exclusivement peuvent les paroles de corps contre musique et danse, au théâtre de l'histoire sans autre organe que du corps, l'esprit de corps en sa cohésion et sa cohérence. *Ballet for life* comme l'invoquerait quelqu'un au long cours des Ballets du XX<sup>e</sup> siècle, Maurice Béjart, une fois venue l'heure de renouer avec ses racines sur les ailes du désir par le mouvement de la danse, geste tout autrement révélé, dévoilé ainsi que l'on ne marche plus que sur la pointe.

S'ordonnent nos pensées incarnées suivant l'ordre matriciel d'une conduite, la sienne propre, une conduction de pas et de mimiques tout hiéroglyphiques pour que soient structurées les actions en autant de figures et dessins, par tableaux vivants et ballets à entrées. Rythmes en biais ainsi que se retient mieux la mélodie du bonheur faite poésie du corps dansant, la leçon de choses par la marche et la démarche ordonnance la fête et le spectacle, le bal et le ballet comme s'il se trouvait célébrée une mémoire. Par la danse se fait une cérémonie de la rencontre, l'un par l'autre allant deux par deux, semblables à une cellule faisant corps, homme et femme en un, miroir des uns des autres s'avancant jusque sous les feux et les foudres de la rampe. Et, dans la poudre des fards et par les ciels des voleries, les gloires parcourent leur cage de scène depuis les cintres avec tout le naturel et l'artificiel dont elles se parent, en capacité de Dieu, la machinerie au service du symbole. Et le chiffre deux, soit le couple, *via* les courtisans-danseurs se donne effectivement en exemple tandis que s'exerce et s'exécute le corps de ballet afin d'apprendre ou réapprendre à faire chanter la personne toute entière dans ce corps en gésine, l'unité du moment, le pouvoir et sa puissance, l'objet consistant à faire résonner l'air entonné (au sens propre et figuré) au fur et à mesure que se déploient par petits bataillons ces formations disciplinées structurées sur le plancher du théâtre en corps d'armée véritablement. Forme de stratégie militaire que ces ballets conçus pour frapper haut et fort l'imaginaire et les sensibilités qui en dérivent tout aussi bien que les esprits ; l'air battant la poussière émanant des planches, de la scène théâtrale, de l'histoire.

Démonstration rhétorique faite de piques et de pointes plutôt que démonstration technique faite de prouesses physiques mais virtuosité, il y a, en tous ces corps réfléchis, philosophie au sens où s'entendra le corps dansant en tant qu'adresse à double-tranchant. Bel et bien double-adresse qui répond de quelque chose à quelqu'un en sa qualité de porte-parole ou émissaire, à la fois ambassadeur et guerrier, sage et mage, magicien. Ainsi se transporte-t-il, le corps dansant glorieux, simultanément regard étincelant d'intelligence et regard touchant, mu, ému au-delà du silence, au bord des larmes. Au-delà des mots et des choses, chose lié par la parole à la parole, les gestes lancés à la Grâce de Dieu sont la gloire, cette lumière dénommée honneur. Acte de parole, acte de langage, la danse de cour, qui en est le socle et la stèle, à la Belle danse, fait rayonner le Verbe avec ou sans voix comme bouche-bée, une langue sans le verbe qui se mettrait à chanter sans savoir.

Comme au XVIII<sup>e</sup> siècle le ballet-pantomime donne des ailes, ballet d'actions est conçu pour raconter des histoires à tout le monde. Et, à l'envi, une histoire se déroule dans le cadre de scène, le manteau d'arlequin, draperie éloquente sans recours ni le secours des mots (le ballet sans parole ou ballet d'action). Histoires de cœur, histoire d'amours, histoire sentimentale ou mélodrame dans le goût du *Déserteur* (Maximilien Gardel et Monsigny, 1786) ainsi qu'au siècle suivant, plus tardivement, se perpétuera au travers du ballet romantique, le ballet-pantomime si poétique, prosaïque quoique moral et moralisateur, le ballet-pantomime du XIX<sup>e</sup> siècle, cet autre mode de propagande, conquiert des foules entières, lesquelles, cette fois-ci, n'ont plus le panache de Versailles

peut-être mais font l'apanage de l'Etat toutefois. La danse théâtrale de l'époque romantique s'appropriera littéralement le royaume des signes quand elle dictera son mot d'ordre aux consciences ; la vérité du corps dans l'infinité, allant au nom de l'infini. Casuistique ainsi donc.

Qu'elle soit « danse noble », « danse mesurée » ou « danse d'élévation », la danse théâtrale traduit aux origines de sa pratique, des mœurs, des us et coutumes, une vigueur et une rigueur. Ainsi donc les usages et conventions préétablies selon des codes et une codification qui font d'elle, la danse classique, une véritable table de loi avec son vocabulaire, sa syntaxe, sa poétique et sa taxinomie en langue française, pure réglementation que la danse savante dispense et délivre en code et conduite, forme et matière étant donné les manières et le licite, présence si bienséance, préséance, étiquette et raisons conformément à un ordonnancement, une sorte de législation, la codification instituée réglementation de la Belle danse française qui remonte au règne de Louis XIV, et qui lui appartient (l'en dehors, les cinq positions de Beauchamp et toute une nomenclature de pas comme les pas de bourrée, de basque, sissonne ou bien l'entrechat royal), la loi classique du danseur, si l'on peut dire, tient des prescriptions techniques de l'Académie royale de Danse, la chorégraphie de pas qui en émane en dérive. Aussi se verra-t-elle consacrée vraiment à partir de 1661, lors du pouvoir personnel du Roi-Soleil. Transmettant par suite sa règle et la discipline aux plus larges publics durant le Siècle des Lumières et ce, juste après la Révolution française de 1789 dans le droit fil du Romantisme, les modes curiales, la montre et le souci de paraître s'adjoignent à d'autres normes théâtrales comme celles des boulevards, par définition théâtre populaire. Après que c'eût produite et réalisée la transformation d'une danse récréative (la danse noble) en une danse créative (la danse théâtrale) lors du passage de la danse amateur à la danse professionnelle, ceci au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle dans le XVIII<sup>e</sup>, de nouvelles mutations vont influencer sur le regard. Les sensibilités chorégraphiques au cours des années 1660-1700 s'ouvrent à des traditions plus anciennes en replongeant dans la culture romaine avec la redécouverte des ruines de Herculaneum et Pompéi. Ainsi, juste avant que de ne devenir et n'être plus que productions strictement d'ordre spectaculaire, tout à la fois création théâtrale, lyrique et chorégraphique toujours à l'exemple de la comédie-ballet (1661-1673) ou de la tragédie-ballet (1673-1695), l'opéra-ballet (1695-1750) et le ballet-pantomime (né en 1714 avec une adaptation mimée-dansée des *Horaces et des Curiaces* de Corneille interprétés par Mlle Prévost et M ; Ballon, danseurs de l'Opéra invités à se produire en cercle fermé des privilégiés à la cour de la duchesse du Maine), reviendra l'heure du panégyrique sous d'autres dômes. Comme Lully avait racheté les privilèges de l'Académie royale de Musique, en leur temps d'autres le feront aussi bien tels que le Dr. Véron, lui à qui l'on doit d'avoir permis que l'Opéra de Paris soit le berceau de la danse classique à travers tout spécifiquement le ballet romantique *La Sylphide* de Taglioni (1832), nouveau feu d'artifices de Paris au moment stratégique où les pièces chorégraphiques s'ingénieront à n'être plus que dansées, jouées, interprétées mais non pas chantées ni déclamées en langue française comme du temps de l'époque baroque où la tradition aristocratique faisait le style et la culture à la Française envié de par le monde entier.

Pièces de répertoire, pièces de maître, avant tout chefs-d'œuvre, objet d'art et de propagande, la danse de ballet est d'esthétique linéaire car d'origine seigneuriale puisqu'elle se doit distinguer à glorifier les têtes couronnées. Il ressortit de ces formes chorégraphiques un caractère fortement marqué d'excellence, d'exigence et d'exemplarité, l'invincibilité étant la première règle à laquelle il faille satisfaire pour être consacré, Dieu de la Danse. L'enjeu poétique sous-tendu étant, sur un plan éthique, de renvoyer à une certaine idée de la personne humaine, la dignité, certes, mais la majesté, autre dimension de la personne du roi, royale si divine, en l'occurrence. La noblesse tenant lieu de symbolique tout comme le symbolisme des stéréotypes produit ses propres clichés, l'univers de la danse classique s'enracine dans l'archétype du héros-sauveur, vainqueur du labyrinthe ; ce qui, aux yeux des Classiques et des Modernes peut passer pour être des invariants à l'heure de l'interprétation. S'il est des moments dont l'on se souvient c'est parce qu'ils font date. Manifestation, événement tant ils sont phénomènes, ainsi donc, comment dire la danse classique devient-elle ballet spectaculaire ?

Quand s'embrase la figure du double mise en scène à l'aube de la scénographie contemporaine forte de sa machinerie, avec l'invention de l'éclairage au gaz puis l'électricité ensuite (*Aladin, ou la lampe merveilleuse*, 1822, premier ballet éclairé au bec de gaz, Paris ; *Excelsior*, 1883, ballet à revues donné à l'Eden Théâtre avec électricité, Paris), les grands moments du geste, quant à eux, se fondent et forgent des mythologies ; mythes, mystification, légendes, contes, fables, récits, chansons. Entre répertoire et patrimoine, effectivement, l'histoire de la danse et du ballet développe sa culture chorégraphique dans le même temps que le travail de la mémoire s'effectue en tant qu'archive vivante.

Académique, elle l'est, savante et vivante, sage en ceci qu'elle est outre qu'elle sait, faisant référence. Mode de significations, modèle et modélisation, apanage des Grands, lustre des puissants, véritable marque de fabrique, insigne distinction, signe distinctif ou symbole héraldique, la danse classique et le ballet occidental toujours se placent sous l'empire de l'autorité en place, soit l'instance de la loi. Loi du sacré, quelquefois absolu, suprême lumière comme à l'heure du Roi-Soleil qu'inaugure le *Ballet royal de la Nuit* (1653), comme à l'heure de la vérité du sujet qui ordonne à l'esprit de corps de s'élever avec l'Arbre de la République de Robespierre à *La Fête de l'Être suprême* (1794), tel se fait montre de façon opératique le motif chorégraphique du corps du roi.

En tant que menus plaisirs, art d'agrément et distraction, ce type d'activités n'en demeure pas moins amusement, science tant l'art de la danse, l'art chorégraphique prépare au fait d'être bien ensemble. Présence au monde, présence à soi, l'être et le paraître assignables aux grands secrets du mystère ont des noms qui se disent et que l'on ne prononce pas mais que savent par préterition les danseurs, ces mages et magiciens, sages et voyants, devins, divins peintres de l'invisible, qui plus est musiciens du silence : les danseurs. Prestidigitateurs, bateleurs, baladins mais jongleurs, acrobates des dieux, spectateur-acteur des profondeurs, le danseur classique se fait protagoniste par son jeu, les pas de



bravoure à la clé, chaque pose, chaque disposition au sol, position de bras et de pieds en double appui, l'un par rapport à l'autre s'inscrivant dans la mesure, la barre de mesure.

S'il est une force dans la forme dansée c'est la vérité du corps qui dit vrai, car le mouvement ne ment pas, dit-on. Aussi le geste à l'expression et le mouvement à la mouvance ajoutent et se conjuguent au souffle, le poids du souffle et la respiration soutenant le service, la vérité du sujet chorégraphique, sujet chorégraphié que délivre l'officiant-guerrier de la beauté : le danseur. Vecteur, le poids est le déterminant de l'apesanteur, cette grâce qui nous apparaît comme étant le facteur décisif, le point crucial et le levier de l'âme d'où sont toutes choses égales par ailleurs. S'initie et s'institue là une connaissance des éléments à l'œuvre comme toute chose est, deviendra, était avant que de ne disparaître à tout jamais d'elle-même : danser selon la composition, avec disposition, en prédisposition de se révéler glorieux corps pensant, réalité, corps dansant glorieux parce que les lumières de corps sont intrinsèquement, creuset, dialogue sapiential.

Le ballet comme spectacle des profondeurs ; la danse, élan-réceptacle, belle, sublimes beautés et gloires des passions de l'âme en vérité, en conscience : l'être dansant.

Par le mouvement se découvrent ballades et promenades, voyage et aventure. C'est pourquoi l'on s'emploie à étudier ce qui se passe dans ce qui passe pour n'être que style. Mouvements et gestes, ensemble de pas combinés, stylistique qui est une stylisation, ornementation mais rhétorique, l'élégance reste de mise dans cette forme d'élégance, l'éloquence du corps. Se faisant, la danse classique se développe dans un constant souci de finesse et de légèreté, s'employant à parfaire le bel air révélateur de naissance. Mode d'éducation, la Belle danse en tant que concept émerge dans la France de la première moitié du XVIIe siècle. Le maître à danser François de Lauze est de ceux qui lui trouveront sa forme définitive avant qu'elle ne devienne discipline normative, règle et réglementation dans le sillon de l'Académie royale de Danse (1661). S'agissant de raffinement et de spiritualité, tant délicatesses que virtuosité faites vertus toutes ensemble, tenants et aboutissants d'ordre moral et technique, éthique, la danse classique procède de l'art de l'immatérialité par les tours et contours de sa métaphore et de ses métamorphoses. Toujours en perpétuel changement quoique ne dérogeant jamais à sa ligne de conduite, la noblesse est noblesse au sens ordre et idée du terme, idéal. Transmutation, pour ne pas dire ces transmigrations de l'âme à l'appui du regard en guise d'étincelles et d'éclats. Art savant parce qu'elle est écrite car partitionnée étant donné qu'elle obéit aux nombres et aux lettres dansantes, l'arithmétique à la cadence s'impose par des rythmes, le rythme de la vie, et l'articulation entre les mots et les choses en chiffres cryptés dans les ballets figurés s'y entremêlent les uns aux autres de manière quasi alchimique. La forme chorégraphique appelant ses joies dans la maîtrise du jeu et la domination de soi, l'art de se gouverner s'y éprouve sans excès, avec pondération, en liant portements et transport de corps et de cœurs reliés selon une esthétique linéaire qui emprunte à la fluidité d'un pas dans un autre, dos-à-dos unis par la barre de mesure, véritablement coupure sémiotique sur la portée que la césure dans la phrase musicale qui en est la clé, la règle et le principe.

Modalités de la danse classique.

Comment pareille architecture stylise-t-elle la mouvance ? Ne s'y trouve en recèles carrure et envergure ? Par quels biais ? D'où nous vient l'émoi, le profond sentiment d'éveil à l'origine de l'exaltation ? Envol. Le rêve d'envol nous procure tant et tant. Vienne la joie après la peine. Et le chagrin cède qui aux larmes. S'enlève toute tristesse pour ne laisser place qu'à cette liesse et allégresse : le regain. La danse comme pouvoir ; pouvoirs de l'image. S'y régénèrent nos pesanteurs par l'apesanteur dansée, soit, une sensation de complétude : la plénitude d'incarnation, en faisant l'expérience de la beauté. Beautés sublimes que la merveille et le merveilleux produisent entre rêve et réalité. Il y a le bonheur. Vivre-ensemble, savoir-vivre, mieux-être dans le souci de l'autre en passant outre bienséance et préséance que renforcent catharsis et mimésis, toutes formes et forces partagées entre désir, plaisir, joie au pluriel et au singulier, en majuscule et en minuscule : miniatures sous les feux effectifs des menus plaisirs, du roi tel Louis XIV au risque de sa propre image comme Dieu au miroir, à l'apogée d'un régime monarchiste déclinant déjà quoique subsumé, consacré par le règne dudit Roi-Soleil durant le Grand Siècle à l'Age classique.

Pour analyser cette poésie du corps dansant à travers la prosodie des pas et du mouvement scandé au rythme de la vie, tout en nous attachant à son évolution historique et esthétique, nous avons vu que la poétique de la danse classique s'examine au fur et à mesure de ses périodes stylistiques. Et les techniques se constituant genres, formes artistiques et écritures chorégraphiques, toute l'histoire de la danse classique commencera par le ballet baroque (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>), puis avec l'opéra-ballet et le ballet-pantomime au Siècle des Lumières (XVIII<sup>e</sup>), grâce aux apports du ballet romantique (début XIX<sup>e</sup>) et du ballet académique (fin XIX<sup>e</sup>), se constitueront l'un par l'autre le ballet néoclassique et la ballet moderne (XX<sup>e</sup>) jusqu'au ballet contemporain de nos jours (XXI<sup>e</sup>). La danse dite classique, vivifiée par ses influences multiples, diverses et variées telles que les spectacles et ses rituels l'exigent, la *praxis* continue son travail technique et ontique par-delà ; les années 2000 s'attachant à sonder la contemporanéité des choses du corps au gré des vues et des œuvres de l'esprit, à la clé l'humain, d'après l'ordre des humanités, à la main.

Entre transe et transcendance en effet, la danse s'empare et se saisit du lien subtil qui existe si fortement entre Tradition et Modernité, danser le lien par la relation, cette poétique, donnant lieu à toutes les poésies pour seule logique et raison d'être : *Ballet for life* nous disait-il, au Presbytère... afin de souligner la valeur symbolique de l'humain faite danse, homme au sens point de contact entre le ciel et la terre. Dans le jeu de la danse, le chorégraphique assume la fonction de liant, facteur de cohésion, souffle et respiration tout en même temps, comme pour réconcilier le geste et le mouvement, le corps en gésine et sa gestation. Geste-vecteur d'harmonie, principe d'harmonisation au-delà même du temps d'élévation ; vision du monde sur visions du meilleur des mondes pour monde parfait en réponse au besoin d'aimer : la danse – l'amour.

Depuis la Renaissance, s'est développée une conception des rapports humains à travers un certain type de relations marqué de politesse : la gentillesse, l'esprit de la danse classique probablement. Entre les gens des jeux de proximité. Entre les personnes des combinaisons. En emboîtant le pas dans le sillage du bal et du ballet s'interrogent et se questionnent son temps et son espace sous les visages du monde au fil des époques et des âges dans le cadre si particulier du théâtre à l'Italienne telles que s'y inscrivent des trajectoires dansées par tant et tant de soi en regard. Quelles formes font les danses ? Chorégraphiant le grand livre de la vie, n'est-ce une vision sur l'arbre de la vie qui se fait jour ? N'est-ce non plus pure délicatesse et spiritualité que l'harmonie des sphères en toutes celles-ci pour dire le Corps du héros ainsi qu'en parlerait notamment le sémiologue Francis Berthelot à propos d'une sémiologie de l'incarnation ?

En tant que « paroles de corps », textes ou plaisir du Texte afin d'évaluer la visée, la portée et l'envergure de la danse classique, se posera d'emblée l'idée que, par extension du langage, un autre Je se retrouve en porte-à-faux, aux prises à la figure du vivant : le corps humain, l'enveloppe corporelle étant moins organisme que charnelle, organisation biologique, historique et symbolique, fabrique, voire état dans l'Etat, états de corps, soit état du monde ou bien état d'âme, vie intérieure ; ce que dépeignent les ballets. La codification de la danse se développant au service d'une vision du monde indéfiniment réactualisée malgré toute tentative d'en fixer la forme à perpétuité, ce qui la rendrait soi-disant classique puisqu'académique, canonique, magnifiée voire canonisée, en tant qu'art du spectacle et système des arts libéraux du fait de la musique, et système des beaux-arts du fait de l'image en forme de peinture vivante et de sculpture de soi, la danse théâtrale telle qu'elle se définit tout au long de son épopée, au cours de l'Ancien Régime (XVI<sup>ème</sup>-XVIII<sup>ème</sup>) et tout pendant l'Epoque contemporaine (XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup>) jusqu'aux années 2000, cette expression orchestrale si particulière, spécifique et singulière opère en tant que modèle et modélisation d'où le caractère éminemment pédagogique qui en émane.

Forme ludique, forme politique au cœur des sociétés qui se répartissent et distribuent tâches, charges et fonctions pour exister, rôles et masques viennent en cascade et en rafale comme pour défendre et illustrer les identités culturelles agies, agissantes en double-adresse et en double-jeu ; chose qu'étaye l'autorité du sacré, soulignons-le, tout en premier lieu, puisque l'histoire, l'histoire du ballet s'est imposé en tant faire-valoir des cours princières ; divertissement aristocratique en regard de ses contemporains, les Cours européennes, depuis celles de Mantoue en Italie et celles des Valois en France, suffisant à camper le décor quand l'on aurait à parler de Baroque. Alors on songera au ballet de cour puis, dans le droit fil de ce dernier si haut en couleurs, si humaniste, l'on en arrivera au ballet-héroïque, l'opéra-ballet ensuite dans la continuité même de la ballade et des chansons de gestes, alors que la Belle Danse aura pour ambition seule d'aiguiser l'idiome du pouvoir à l'effigie du roi.

En derniers ressorts, qu'appelle-t-on œuvre, chef-d'œuvre, œuvre d'art, pièce chorégraphique à l'extrême de ce qu'elle représente : l'ultime ? Que symbolise cet art sinon une certaine approche et préhension de l'éphémère ?

En sa qualité modale, esthétique de la disparition, la danse savante au travers des Deux Corps du Roi qu'évoque l'historien Ernst Kantorowicz, implique le corps-roi vu dans sa rectitude, la droiture de sa ligne, en cinquième position effacée avec son sceptre, et de même dans la splendeur de son visage, par la mansuétude toute magnanime et superbe de son doux sourire : la grâce, le si miséricordieux fer de lance du danseur d'élévation. A cet égard saltation, art saltatoire, salvateur et salvifique puisque la danse répare, soigne et guérit en sachant régénérer et en facilitant dans ses données et ses acquis le développement de la personne, nous pousserons notre réflexion jusqu'à cette page de l'histoire des humanités, nous focalisant sur l'idéal courtois que sait retourner le corps du héros ainsi qu'il en est à propos du corps danseur, guerrier de la beauté en quête d'idéal et d'absolu tel qu'en pourrait parler le sémiologue Francis Berthelot atour des lettres dansantes. La codification de la danse classique affirmant sa vision du monde sous l'angle pyramidal et apologétique de la figure de l'étoile, l'idiomatique système traduit une glorification instruisant le corps comme aux assises à l'épreuve du corps en majesté : corps christique contre amour-passion, danse du corps en souffrance avant que d'accéder à sa délivrance, le corps de gloire, ces lumières de corps, se disperse et se déploie.

Enfin, combien de passions vives à vivre pour satisfaire à l'amour de la danse ?  
Pour nous résumer, demandons-nous seulement dans quelle mesure et en quoi les danses d'aujourd'hui font le ballet de demain, et, ce faisant de tous temps, face aux jeux de transformation que suscite le regard, par quels biais s'apprécie l'histoire des mentalités à l'œuvre au travers des mutations culturelles que l'art traverse et cristallise en chorégraphiant ces ballets par autant de pièces, d'œuvres au noir, qui travaillent de l'intérieur la danse des éléments et particules élémentaires *in fine* sans relâche.

Valérie Colette-Folliot,  
Septembre 2018  
Avril 2019