

## INTRODUCTION

---

### IDOLES, ICÔNES ET MYTHES

À toutes les époques, des célébrités défrayent la chronique avec des carrières ou des vies exceptionnelles qui émerveillent, impressionnent et parfois scandalisent mais exercent toujours un attrait particulier sur le public. Comme l'a montré le professeur Denis Meyer, ces figures emblématiques, qui appartiennent au monde de la politique, des sciences ou des arts, jouent un rôle essentiel dans la construction et le maintien de l'imaginaire social et l'identité collective d'une société. Les sacrifices, la volonté, la pugnacité, la quête de perfection et l'exigence dans le travail manifestés tout au long de leur existence, les mystères et multiples récits fabuleux qui les entourent en font des entités exemplaires, des modèles à admirer, des idoles, des icônes.

Les notions d'idole et d'icône relèvent, par étymologie, du monde des images et des représentations. Pour l'historienne de la littérature grecque ancienne Suzanne Saïd, la première traduit une copie de l'apparence sensible tandis que la seconde est une transposition de l'essence. Si l'idole fait du visible une fin en soi et emprisonne l'homme dans l'apparence et l'Ici-Bas, l'icône, à la limite du monde sensoriel et du monde spirituel, est un moyen d'atteindre le divin, une porte ouverte sur l'Au-Delà. Pour Meyer, il y a en chaque icône une histoire qui éclaire son statut, son rôle, sa signification dans et pour la société et explique en quoi elle comble un vide initial ou remplace une figure désuète. La dimension tragique ou héroïque attribuée à la vie des icônes les inscrit, avec des fortunes diverses, dans un autre monde : celui des divinités adorées ou abhorrées au gré des fluctuations de l'opinion, de l'idéologie ou des modes véhiculées par les arts et les médias qui leur donnent forme et les métamorphosent. Elles ne sont alors plus seulement liées au monde de l'image et des représentations mais deviennent des mythes.

Pour la plupart des philosophes grecs anciens, les mythes sont une dramaturgie de la vie sociale, une histoire poétisée qui engendre de multiples versions et réécritures. Dans ses dialogues philosophiques, Platon définit le « mythos » (mythe) comme un récit relevant du merveilleux contrairement au « logos » (discours) qui relève du rationnel. À la fois véhicule de connaissance et allégorie, le mythe permet d'explicitier ou de rendre plus concret des notions complexes. Dans ses *Mythologiques* (1964-1971), l'anthropologue Claude Lévi-Strauss montre que les mythes sont élaborés par un groupe culturel et transmis par voie orale même s'ils deviennent des sujets d'inspiration possibles pour les écrivains. Pour le sémiologue Roland Barthes, le mythe est une création permanente de l'imaginaire collectif qui n'a pas de corpus fixé pour l'éternité et est propre à chaque civilisation (*Mythologies*, 1957). Selon lui, tout peut être mythe car le mythe est une parole, un langage, un discours, entendus comme toute unité ou synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle. Comme Meyer l'explique à propos des icônes, les figures mythiques naissent et meurent ainsi de manière arbitraire, sont remplacées, prolongées ou subissent des mutations mais elles demeurent intemporelles et s'inscrivent dans l'inconscient collectif car elles deviennent une idéalisation et une valeur représentative de la société.

Référents partagés mis en lumière sur un espace scénique, observés et agréés par le public, les mythes se caractérisent par leur capacité à rassembler. Présents aussi bien dans les expressions proverbiales, la publicité, les objets courants, la bande dessinée, les jeux vidéo..., ils imprègnent l'environnement quotidien. À travers eux, notre imaginaire se nourrit de merveilleux autant qu'il les alimente. Ils peuvent participer, parfois en même temps, de la réalité historique, du sacré auquel on croit, du surnaturel ou de la fiction. L'écart qui les sépare du réel séduit et, quels que soient les systèmes d'interprétation, ils aident à percevoir une dimension de la réalité humaine au point que le psychologue suisse Carl Jung s'en est inspiré pour développer sa théorie des archétypes, ces formes ou images de nature collective présentes partout dans le monde à toutes les époques.

## INTRODUCTION

La danse échappe aux contraintes du langage parlé, ce qui lui donne la possibilité d'être diffusée au-delà de la sphère nationale. Art de l'éphémère, n'existant qu'à travers l'interprétation des danseurs, elle permet une invention et une réinvention sans cesse renouvelée. Perçue et vécue comme un exutoire ou un moyen d'expression des passions, la danse, à travers toutes ses formes, permet de saisir différents rapports au monde. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle et la création de l'Académie royale de danse par Louis XIV (1661), la professionnalisation du métier de danseur et la reconnaissance progressive de l'art de Terpsichore comme aussi noble que la poésie, le théâtre et la musique, permettent aux artistes de la danse de devenir de véritables vedettes et, pour certains, des idoles, des icônes puis des mythes. En écrivant un ouvrage intitulé « Danseurs mythiques », je participe au renforcement du mythe des artistes sélectionnés et suis ce que Barthes qualifie de « producteur de mythe ». Toutefois, en choisissant dix-neuf danseurs et danseuses européens ou américains défunts dont les premiers ont vécu au XVIII<sup>e</sup> siècle et le dernier jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, je propose une mythologie de la danse occidentale à travers laquelle il est possible de saisir, en partie, les évolutions de la société dans son ensemble.

## UNE MYTHOLOGIE DE LA DANSE OCCIDENTALE

La délicate sélection des danseurs a été déterminée par plusieurs critères objectifs et subjectifs. Les sources disponibles pour les artistes ayant vécu avant ou pendant l'époque moderne sont parfois très fragmentaires ou inexistantes. En revanche, pour la période contemporaine, elles sont souvent abondantes. Par ailleurs, comme l'a souligné Barthes, rien n'est à l'abri du mythe mais tous les langages n'y résistent pas de la même façon. Si, à travers les siècles, de nombreux danseurs talentueux ont eu des carrières et des vies exceptionnelles, tous n'ont pas accédé au rang de mythe ou leur mythe n'a parfois pas résisté au temps. Les contraintes éditoriales, mon appartenance à la culture occidentale et les sources disponibles m'ont ainsi conduite

à retenir des danseurs qui ont profondément marqué l'histoire de leur art et qui, quels que soient les époques, les origines et les styles les distinguant, ont inspiré des récits qui ont fait triompher le mythe de la réalité, absence de sources ou mystères accentuant souvent le phénomène. Parallèlement à des vies personnelles mouvementées, représentant un aspect de la modernité de leur époque, ils ont, dans leur ensemble, été, à un moment donné, en synergie avec la société dans laquelle ils ont évolué et sont devenus objet d'adoration ou de culte en raison de leurs qualités remarquables de danseurs ou danseuses. Ils se sont également tous forgés, à la scène comme à la ville, une image grâce à laquelle ils sont progressivement devenus des mythes. La plupart d'entre eux sont, de leurs vivants, comparés à des dieux, des déesses ou des personnages mythologiques et royaux.

J'ai sélectionné un nombre important de danseurs relevant de l'art savant (quatorze sur dix-neuf), omniprésent et omnipotent dans l'univers du spectacle jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et communément associés parfois de façon impropre à la « danse classique ». D'aucun pourrait me reprocher de ne pas avoir donné une place aux grandes figures que sont Lola Montès, Mata Hari, Caroline Otero et Cléo de Mérode, ou de ne pas avoir mis assez en valeur les courants modernes et contemporains en omettant des artistes comme Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey, Martha Graham, Merce Cunningham, Mary Wigman, Pina Bausch, Alwin Nikolais et bien d'autres encore. Cependant, il a fallu faire des choix et il m'a semblé que les premières ont principalement marqué leur temps en raison de leur vie sulfureuse d'actrice ou de courtisane tandis que la plupart des danseurs modernes et contemporains du XX<sup>e</sup> siècle, à la fois créateurs et interprètes, sont devenus encore plus emblématiques comme chorégraphes, pédagogues et créateurs de troupes que comme danseurs. Par ailleurs, le terme de « danse classique », intimement lié au mythe de la danseuse au tutu et aux pointes né au XIX<sup>e</sup> siècle, est souvent synonyme de ballet et couramment utilisé pour désigner un ensemble d'esthétiques, telles que les danses académique, romantique, classique et néoclassique. Toutefois, chacune d'entre elles recouvre

des époques et des styles différents qui ont marqué l'histoire de la danse en Occident.

La danse académique, dont Marie Anne Cupis de Camargo, Marie Sallé, Madeleine Guimard ainsi que Gaëtan et Auguste Vestris sont de grands représentants, correspond à la danse pratiquée depuis la création de l'Académie royale de musique et de danse (1661) jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Interprétée avec puis sans masques, dans des costumes proches des tenues des nobles à la ville qui emprisonnent les épaules des danseurs, elle met en valeur les mouvements de bras, d'avant-bras, de poignets, de mains et de pieds. Elle est principalement constituée de danses de cour intégrées dans des opéras-ballets, comédies-ballets ou autres genres mélangeant l'art lyrique et la danse. Elle englobe à la fois les notions de « danse baroque » ou « belle danse » et le ballet d'action dont le principal chorégraphe et théoricien est Jean-Georges Noverre (1727-1810). La danse romantique désigne plus particulièrement l'art chorégraphique théâtral en cours entre 1815 et 1850, dont Maria Taglioni, Fanny Elssler et Carlotta Grisi sont des interprètes marquantes. Caractérisée par le développement de la technique des pointes, de l'arabesque, des ports de bras et du pas de deux, elle témoigne d'une véritable rupture dans le code de civilité. Le danseur est souvent réduit au rôle de porteur et de faire-valoir de la ballerine. Alors que ses prédécesseurs portaient des chaussures et vêtements de ville, celle-ci adopte les pointes, le corset, la trousse, c'est-à-dire une petite culotte de tulle ou de tarlatane volantée, et des jupons ou juponages, communément appelés tutu. L'ensemble facilite les sauts et autres mouvements d'élévation. Sous l'égide de la littérature et non de la musique, la danse romantique n'est plus le reflet de la sociabilité aristocratique comme la danse académique mais est incarnation d'un imaginaire. Souvent réduite au ballet blanc et à un univers fantastique et féérique, présents dans les célèbres ballets, aujourd'hui encore au répertoire, *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841), elle peut, à l'image de la peinture et de la littérature romantiques, illustrer des thèmes orientaux ou liés à la paysannerie et au folklore comme les ballets *Le Diable boiteux* (1836) et *La Gipsy* (1839).

La danse classique est une synthèse des principaux styles romantiques européens – français, italien et russe – effectuée, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par le maître de ballet et chorégraphe français exerçant à Saint-Pétersbourg : Marius Petipa (1818-1910). Elle a pour principes fondateurs l'« en dehors », les cinq positions des pieds et des bras et exige endurance, rapidité, expressivité, aplomb, rigueur et netteté d'exécution. La danseuse, toujours au centre du ballet, continue de porter le corset et surtout le tutu, mais, alors que celui de l'époque romantique est principalement blanc et arrive aux mollets, le tutu classique peut être coloré et se raccourcit pour dégager les jambes. La confection des pointes se précise. Le bout de la semelle devient plus plat et plus carré et l'empaigne est consolidée pour que les doigts de pieds restent maintenus et ne fléchissent pas lorsqu'ils supportent tout le poids du corps. À la suite des grandes ballerines italiennes engagées à Saint-Pétersbourg et en réveillant le souvenir des étoiles romantiques, dont elles synthétisent et enrichissent les styles, Mathilde Kschessinska et Anna Pavlova sont devenues deux des incarnations les plus emblématiques de cette dernière esthétique, profondément associée aux grands ballets de Piotr Illitch Tchaïkovski, *Le Lac des Cygnes* (1875-1876), *La Belle au bois dormant* (1888-1889) et *Casse-Noisette* (1891-1892).

Enfin, la danse néoclassique, représenté par Vaslav Nijinski, Serge Lifar, Margot Fonteyn et Rudolf Noureev, est une évolution de la danse classique qui s'effectue à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce style permet un enrichissement du vocabulaire chorégraphique car il associe aux pas d'école de la danse classique des éléments empruntés aux sports, à l'acrobatie, au cirque, à la vie quotidienne ou à d'autres styles. Cette évolution est due à l'impulsion d'artistes allemands et surtout américains qui trouvent les règles du ballet trop contraignantes. L'absence d'une tradition chorégraphique américaine les conduit à contester l'hégémonie du ballet classique. Alors que, pendant plusieurs siècles, la construction d'une technique rigoureuse et la quête d'une élévation toujours plus grande ont animé danseurs et chorégraphes, ceux-ci proposent une danse libre au service de l'émotion spontanée, en opposition à l'émotion raisonnée associée

à la danse classique. Ils prônent une danse qui exalte la nature et un retour à des mouvements plus proches des gestes naturels. En créant une nouvelle technique, Isadora Duncan participe à la naissance de la « *modern dance* », ou danse moderne, et à la rénovation de la danse occidentale qui évoluera ensuite vers la danse post-moderne et la danse contemporaine. En intégrant les progrès techniques et scientifiques dans l'inspiration de ses danses, ses accessoires et ses scénographies, Loïe Fuller préfigure, quant à elle, la création des spectacles mêlant danse, musique, lumière et projections vidéo.

Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le ballet se développe principalement en Europe. Les danseurs cherchant une reconnaissance internationale se produisent principalement à Paris puis à Londres, Milan, Vienne et Saint-Petersbourg. Mais la multiplication des pôles de décisions politiques, économiques et artistiques favorisent, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout après le premier conflit mondial, la circulation entre les pays, les lieux de danse ainsi que les catégories de danseurs et danseuses. Il n'y a plus de courants chorégraphiques hégémoniques inondant l'ensemble de l'Europe et, à l'image de ce qui se passe dans la composition musicale, chaque danseur peut devenir chorégraphe et créer son propre langage. Les chocs provoqués par la Grande Guerre amènent les créateurs et les interprètes à proposer de nouveaux défis chorégraphiques autour de la notion d'équilibre-déséquilibre. En outre, si jusqu'en 1914, l'Europe reste un rêve et un modèle pour les Américains qui viennent sur le vieux continent en quête de reconnaissance, après 1918, les États-Unis deviennent une grande puissance économique et ce sont désormais les Européens qui rêvent d'Amérique. De nombreux danseurs cherchent une consécration mondiale au Metropolitan Opera de New York et se produisent dans les principales villes des États-Unis. De surcroît, comme en peinture, en musique et dans les beaux-arts, l'influence américaine est de plus en plus sensible dans le développement des arts chorégraphiques. Les danseurs américains, moins sectaires en ce qui concerne le mélange des genres (ballet, théâtre, music-hall, films...), créent des expressions chorégraphiques qui leur sont propres. Parallèlement à la *modern dance*, émergent des styles plus populaires issus de l'association de

techniques héritées des danses européennes et des danses urbaines américaines, telles que les claquettes et, à partir des années 1970, la *break dance*. Le vocabulaire chorégraphique s'élargit et le développement du cinéma et de la télévision permet à la danse de s'ouvrir à la culture de masse. Les réussites de Fred Astaire, Gene Kelly et Michael Jackson témoignent de l'éclosion de multiples formes de danses qu'il n'a pas été possible d'aborder ici mais qui, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout du XX<sup>e</sup> siècle, marquent la fin de l'hégémonie du ballet, dont l'histoire a longtemps été confondue, à tort, avec celle de la danse occidentale.

Danse savante issue du bal aristocratique, le ballet est à l'origine un divertissement scénique, véhiculant des codes sociaux, qui s'adresse aux élites politiques, économiques et culturelles. Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la majorité des danseurs professionnels évoluent dans des troupes théâtrales d'État très hiérarchisées à l'exemple de celles de l'Opéra de Paris, de la Scala de Milan, du Covent Garden de Londres ou des théâtres impériaux russes (le Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg et le Théâtre Bolchoï de Moscou). Cependant, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'initiative individuelle conduit à la création de nombreuses compagnies privées qui ne tardent pas à concurrencer les troupes nationales. Souvent conçues comme faire-valoir d'une ou plusieurs étoiles, elles ne sont plus toutes structurées uniquement selon une hiérarchie qui conduit les plus anciens danseurs habiles techniquement au sommet. Certaines ouvrent la voie à la création de troupes sans hiérarchie entre danseurs.

Comme tous les arts, le ballet et la danse se démocratisent au point de devenir des divertissements commerciaux. Les spectacles chorégraphiques ne sont bientôt plus réservés à une classe sociale et, comme en musique, les danseurs ne sont plus obligés d'évoluer sur scène au sein d'une troupe mais peuvent proposer des récitals de danse. Dépasant les seuls intérêts économiques car se sentant investis d'une mission, certains acceptent de se produire dans des espaces non prévus pour la danse, parfois dans les endroits les plus reculés de la planète, afin de diffuser et partager leur art avec le plus grand nombre. Les phénomènes de démocratisation et de popularisation