Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Sur quel pied entrer ?

Aude Thuries

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2444>

DOI : 10.4000/agon.2444

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Aude Thuries, « Sur quel pied entrer ? », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2444> ; DOI : 10.4000/agon.2444

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Sur quel pied entrer ?

Aude Thuries

- Rappelons l'ouverture [d'Un jour ou deux¹] : le rideau d'un splendide dégradé de gris, par le seul jeu de lumières devenait transparent, derrière quoi venaient se placer un à un dans une disposition imprévisible, sans rapport évident à une quelconque symétrie de l'espace ou à leur propre configuration, les danseurs qui commençaient chacun dans leur rythme leur propre séquence.

- Oui, cette entrée était un grand scandale aux yeux du maître de ballet. J'avais dit aux danseurs de venir simplement en marchant, et le maître de ballet me disait : « Mais vous ne pouvez pas faire ça ». À quoi je répondais : « Je veux simplement qu'on voie comment les Français marchent », et il répétait : « On ne peut pas faire ça ! »...²

- 1 Pourquoi le maître de ballet de l'Opéra s'est-il à ce point étranglé en voyant l'entrée en scène mise en place par Merce Cunningham ? S'il ne s'était agi que d'un simple désaccord personnel, des arguments auraient été avancés, des propositions formulées, des concessions opérées. En lieu et place de toute discussion, une seule phrase répétée, « on ne peut pas faire ça ». On la devine prononcée avec l'angoisse du gardien du temple devant le blasphémateur – qui s'apprête à pénétrer l'espace sacré « simplement en marchant »... Ce court dialogue rapporté par l'artiste américain montre à quel point ce que l'on nomme « l'entrée en scène » – très littéralement, le moment où l'interprète apparaît dans le champ de visibilité des spectateurs – peut constituer un des plus flagrants points de rupture entre deux courants chorégraphiques. À travers l'étude de quelques types d'entrée en scène – se rapportant à des époques et des genres différents, c'est toute une histoire de la danse et de ses théories que nous pouvons parcourir, une histoire qui, en retour, peut conduire à s'interroger légitimement sur la cohérence esthétique des pièces – nombreuses – mêlant plusieurs de ces types. L'entrée en scène pose également la question du statut du danseur, ou plutôt, de celui que le public identifie

différemment comme le Personnage, le Danseur, l'Interprète ou encore le Performer – ou, encore, peine à identifier. Qui voit-il, au juste, entrer sur scène ? Nous verrons à quel point la simple pose d'un talon avant la pointe, ou d'une pointe avant le talon, en dit long sur la nature de la « créature scénique » venue s'exhiber, et révèle les principes théoriques auxquels le concepteur du spectacle a, consciemment ou non, fait allégeance.

Des princes bon pied bon œil

- 2 Pour ce faire, il nous faut un instant quitter Cunningham, et revenir à l'étude du ballet tel qu'il est apparu dans les cours princières de l'Europe renaissante et s'est perpétué jusqu'au siècle de Louis XIV, sous la forme dite du « ballet à entrées ». De quelles particularités cette dénomination se fait-elle le signe ? Le terme d'« entrée » ne désigne pas en fait, à l'époque, des entrées en scène proprement dites, mais plutôt un type de découpage dramaturgique spécifique à ce genre de spectacle. Le père Ménestrier, jésuite amateur de danse, le résume ainsi : « Le Ballet a ses parties et ses entrées comme la Tragédie a ses Actes et ses Scènes³. » L'entrée de ballet n'est toutefois pas une scène, dans la mesure où elle est indépendante de ce qui précède et de ce qui suit. Michel de Pure, autre théoricien émérite, l'explique ainsi :

Je n'ai garde d'oublier ici une différence des Entrées de Ballet, et des Scènes du Poème dramatique. Car en celui-ci les Scènes doivent être liées entre elles, au lieu qu'en celui-là il suffit qu'elles le soient au sujet. Celle qui finit n'a que faire avec celle qui doit commencer après elle. Par exemple, il importe (pour nous servir du sujet que nous avons proposé) il importe dis-je que l'Entrée du Courtaut ait du rapport avec son sujet ; mais il n'est point nécessaire qu'elle en ait avec celle du Maçon et du Maître d'Hôtel ; parce qu'il suffit au Spectateur de voir les Fatigues de la Journée⁴.

- 3 Le ballet de cour, très souvent, se construit autour d'un thème que les entrées successives viennent illustrer, comme autant de saynètes closes sur elles-mêmes : il en est ainsi du célèbre *Ballet de la Nuit* (1653) dans lequel Louis XIV s'illustra – y gagnant au passage son surnom de Roi-Soleil⁵. Les différentes heures de la nuit constituent des entrées qui présentent des événements divers, et voient danser des personnages – héros mythiques, figures bouffonnes, ou bien allégories – qui ne reparaisent pas par la suite. Pourquoi, alors, ce terme d'entrée ? Quel rapport avec une « entrée » proprement dite ? Si nous ne sommes pas en mesure d'en proposer une généalogie avérée historiquement⁶, nous pouvons néanmoins souligner certaines caractéristiques qui plaident en la faveur d'un lien plus fort qu'une simple coïncidence lexicale.
- 4 En premier lieu, comme nous venons de l'évoquer, l'entrée de ballet est indépendante des autres morceaux. Chaque entrée, plus qu'un segment d'un ensemble plus vaste, est un spectacle renouvelé, une unité nouvelle que rien de ce qui précède ne pourrait réellement annoncer, ou laisser prévoir. Tout y est inédit pour le spectateur : personnages, action – quand il y en a une – et costumes. Il y a donc, d'une certaine manière, une forme de recommencement perpétuel au sein de ces Ballets sans continuité, dont chaque section est un début – cela peut être une piste pour comprendre l'utilisation surprenante de ce vocable d'« entrée » pour désigner des saynètes. Mais plus encore que le caractère liminaire sans cesse renouvelé de ce type de spectacles, c'est le caractère de nouveauté qui nous paraît ici capital. En effet, l'emploi de ce terme tant dans les livrets, manuels pédagogiques et essais théoriques des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles peut être compris comme une métonymie, qui en dit long sur les qualités privilégiées dans le ballet : les

courts instants du début se sont mis à désigner la chorégraphie dans son ensemble. Que révèle ce glissement de sens ? Il nous pousse à formuler l'hypothèse qu'un des intérêts principaux d'une entrée de ballet réside dans ses premières secondes, dans le moment où les danseurs paraissent à la vue des spectateurs, et les éblouissent par la richesse, l'inventivité et la nouveauté de leurs costumes. Il est à ce titre judicieux de rappeler que le ballet de cour dérive d'une tradition carnavalesque, le charivari⁷, mené par une partie des invités d'un bal qui surgissaient déguisés, exécutant une petite danse à l'avance préparée. Le ballet de cour garde la trace de ces origines, notamment en accordant une importance de premier ordre au costume, dont le dévoilement doit toujours ménager surprise, émerveillement ou effroi – un dévoilement dont l'entrée en scène est précisément le lieu.

- 5 Enfin, elle est aussi le lieu de la découverte du danseur, dont l'identité, mise en avant ou en retrait, est l'objet de toutes les attentions et de tous les mystères. Le ballet de cour est en effet un divertissement noble conduit dans un entre soi de salles de bal séculièrement entretenu : chaque membre du public peut ainsi devenir danseur pour le spectacle suivant, et réciproquement, le danseur d'un jour sera le spectateur du lendemain⁸. Si le roi, ainsi, se voit une fois le destinataire privilégié de la représentation – organisée pour « l'œil-du-Prince », il sera la fois suivante le soliste d'un spectacle agencé cette fois pour le pied princier. À ce titre, le public et les acteurs ne sont qu'une seule et même assistance, au sein de laquelle une entrée de ballet équivaut aussi, pour le jeune danseur qui l'exécute, à une entrée dans le monde, qu'il faut réussir aussi souplement et gracieusement que le pas de danse qui en est l'occasion. Il y a, ainsi, un double jeu permanent entre le personnage incarné par l'interprète dans la fiction costumée, et son personnage public à la cour – l'adolescent Louis XIV et le Soleil levant du *Ballet de la Nuit* en étant l'exemple le plus frappant. Le ballet est donc un spectacle d'initiés, dont le principal intérêt, outre de divertir les esprits las, réside dans cette mise en scène de la cour par elle-même. La frontière entre public et danseurs n'est qu'une mince ligne en travers de laquelle des passerelles sont constamment jetées : c'est la fonction notamment, lors du spectacle, des vers déclamés pour présenter les actions qui seront dansées, tissés d'allusions fines et de sous-entendus complices. Cette tradition poétique, spécifique au ballet de cour, se perdra dans les dernières années du XVII^e siècle, et avec elle, un mode singulier d'échange entre spectateurs et acteurs :

Sans que personne après 1681 eût semblé s'en apercevoir, disparut à jamais une tradition poétique quasi séculaire. Fait plus important encore : se défirent à l'occasion ces liens complices et facétieux établis entre la scène du ballet et la salle, entre des spectateurs à l'affût des identités costumées et masquées et des danseurs évoluant dans un climat ludique, sinon carnavalesque. Comme si [...] le ballet de cour, abandonnant ses clins d'œil et ses facéties, s'enfermait davantage dans son espace scénique, à l'italienne ou non, et s'éloignait d'une assistance désormais réduite à l'admiration passive⁹.

- 6 Cette disparition est la conséquence directe de la migration, dès la toute fin du XVII^e siècle, du ballet de la cour vers les théâtres, et donc vers un public plus large : celui, socialement hétéroclite, des villes. Les membres de ce nouveau public n'ont pas entre eux cette connaissance privée qui est l'apanage des cercles réduits. La danse à la scène, désormais, est affaire de professionnels exclusivement, un basculement que viendra entériner, en 1713, l'ouverture de l'école de l'Opéra de Paris. Les Princes malicieusement déguisés laissent désormais place aux Étoiles, aux « Dieux de la Danse », et aux Personnages qu'ils incarnent – théoriquement du moins – sans double jeu... Cette

disparition va de pair avec l'émergence d'un nouveau dogme théorique pour le ballet, signant par ses principes mêmes la mort des « entrées de ballet ». En effet, à l'ancien spectacle des cours princières est désormais préféré un nouveau genre, le « ballet d'action ». D'abord défendu par des maîtres de ballet isolés ou des théoriciens éclairés¹⁰, ce genre apparaît dans la première moitié du XVIII^e¹¹, pour conquérir définitivement les foules bourgeoises du XIX^e siècle, et donner les fleurons que l'on sait – tous les ballets classiques encore au répertoire, de *La Sylphide* à *Casse-Noisette*, en passant par *Le Lac des Cygnes*, sont des ballets d'action. Qu'est-ce, exactement, que ce nouveau genre dont il est question, et quels sont ses préceptes esthétiques ?

Apollons en perspective

- 7 Si le ballet à entrées dérive primitivement de fantaisies carnavalesques imaginées par des princes désœuvrés, il est nécessaire d'insister sur le fait qu'il en va tout autrement pour le ballet d'action, et que celui-ci naît au contraire d'une volonté franche d'édicter pour la danse des principes esthétiques auxquels elle ne saurait se soustraire. Alors que les autres arts, du théâtre à la peinture, ont pleinement accepté le dogme de la Belle Nature, selon lequel la fin de l'art serait d'imiter le réel en l'embellissant, la plaisante danse du XVIII^e siècle, toute à ses cabrioles et à ses fanfreluches, songe peu à une telle ambition. Diderot, ainsi, le déplore franchement :

La danse ? La danse attend encore un homme de génie ; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. [...] Je voudrais bien qu'on me dît ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, le passe pied, le rigaudon, l'allemande, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grâce infinie ; il ne fait aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur et de la noblesse : mais qu'est-ce qu'il imite ? Ce n'est pas là savoir chanter, c'est savoir solfier.

Une danse est un poème. [...] C'est une imitation par les mouvements [...] ¹².

- 8 Les questionnements sur le ballet comme art d'imitation vont de pair, chez Diderot, avec une réforme théâtrale de plus grande envergure, qui entend substituer à la facticité des anciens genres une vraisemblance retrouvée et un « naturel » à inventer¹³. Inspirée par les débats agitant les arts voisins du théâtre et de la peinture, la danse connaîtra ainsi au XVIII^e siècle un de ses plus grands moments de remise en cause théorique, qui aboutira à l'émergence puis l'hégémonie du genre du « ballet d'action ». Le ballet d'action qui, comme son nom l'indique, présente une action unique à laquelle tous les épisodes dansés se rattachent, est le fruit de cette envie de faire de la danse un art d'imitation, capable de représenter, à l'instar du théâtre, les actions et les passions des hommes. La dramaturgie baroque du ballet de cour paraît totalement caduque à l'aune d'un tel idéal, et les entrées de ballet, ces ensembles chorégraphiés indépendants des uns des autres, sont vouées à disparaître dans ce nouveau genre – même si le ballet gardera toujours la trace de ce découpage originel. Tout doit être organisé pour présenter par la danse une action dramatique qui, pour se faire juste reflet des hommes, doit montrer dans son déroulement une continuité relative. Le ballet se réforme sur le modèle de la fiction théâtrale, et se soucie à son tour de préserver pour le spectateur l'illusion d'assister à une action qui se présenterait à lui via la transparence d'un « quatrième mur ». Bien sûr, le fait que les interprètes dansent leurs émotions et leurs dialogues chiffonne les plus scrupuleuses sentinelles de la vraisemblance, mais une fois cette étrange convention

acceptée, force est de reconnaître les efforts, toujours plus grands, de ce genre alors en pleine construction pour parfaire l'illusion théâtrale.

- 9 L'entrée en scène n'échappe pas à ce vaste travail de réforme du ballet. Puisque le spectateur assiste désormais à l'action « en secret », caché, selon l'expression consacrée par Diderot, derrière un « quatrième mur » dont les individus sur scène ignorent tout, elle doit dès lors être pensée comme l'irruption d'un personnage dans le champ de visibilité – sans que ce dernier en soit troublé ou même informé. Alors que le ballet versaillais proposait des entrées « spectaculaires » au sens premier du terme, les soulignant consciemment comme un moment de révélation des identités et des travestissements, le ballet d'action, à l'opposé, cherche à faire oublier qu'il s'agit dans le spectacle d'un moment singulier. Alors que l'entrée dans l'espace aménagé de la salle de bal signe un ballet qui revendique son cadre théâtral, et ne le distingue que peu du cadre théâtral qu'est la cour, l'entrée sur les scènes, récemment conquises, des théâtres à l'italienne, veut faire croire au contraire à une continuité entre la scène et le hors-scène, à un prolongement au-delà des cadres des coulisses, que le personnage franchit de manière « naturelle ». Cette illusion voulue de prolongement va donner lieu à des propositions audacieuses d'entrées en scène, à l'exemple de celle exposée dans les *Lettres sur la Danse* (1760) de Noverre :

Si, pour faire illusion, le peintre se soumet aux règles de la perspective, d'où vient que le Maître de Ballets qui est peintre lui-même, ou qui devrait l'être, en secoue le joug ? Comment les tableaux plairont-ils, s'ils ne sont vraisemblables, s'ils sont sans proportion et s'ils pèchent contre les règles que l'art a puisées dans la nature par la comparaison des objets ? [...]

Mais comment, me direz-vous, observer cette dégradation [dans les tailles] ? Si c'est un *Vestris*¹⁴ qui danse Apollon, faudra-t-il priver le ballet de cette ressource et sacrifier tout le charme qu'il y répandra au charme d'un seul instant ? Non, Monsieur, mais on prendra [...] un jeune homme de quinze ans que l'on habillera de même que le véritable Apollon ; il descendra du Parnasse et, à l'aide des ailes de la décoration, on l'*escamotera*, pour ainsi dire, en substituant à sa place la taille élégante et le talent supérieur¹⁵.

- 10 De véritables trésors d'ingéniosité sont ainsi déployés pour donner à tout prix au spectateur l'illusion que le cadre de la scène est une fenêtre sur le monde, qui nous fait apercevoir des personnages qui n'y « entrent » point, mais passent ingénument – et opportunément – dans notre champ de vision.

Entrer sur la pointe des pieds

- 11 À l'effervescence intellectuelle d'un XVIII^e mettant en place pour le ballet des réformes d'envergure, succédera un siècle bourgeois qui ne bousculera guère les habitudes théâtrales héritées de cet âge d'or de la réflexion esthétique. Le ballet est toujours « ballet d'action », il répond toujours aux mêmes exigences d'illusion théâtrale, mais tout cela n'est plus très réfléchi. C'est ainsi, par exemple, que l'illusion si chère à Noverre et Diderot est régulièrement brisée à la fin de chaque variation, quand l'Étoile interrompt l'action en s'avancant consciencieusement vers l'avant-scène pour recevoir ses applaudissements, dans une révérence jusqu'à terre. Cet usage hérité du temps des princes – temps où l'on savourait le jeu de la fiction plutôt que d'escamoter l'illusion – perdure dans le ballet encore aujourd'hui. À l'instar de ces spectacles hybrides du point de vue de la doctrine esthétique, l'entrée en scène dans le ballet classique peut, au choix,

souligner l'artifice du cadre théâtral, le caractère extra-ordinaire de l'espace scénique, ou bien au contraire simuler une continuité entre le plateau et les coulisses. Ces deux types se croisent indifféremment dans le répertoire parvenu jusqu'à nous : ainsi pourra-t-on voir, au sein d'un même acte de ballet – en l'occurrence l'acte III de *La Bayadère* chorégraphié par Marius Petipa, le couple principal entrer en exhibant en un tour de scène le voile qui sera l'accessoire de leur variation – dite « du voile », alors que quelques minutes auparavant, l'entrée du corps de ballet – scène dite de « la descente des Ombres » – était agencée pour nous faire croire que la série d'arabesques exécutées avait été commencée bien en amont, et que nous n'assistions qu'à la fin de l'arrivée desdites Ombres depuis les cieux.

- 12 Il serait injuste cependant de n'imputer cette étrange juxtaposition qu'au laxisme théorique des maîtres de ballet et des directeurs d'opéra – même si, de fait, les artisans de la danse prennent peu le temps, au XIX^e siècle, de se concentrer sur les enjeux esthétiques de leurs productions, dont l'objectif avoué est souvent de faire « briller » l'Étoile qui en accepte la création. Cet apparent non-sens esthétique s'avère parfois parfaitement instrumentalisé par la dramaturgie des œuvres, et met en exergue, par l'hétérogénéité des entrées en scène, le régime changeant de l'espace scénique au sein de la fiction. Les mises en abyme, ballets dans le ballet, sont fréquentes : c'est le cas par exemple dans le dernier acte de *La Belle au bois Dormant* (1890) de Petipa où, lors du bal donné pour le mariage d'Aurore et du Prince, tous les héros des contes de fées donnent une petite représentation. Il s'agit même, ici, d'un hommage à l'ancien ballet de cour, puisque cet acte en revêt complètement la forme : les danses successives du Petit Chaperon Rouge, de l'Oiseau Bleu, du Chat Botté, devant la cour toute versaillaise d'Aurore, constituent un charmant ballet à entrées qui aurait pu s'intituler « *Le Ballet des Contes de fées* » – Aurore en étant tout à la fois la destinataire et l'un des personnages, comme le Roi-Soleil autrefois. Plus généralement, le ballet classique aime à mettre en scène le bal, la fête, le mariage, et tous les rassemblements sociaux donnant lieu à la danse, et à la représentation de soi. Dans ce cadre, l'entrée en scène « théâtralisée » – à l'inverse de l'« illusionniste » – prend tout son sens au sein de la fiction, car elle montre à quel point le personnage est soumis au regard de la communauté dont il est supposé être un membre, et pour laquelle, plus encore que pour les spectateurs secrètement assemblés derrière le quatrième mur, il va exécuter une danse.
- 13 Si de telles situations sont prisées des librettistes de ballet, c'est d'abord parce qu'elles permettent de justifier admirablement la survenue de la danse dans l'action, ce qui n'est jamais aisé et pourtant indispensable dès lors qu'on se soucie de vraisemblance. Mais surtout, c'est parce qu'elles renvoient à une réalité que connaît bien la société bourgeoise de l'époque, habituée à se mettre en scène perpétuellement. L'entrée des bals du tout-Paris était alors une attraction :
- Les journaux qui rendent compte des bals donnés à la cour et à la ville en parlent en termes de spectacle. Ils décrivent la longue file d'équipages à la porte des hôtels particuliers ou des bâtiments officiels, passent en revue les toilettes des dames, leurs coiffures et leurs bijoux [...]. C'est un spectacle pour les gens de la rue : les badauds s'attroupent pour voir passer ceux qui vont au bal¹⁶.
- 14 L'entrée des bals est ainsi soigneusement orchestrée, comme une entrée de ballet – à moins que cela ne soit l'inverse, et que ce soient les ballets qui reproduisent sur scène ces entrées spectaculaires. Il y a entre les deux un va-et-vient cultivé, qui est une des raisons de la réussite si éclatante du ballet au XIX^e siècle. Le public est friand de ces

représentations sublimées de ses propres codes comportementaux, comme pour les légitimer et les conjurer tout à la fois¹⁷.

- 15 Il y a, cependant, une frontière que cette confusion entre spectateurs/danseurs et danseurs/spectateurs ne vient jamais brouiller. En effet, qu'elle soit illusionniste ou théâtralisée, composée de pas courus légers ou de séries de tours piqués, une constante demeure dans l'entrée en scène du danseur : il se doit, dès le premier pas posé sur le plateau, dès l'entrée dans le champ de vision du premier spectateur, d'incarner son personnage. Ce personnage, c'est Giselle, Solor, Aurore ou bien Odile¹⁸, selon le ballet ; c'est surtout « le Danseur », cet être au corps magique répondant à d'autres lois de la physique que celles subies par l'homme ordinaire. Cette transformation opérée instantanément dès l'entrée dans le champ de visibilité des spectateurs est un des piliers de l'apprentissage de la danse académique, depuis ses premiers temps dans les cours princières. Elle est enseignée dès les plus jeunes années de formation – c'est ainsi qu'on peut encore la trouver décrite dans un lexique pédagogique du XX^e siècle, à la page « Entrée » :

« Entrer en scène » ne demande pas d'explications quant au sens du terme. Mais il y a l'art et la manière... Le danseur doit se présenter à son avantage, donner une impression d'aisance, de légèreté, d'assurance qui lui gagne d'emblée la confiance du public. Il doit de même sortir sans se relâcher, sans perdre sa prestance¹⁹.

- 16 Le danseur doit donc faire une entrée qui, quelque soit sa chorégraphie, est toujours « composée », une entrée qui produit toujours, en deçà de toute interprétation d'un personnage en particulier, une sorte d'« illusion zéro » : celle de la facilité et de l'absence d'effort. De même, les entrées et sorties des rappels à la fin d'un ballet se placent encore dans une couche d'illusion que la fin de la fiction racontée par le ballet n'a pas tout à fait dissipée. Cette impression d'aisance et de légèreté, que le danseur doit à tout prix générer, est en partie le fruit d'une technique facilement identifiable, apprise dès les premiers cours de danse, et consistant à marcher ou à courir en-dehors en posant la pointe avant le talon. Cette entrée singulière – que nous appellerons, par commodité, « l'entrée marchée pointe en avant », immédiatement adoptée par le danseur dès que le rideau ne le cache plus, est la manière de base d'entrer en scène, quand aucun pas technique n'est spécifiquement indiqué. « L'entrée marchée pointe en avant » indique, chaque fois, que c'est « un Danseur », ou « une Danseuse », qui paraît devant nous.

Les « Français qui marchent »

- 17 Cette figure du « Danseur » subira au XX^e siècle d'importantes remises en cause ; l'anecdote que nous relations en introduction en est un exemple des plus éloquentes. L'entrée en scène imaginée par Merce Cunningham pour les interprètes les plus rôdés au rôle du « Danseur » (à savoir, les membres de la troupe de l'Opéra de Paris) vient précisément s'attaquer à cette dernière couche d'illusion entretenue par « l'entrée marchée pointe en avant ». Lorsque le maître de ballet s'écrit : « On ne peut pas faire ça ! », il défend en fait le dernier artifice à disposition de l'interprète pour entrer sous le masque d'un personnage, quand bien même celui-ci aurait été réduit, par l'absence de fiction dramatique, à la simple figure du « Danseur ». C'est d'ailleurs bien le but de Cunningham, quand il avance malicieusement qu'il veut « qu'on voie comment les Français marchent ». Il met en avant une caractéristique personnelle des interprètes – leur nationalité, qui d'un coup devient un élément participatif de l'élaboration de la pièce.

Cette implication de la personnalité propre des interprètes révèle combien le dogme de l'illusion théâtrale et de la Belle Nature est loin des envies chorégraphiques du XX^e siècle, en particulier de celles insufflées par Cunningham. Le chorégraphe américain est en effet l'un des plus acharnés questionneurs des cadres esthétiques du ballet, qu'il a tous, systématiquement, remis en cause – qu'il s'agisse du lien entre danse et musique, de l'organisation de l'espace, ou encore du rôle du chorégraphe. Il fait, comme le formule Isabelle Ginot et Marcelle Michel, « le constat de ces persistances d'un autre temps et, dès ses premières œuvres, fait basculer l'histoire du spectacle vivant dans le XX^e siècle²⁰ ». La frontière entre la fiction et la réalité, entre la scène et les coulisses, fait partie de ces cadres que deux siècles de tradition théâtrale ont fait paraître inébranlables, et qu'il était temps d'ébranler. Il n'est toutefois, à cette époque, pas le seul à bousculer l'ancien paradigme : en particulier dans les États-Unis des années 1970, l'heure est à la contestation des modèles bourgeois – tant sociaux, politiques, qu'artistiques – hérités des générations précédentes. Ce qu'Erving Goffman a décrit du modèle théâtral occidental et de sa distinction entre personnage fictif et personne réelle²¹ – et qui correspond totalement au cadre du ballet classique, que la danse moderne même n'a pas remis en question –, l'avant-garde de la danse américaine des années 1970 s'emploie à le défaire. Cela passe notamment par l'invention du terme de « performer » pour désigner ce nouvel être entre deux eaux qui réalise des « performances » – « terme désormais préféré à celui de spectacle, désignant l'acte, le fait d'agir plutôt que la notion de représentation et de spectaculaire²². » Cette caducité des notions d'interprète ou de danseur, de spectacle ou de représentation, entraîne inévitablement celle de la notion d'entrée en scène, qui recèle dans ses termes mêmes l'idée d'un passage d'un territoire à un autre. Un collectif comme le Grand Union²³, fleuron de la danse postmoderne, s'emploie ainsi à effacer ces vieilles distinctions, pour faire croire à un continuum entre l'espace de la performance et celui de la vie quotidienne :

La comparaison de la méthode du Grand Union et de la pratique théâtrale « normale » permet une fois encore de constater la subversion systématique à laquelle se livre le groupe. Premier point : des limites spatiales arbitraires séparent le monde de la scène du monde « réel ». Dans le cas du Grand Union, tout dépend du lieu de la représentation. Certes, le collectif ne se produit pas dans la rue et respecte les frontières entre artistes et public, bien plus que d'autres groupes expérimentaux. Pourtant, il s'approprie n'importe quelle scène, pour un soir ou une semaine, en utilisant le lieu entier comme un ensemble d'accessoires – les projecteurs et les échelles, les coulisses et les vestibules, la machinerie et les tentures, dégonflant ainsi la nature illusoire du territoire scénique. Il traite la scène comme si elle était le monde réel, en effaçant quelque peu les frontières²⁴.

- 18 Obsession du postmodernisme tel que traversé par la danse, l'abolition des frontières entre l'art et la vie, la scène et la ville – par l'investissement d'espaces non prévus pour la représentation, par l'introduction dans la chorégraphie de mouvements quotidiens – ressemble pourtant bien à une illusion créée de toutes pièces le temps de la danse. Alors que la rupture de l'illusion théâtrale est à la base des performances proposées, s'installe paradoxalement une illusion plus forte encore – car ne pouvant être suspendue par une simple révérence : celle qu'ici un fragment de monde, non déformé par le prisme des conventions théâtrales, se donnerait à voir brut. Le costume, cet artifice vestimentaire signifiant le personnage, et dont le dévoilement est aussi un des premiers enjeux de l'entrée en scène – particulièrement, on s'en souvient, pour les anciens ballets de cour –, va dans cette logique disparaître, et laisser la « tenue de répétition », ou « d'échauffement », ou de « travail », prendre place dans le champ organisé des regards. Il

ne doit y avoir, en effet, aucune distinction tracée entre le moment de travail entre soi et le moment de présentation, entre le processus et le résultat, entre l'habit et le costume, entre le temps de la vie et le temps de l'art – et, conséquemment, entre la marche de « l'homme de la rue » pénétrant une pièce et la marche du danseur prenant place dans l'espace prévu pour ses évolutions. Quand scène il y a (quand les troupes sont accueillies dans des théâtres, notamment²⁵), tout est fait pour souligner que rien ne vient singulariser cet espace par rapport à d'autres espaces de vie²⁶, qu'il ne souffre d'aucune polarisation particulière – et surtout pas de celle visant à l'organiser selon l'axe des regards du public. Dans cette mesure, il est logique et cohérent qu'on y entre en « marchant normalement », de la marche tranquille du Français – ou de l'Américain – que l'on est.

« Oh, Peter, mais ce n'est pas comme ça ! Fais-le avec des pas en avant. »

- 19 La danse américaine de la seconde moitié du XX^e siècle n'est toutefois pas la seule à exploiter « l'entrée d'une marche d'homme de la rue » (par opposition à « l'entrée marchée pointe en avant », celle du « Danseur ») : le *Tanztheater* de Pina Bausch²⁷ – et à sa suite, une bonne partie de la danse flamande, canadienne et anglaise – l'emploie également, mais pour de toutes autres raisons et dans une toute autre démarche. Alors qu'Outre-Atlantique le but était d'évacuer complètement la fiction, Pina Bausch cherche au contraire à la souligner, à la pointer du doigt, partout où elle se trouve. Elle crée un théâtre dansé qui, lui aussi, se place en complète rupture avec les aspirations illusionnistes du ballet, mais à la différence de Cunningham et des postmodernes, cette rupture ne passe pas par l'élimination totale de tout élément narratif ou figural. Les œuvres de l'artiste allemande en regorgent en effet, sous forme d'histoires éparses et minidrames « à peine plus longs qu'un 45 tours²⁸ ». Ces éléments, loin de servir d'adjuvants à l'envoûtement du public – qu'on chercherait à transporter, comme lors d'un ballet classique, dans un monde parallèle pleins de tutus et de couleurs pastel – constituent au contraire les marqueurs sensibles de l'artificialité – douloureusement – affichée des comportements mis en scène. Dès lors, entrer en marchant – de cette marche « normale » de l'individu quand il ne se croit pas spécialement observé, ce n'est pas ici une manière de postuler la continuité entre les coulisses et la scène, entre le quotidien et la performance : c'est, plutôt, la présentation d'un questionnement sur la démarcation entre les espaces privé et public, entre ce qui se trame à l'abri des regards et ce qui s'expose et s'exhibe. Cette démarcation devient soudain une chose sur laquelle s'interroger, puisqu'elle est déportée de son lieu habituel, la frontière scène/coulisses : pendant le court instant du surgissement de l'individu dans l'espace dévolu à l'exhibition, un flottement subsiste, un doute ne parvient pas à se dissiper. Qui vient d'entrer ? Un personnage ? Un danseur ? Ou, encore, quelque passant étranger au spectacle, entré là parce qu'il y avait de la lumière, et surpris des regards instantanément braqués sur lui ? Cet effet d'étrangeté, volontairement suscité pour rappeler à notre attention ce que l'habitude a fini par nous faire perdre de vue – en l'occurrence, la violence de cette multitude d'yeux posés sur une même personne, n'est pas sans rappeler la démarche du théâtre épique voulu par Brecht – que Pina Bausch a d'ailleurs commencé, dans les premières années de son installation à Wuppertal, par adapter²⁹. Norbert Servos souligne ce point :

Même si le théâtre dansé de Pina Bausch ne communique pas ses contenus sous la forme d'une histoire, car il refuse tout fil rouge littéraire, il n'en utilise pas moins les moyens du théâtre épique. [...] Des moyens d'expression originaux se sont progressivement développés à partir du geste de montrer, de l'exposition consciente des rouages de l'action, de la technique de distanciation et de l'utilisation inhabituelle du comique. [...]

Comme chez Brecht, son théâtre se développe à partir du gestus qui se rapporte ici au domaine des actions physiques. [...] Dans le théâtre dansé, le corps apparaît sans cesse comme un matériau que l'on peut transformer à souhait, et l'ensemble des passions humaines y révèle ses modes de dressage, ses corsets de convention et ses tabous mais aussi ses désirs de révolte. La distanciation met en évidence les carcans qui l'emprisonnent de l'intérieur. [...] Ce qui est devenu, dans son quotidien, sa seconde nature, le spectateur le reconnaît dans la façon nouvelle dont elle est représentée sur scène³⁰.

- 20 Dans cette même logique de monstration étrange des comportements normaux, « l'entrée d'une marche d'homme de la rue » dans le théâtre de Pina Bausch et de ceux qui lui ont emboîté le pas, finit par distancier la danse elle-même. Celle-ci, en effet, n'est plus dans le *Tanztheater* la norme acceptée du spectacle « de danse », la manière attendue d'évoluer sur scène ; elle devient au contraire un geste à questionner, parfois dérangeant, jamais évident, souvent poignant. Raimund Hogue s'en fait l'écho lorsqu'il rapporte ces propos de Pina Bausch : « Ce que je trouve beau et important et précieux, c'est ce qu'en premier lieu je ne voudrais pas toucher – parce que c'est ce que je trouve tellement important. [...] Je crois qu'il faut d'abord réapprendre à danser, ou qu'il faut d'abord réapprendre quelque chose d'autre – ensuite on peut peut-être réapprendre à danser³¹. » Cette difficulté à danser est un des motifs récurrents du paysage chorégraphique fin de siècle et début de millénaire. Tout se passe comme si deux seuils, l'entrée en scène et « l'entrée en danse », originellement confondus dans la tradition du ballet, révélaient leur douloureuse désunion, et l'arbitraire de leur superposition séculaire³². Le spectacle de danse s'est mis à questionner – et à mettre en scène le fait de questionner – la possibilité même qu'il y ait spectacle de danse, dans un vertige du « meta-propos » que les anciennes mises en abyme, relativement, ne faisaient que taquiner. Mais paradoxalement, au-delà des gouffres qui séparent les différents paradigmes théoriques, et que vient souligner cette typologie ébauchée de l'entrée en scène et des êtres qu'elle offre aux regards, quelque chose de plus fondamental semble se dessiner, comme le fruit d'un inconscient collectif que les diverses modes artistiques viendraient finalement peu troubler. Ces marches et démarches, ces seuils et ces continuums que nous venons de passer en revue, semblent toujours ressasser et exorciser une même angoisse, dont la danse en tant que pratique à la fois artistique et sociale se fait le parfait creuset : la représentation de soi devant la communauté, l'aliénation de la norme et la peur simultanée de s'en affranchir. Paraître devant l'autre, livrer son corps – réglé ou dérégulé – aux regards, voilà le geste générateur de la danse sous sa forme spectaculaire, qui se voit de ce fait interrogé de manière récurrente par les différentes esthétiques. Matrice carnavalesque du ballet de cour, puis catharsis secrète du ballet classique, il trouve à partir du XX^e siècle de nouvelles formes prêtes à le questionner, formes qui ont souvent trouvé dans « l'entrée d'une marche d'homme de la rue » un étonnant point commun. Plus qu'une coïncidence, il est sans doute permis de voir dans ce motif ressassé quelque chose de plus fondamental, un marqueur peut-être d'une sorte de désillusion contemporaine : paraître aux yeux du public dépouillé de l'attirail, conventionnellement admis, du « Danseur », c'est le forcer à réaliser que les corps formidables sont en réalité des personnes ordinaires. Voilà sûrement l'ultime

cauchemar et l'ultime mise à nu, la dernière conjuration ritualisée de l'angoisse liée à la représentation de soi – c'est du moins *l'illusion* qui est produite pour le spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

- Dictionnaire de la danse*. Philippe Le Moal (dirigé par). Paris : Larousse, 2008.
- Banes, Sally. *Terpsichore en baskets*, trad. Denise Luccioni, Paris : Chiron, 2002.
- Bouchon, Marie-Françoise. « Les représentations du bal dans le ballet du XIXe siècle ». In *Histoires de bal*, Cité de la Musique, Paris, 1998.
- de Cahusac, Louis. *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Paris : Editions Desjonquères, 2004.
- Cunningham Merce. *Le Danseur et la Danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris : Belfond, 1980.
- Diderot, Denis. *Troisième entretien sur Le Fils naturel*, Paris : GF Flammarion, 2005 [1757].
- Durosoir, Georges. *Les ballets de la cour de France au XVII^{ème} siècle*, Genève : Papillon, 2004.
- Franco, Mark. *La Danse comme texte, idéologies du corps baroque*, trad. Sophie Renaut, Paris : Editions de l'Eclat, 2005.
- Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle. *La Danse au XX^e siècle*, Paris : Larousse, 2002.
- Goffman, Erving. *Les Cadres de l'expérience*, trad. Isaac Joseph, Paris : Les Editions de Minuit, 1991.
- Hogue, Raimund. *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, trad. Dominique Petit, Paris: L'Arche, 1987
- Hourcade Philippe. *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris : Editions Desjonquères/ Centre National de la Danse, 2002.
- Marin-Fugier Anne. *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris : Fayard.
- Ménestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris : René Guignard, 1682.
- Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*, Paris : Editions du Sandre, 2009 [1760].
- de Pure, Michel de. *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris : Michel Brunet, 1668.
- Servos, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris : L'Arche, 2001.
- de Soye, Suzanne. *Les Verbes de la danse*, Paris : L'Arche, 1991.

NOTES

1. Créé pour l'Opéra de Paris en 1973, repris en novembre 2012.
2. Cunningham, Merce. *Le Danseur et la Danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris: Belfond, 1980, p. 211.

3. Ménéstrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris: René Guignard, 1682, p. 268. Nous modernisons l'orthographe.
4. de Pure, Michel, *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris: Michel Brunet, 1668, p. 241. Nous modernisons l'orthographe.
5. Le jeune Prince, encore adolescent, a incarné pour ce ballet le rôle du Soleil se levant, après les danses correspondant aux différents épisodes se déroulant durant les heures nocturnes – « le plus beau Soleil qu'on ait jamais vu, qui d'abord dissipe les nuages et qui promet la plus belle et la grande journée du monde ; les Génies lui viennent rendre hommage, et tout cela forme un grand Ballet » (selon le livret d'Isaac de Benzerade).
6. Il n'existe pas à ma connaissance de recherches récentes sur l'origine de ce terme « d'entrée » pour désigner les scènes courtes et indépendantes du ballet de cour. L'Encyclopédiste Louis de Cahusac, un des plus sérieux maîtres d'œuvre au XVIII^e siècle d'une « histoire » de la danse – et une source importante des historiographes actuels – se contente quant à lui de faire une généalogie chorégraphique de l'entrée, sans s'interroger sur le terme.
7. Le Bal des Ardents, qui vit brûler le 28 janvier 1393 les compagnons de Charles VI, en est un des plus célèbres et plus tristes avatars.
8. Voir par exemple à ce sujet Franko, Mark. *La Danse comme texte, idéologies du corps baroque*, trad. Sophie Renaut, Paris: Editions de l'Eclat, 2005.
9. Hourcade Philippe. *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris: Editions Desjonquières/Centre National de la Danse, 2002, p. 163.
10. John Weaver, Franz Hilferding, Gasparo Angiolini, Louis de Cahusac, Jean-Georges Noverre, Denis Diderot, pour les plus célèbres.
11. Citons par exemple, en Angleterre, *The Loves of Mars and Venus* de John Weaver (1717).
12. Diderot, Denis. *Troisième entretien sur Le Fils naturel*, Paris: GF Flammarion, 2005 [1757], p. 143-144.
13. Diderot dispense ainsi ses réflexions sur la nécessité de la réintroduction de l'art de la pantomime sur scène à la fois pour le théâtre et pour le ballet.
14. Gaëtan Vestris (1729-1808), un des « Dieux de la danse » de l'époque.
15. Lettre VI in Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*, Paris: Editions du Sandre, 2009 [1760], p. 85.
16. Martin-Fugier Anne. *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris: Fayard, 1990, p. 124.
17. « Sous des dehors qui nous paraissent aujourd'hui plaisants et futiles, le répertoire chorégraphique se révèle, à l'examen, l'expression des angoisses et des contradictions d'une société [...]. Le spectre de l'échec, véritable faillite individuelle, se profile constamment derrière les stratégies de réussite sociale. Les représentations du bal sont comme une conjuration de cet échec redouté, un ressassement constant de l'excellence de la classe au pouvoir et de ses normes et, dans le même temps, une invitation constante à se reconnaître dans le modèle de sociabilité incarné par la noblesse. Par ailleurs, la manière dont le bal est représenté dans le ballet au XIX^e siècle est un moyen de tisser des liens étroits entre l'univers chorégraphique et des spectateurs pour lesquels le bal est une pratique mondaine importante [...]. Le côté spectaculaire du bal réel renvoie à la spectacularisation du bal dans le ballet, atténuant la coupure entre les spectateurs et les danseurs dans une mise en abyme fascinante : les spectateurs – qui sont aussi des danseurs de bal – regardent des danseurs interprétant le rôle de « spectateurs » d'un bal dansé par des danseurs et qui reflète le système de valeur des spectateurs. » (Bouchon, Marie-Françoise. « Les représentations du bal dans le ballet du XIX^e siècle ». In *Histoires de bal*, Cité de la Musique, Paris, 1998, p. 176)
18. Personnages respectivement de *Giselle*, *La Bayadère*, *La Belle au Bois Dormant*, *Le Lac des Cygnes*.
19. de Soye, Suzanne. *Les Verbes de la danse*, Paris: L'Arche, 1991, p. 89.
20. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle. *La Danse au XX^e siècle*, Paris: Larousse, 2002, p.127.

21. « Le théâtre semble être le lieu par excellence où s'opère la distinction fondamentale – tout au moins en Occident – entre le comédien ou acteur individuel, d'une part, et le personnage ou le rôle qu'il incarne sur scène, d'autre part. » Goffman, Erving. *Les Cadres de l'expérience*, trad. Isaac Joseph, Paris: Les Editions de Minuit, 1991, p. 136.
 22. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle. *La Danse au XX^e siècle*, op. cit., p. 144.
 23. Réunissant notamment Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown.
 24. Banes, Sally. *Terpsichore en baskets*, trad. Denise Luccioni, Paris: Chiron, 2002, p. 264-265.
 25. Ce fut souvent le cas pour les compagnies de Merce Cunningham ou de Trisha Brown, par exemple.
 26. Cunningham allant même jusqu'à confier, parfois, la répartition spatiale de ses danseurs sur la scène à des procédés (jeu chinois, logiciels informatiques, etc.) générant des résultats aléatoires.
 27. Le dialogue cité en intertitre est tiré de *Kontakthof* (1978) de Pina Bausch.
 28. Hogue, Raimund. *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, trad. Dominique Petit, Paris: L'Arche, 1987, p. 83.
 29. *Les sept péchés capitaux des petits bourgeois* (1976).
 30. Servos, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris: L'Arche, 2001, p. 23 et 29.
 31. Hogue, Raimund. *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, op. cit., p. 35.
 32. La question de savoir si la marche « ordinaire » est déjà de la danse n'a été posée qu'au milieu du XX^e siècle, à partir des travaux d'Anna Halprin et de son questionnement sur la frontière entre le mouvement dansé et les gestes « quotidiens ».
-

RÉSUMÉS

L'entrée en scène dans le spectacle de danse, du ballet de cour aux *events* en passant par le ballet classique, est toujours un acte esthétique fort, dans la mesure où elle révèle d'importants partis pris théoriques. Selon que le danseur entre sur la pointe des pieds, face au public, en marchant ordinairement, ou encore en poursuivant des pas de danse entamés en coulisses, le spectacle pourra s'inscrire dans des doctrines et des courants de pensée radicalement différents. À travers l'étude de quelques types d'entrées en scène – se rapportant à des époques et des genres différents, c'est toute une histoire de la danse et de ses théories que nous pouvons parcourir, une histoire qui, en retour, peut conduire à s'interroger légitimement sur la cohérence esthétique des pièces – nombreuses – mêlant plusieurs de ces types. L'entrée en scène pose également la question du statut du danseur, ou plutôt, de celui que le public identifie indifféremment comme le Personnage, le Danseur, l'Interprète ou encore le Performer – ou, encore, peine à identifier. Ce sont ces liens entre doctrines esthétiques, entrées en scène et statuts du danseur que cet article propose d'explorer, pour interroger leurs nœuds, leurs zones lâches et leurs entrelacements.

INDEX

Mots-clés : ballet, histoire, danse

AUTEUR

AUDE THURIES

Aude Thuries est danseuse et doctorante en danse sous la direction d'Anne Boissière, à l'Université Lille 3.