

UNE DANSE SUR LES POINTES¹

ETUDE DE L'AIGLE A DEUX TETES DE JEAN COCTEAU

"... Dans la babélisme contemporain, la danse représente un espéranto. Elle traverse le mur des idiomes. Elle donne la traduction directe d'une poésie que les termes trahissent"²

Ce n'est un secret pour personne que *"Toutes les formes de l'expression artistique ont été par lui utilisées"³. "Guidé, disait-il par ses muses Terpsichore étant de loin la plus récalcitrante"⁴. N'oublions pas que Cocteau, ce *"touche-à-tout de génie"⁵*, n'a jamais pratiqué la danse, comme en témoigne ce fragment de lettre daté de février 1917, adressé à sa mère: *"Tu rirais de me voir devenu danseur"⁶*. Ce qui, soit dit en passant, ne l'empêcha pas d'y "toucher", et de créer des ballets.*

On sait depuis Aristote que *"Les figures de danse imitent caractères, passions et actions"⁷*.

Et voilà Cocteau pris au piège de la danse. Et qui dit danse en parlant de Cocteau dit Ballets Russes. Car il ne faut surtout pas oublier le rôle crucial qu'ont joué les Ballets Russes et surtout la fameuse injonction de Diaghilev: **ETONNE-MOI**, dans la vie créative de Cocteau. Séduit par les Ballets Russes et leur séduisante alliance des arts, qui l'ont incité, non seulement à collaborer aux Ballets Russes en créant des ballets: Le Dieu Bleu; Parade, Le boeuf sur le toit, le train bleu, les mariés de la tour Eiffel, le jeune homme et la mort, Phèdre, Oedipe, Orphée, et la dame à la licorne, mais lui ont appris à exploiter cet art pour affirmer ses idées sur la danse. (N'oublions pas que Cocteau s'était déjà adonné à cet art avec La danse de Sophocle, oeuvre de jeunesse, reniée par lui).

Une des ses idées était de remplacer le terme classique de **Danse au théâtre** par celui de **Danse de théâtre**. Cocteau a toujours été très explicite sur ce terme: *"Je m'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots. C'est la parole traduite dans le langage corporel"⁸*. Ce terme laisse rêveur... On pourrait être tenté de dire que Cocteau est le précurseur de **La danse théâtre (Tanzthéâtre)** de Pina Bausch. Ce n'est donc pas surprenant que Cocteau, ce touche-à-tout de génie, touchant à tous les arts plastiques sans les avoir étudiés, fasciné par la danse qu'il appelle "Cette grande gesticulation", ait selon nous, structuré sa pièce **L'Aigle à deux têtes** d'après "cette grande gesticulation". "Cette grande gesticulation", que l'on pourrait définir comme *"... le mouvement par lequel le sensible se présente est toujours une gesticulation; une danse"⁹*.

Cette pièce appelée par nous "théâtre-dansé", est basée sur le mariage du discours verbal et gestuel où le corps gesticulé est le moteur de la représentation, plus révélateur que les mots et où la gesticulation a un lien organique avec les idées. Les idées ou L'IDEE à l'instar de Mallarmé: "La danse, seule capable par son écriture sommaire de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'idée"¹⁰.

Un voyage à l'intérieur de la structure de **L'aigle à deux têtes** nous permettra de mieux comprendre le système de "cette grande gesticulation", qui met en lumière les sentiments et les pensées cachées ou à demi révélées par le verbal.

C'est en relisant l'histoire des Wittelsbach que Cocteau a conçu l'idée de cette pièce.

L'action: La reine d'un royaume imaginaire (on sait que Cocteau s'est inspiré d'Elisabeth d'Autriche), morte au monde après l'assassinat de son jeune mari, attend la mort qui apparaît sous la forme d'un poète anarchiste. Ce poète anarchiste Stanislas chose étrange, ressemble comme un frère au roi. En présence du danger, la reine, qui n'existait plus que dans le royaume des ombres, revit. Vient l'amour. (On connaît la thématique de Cocteau: La connexion intime entre Eros et Thanatos). Les courtisans intriguent. Stanislas, amoureux de la reine, renonce à son attentat. Il s'empoisonne pour rendre à la reine sa vocation royale. Mais la reine, elle, tient à sa mort. Elle envisage son assassinat par Stanislas, comme un suicide par procuration. Elle se servira de lui pour recevoir le coup de grâce tant attendu.

Dans sa conversation avec André Fraigneau, Cocteau dit: "**L'aigle à deux têtes**, s'opposait au théâtre de paroles et au théâtre de mise en scène. Je ramenai le public sans l'ombre de ménagement au théâtre d'actes"¹¹. Dans la préface de sa pièce, Cocteau écrit: "J'imaginai (...) de mettre en scène deux idées qui s'affrontent"¹². Et, dans **Le Cordon Omphalique**, il confesse: "qu'en vérité les personnages qui peuplent notre oeuvre ont moins d'importance que son architecture"¹³.

De ces confidences, nous en déduisons, que les termes: *Idées/Action/Architecture*, forment le vocabulaire de "cette grande gesticulation".

Les écrits de Diaghilev, nous dévoilent sa technique concernant la composition du ballet: "*Plus je pense au problème de la composition de ballet, plus je comprends que le ballet ne peut être créé que par la fusion de trois éléments: Danse/Peinture/Musique*"¹⁴.

Nous en concluons que Cocteau, suivant la technique de Diaghilev, a substitué la fusion des trois éléments par une autre; comme on peut le constater d'après le schéma suivant:

Les trois éléments de Diaghilev

Danse
Peinture
Musique

Les trois éléments de Cocteau

Mouvement/rythme = ACTION
Mots/gestes/couleur = IDEE
Structure/Composition = ARCHITECTURE

Fusion, qui forme, "cette grande gesticulation". A propos du terme *Architecture*, Cocteau est très explicite. Dans ses confidences à André Fraigneau, il avoue: *"Ma pièce est écrite en forme de fugue. Elle s'ouvre sur le thème de la reine. Au second acte, le thème de Stanislas prend sa place et les deux thèmes se résolvent pour s'emboîter et lutter ensemble jusqu'à l'accord final de la double mort"*¹⁵.

Nous essayerons de démontrer que le mécanisme de ce schéma, reflète la vision que Cocteau a de la *danse théâtre*, en donnant une lecture kinesthésique de la gestuelle corporelle basée sur "... des stratégies de déplacements fondées sur les paroles (qui) engendrent des figures gestuelles et les didascalies"¹⁶.

La pièce **L'aigle à deux têtes** est composée de trois actes ayant leur propre structure, *"où les gestes de la vie étant (...) amplifiés et magnifiés jusqu'à la danse"*¹⁷.

Suivant la composition musicale de Cocteau, nous avons divisé la pièce en trois: Le premier acte est lent, il donne naissance au rythme dynamique du second acte, pour alterner entre un rythme lent et un dynamique, au troisième acte. Cette structure forme la dialectique du corps dansant, "cette grande gesticulation".

Afin de dégager le dynamisme gestuel nous avons divisé cette pièce en quatre fragments ou séquences de mouvements:

I — Acte I:	scène I	Ouverture	Félix/Edith
	scène III	Ouverture	La reine
II — Acte I:	scène IV	La rencontre	La reine/Le jeune homme
	scène VI	La rencontre	La reine/Le jeune homme
III — Acte II:	scène XI	L'espoir	La reine/Stanislas
IV — Acte III:	scène VIII	La chute	La reine/Stanislas

Cette division commande le déplacement des personnages et forme la dialectique du corps dansant, dont le mouvement géométrico-spatial dessine des arabesques qui, comme on le verra, ont une parenté avec ceux de la chorégraphie.

Acte I: scène I — Felix et Edith sont en scène. Durant toute cette scène Edith ne bouge pas. On assiste au solo de Félix. Ses mouvements sont basés sur:

- 1) les didascalies: "Il se détourne-pirouette"
 "Il se redresse-arabesque"
 "Il les écarte - coupé/fouetté"
 "Il s'élançe - grand jeté en avant"

2) Sur le verbal: Les deux mots prononcés par Edith, "fauteuil" et "candélabres". Tous ces mouvements marquent une énergie intérieure; le besoin de Felix de se dépenser pour oublier cet amour impossible qu'il ressent pour la reine et en même temps en bon courtisant d'obéir aux ordres de la dame d'honneur de la reine.

Acte I, scène III — Le solo de la reine, est une synchronisation entre pantomime et gestuel, basé sur les didascalies: "Elle écoute debout devant la fenêtre — sur pointes. Elle va... s'arrête... elle va jusqu'à la table... — pas jetés fondus/pas marchés piqués sur la pointe. Ce mouvement montre son "sensible" et dessine dans l'espace un labyrinthe proche de la géométrie du cercle.

Acte I, fin scène III début de la scène IV — Saut double de Stanislas, serait-il celui de "l'ange-acrobate" qui, entre d'un saut périlleux dans la chambre par la fenêtre? ou bien celui calqué sur la fameuse sortie de Nijinski s'envolant par la fenêtre en un bond prodigieux, à la fin du Spectre de la rose. "Dans le Spectre de la rose, il (Nijinski) inventa de sauter double, de se nouer en l'air en coulisse et d'y retomber à pic"¹⁸. le bond de Stanislas serait le même, mais au lieu de s'envoler dans les coulisses, Stanislas s'envole sur scène. Ce saut double de Stanislas est basé sur les didascalies "Une forme escalade de balcon, retombe, se redresse". Stanislas se dresse debout sur les pointes dans le cadre de la fenêtre et descend d'un marché, dans la chambre. Ce saut qui n'est autre que la conquête de l'espace par Stanislas, annonce la conquête de la reine.

Acte I: scène IV — Stanislas — Pas tombé en coupé, pas basé sur la didascalie "Il tombe". La reine — jeté, basé, sur la didascalie "Elle s'élançe". La reine/Stanislas — pas de deux très lent, basé sur les didascalies "La reine le prend sous les bras et l'aide. Le jeune homme se redresse. Danse prélude de la séduction.

Acte I: scène VI — solo de la reine — Pirouettes et jetés très rythmés qui forment un kaléidoscope rappelant celui créé par les danseurs de ballets de cour, basés sur les didascalies "Va vers le lit, marche de long en large, marche vers Stanislas. Ces pas rythmés dévoilent le corps en conflit avec lui-même.

L'émotion qui agite la reine est à double sens: attirance vers cet inconnu qui ressemble tant à son époux et rejet. La reine lutte contre cette attirance qui la pousse vers Stanislas. Cette lutte est une sorte de révolte/rejet. Puis une décision, "Elle marche vers Stanislas" avec un pas jeté.

Acte II: scène XI — Pas de deux très lent sur pointes de la reine,

comme si elle voulait arrêter le temps, basé sur la didascalie "Elle s'approche de Stanislas, et les mains sur ces épaules".

Acte III: scène VIII — Synchronisation entre les mots: "Qu'est-ce que vous avez fait?" et le jeté très rapide de la reine. Pirouette de Stanislas sur lui-même en ligne descendante, se redresse — pas de deux, grands jetés, en parallèle la reine et Stanislas. Stanislas accélère son rythme; tel que l'acrobate, "(Il) s'élança (...) sur la piste vierge où il lui fallait reproduire avec ses pieds armés l'inextricable méandre d'une ligne qu'il portait en lui (...) il filait, virait, repartait attentif à ne jamais interrompre sa calligraphie. Pendant une heure il en boucla les pleins et les délies..."¹⁹. La danse de Stanislas atteint son paroxysme en retombant mort.

La reine accélère son pas de deux et ses pointes dans un rythme effréné qui lui aussi atteint son paroxysme dans la didascalie "La reine s'écroule".

Cocteau a assimilé la chorégraphie de Diaghilev et presque inconsciemment l'a reprise dans l'écriture théâtrale. Cette pièce, comme on l'a vu, fait ressentir la perfection de l'acte scénique traduit à travers l'éloquence des corps par le biais de la danse-théâtre "cette grande gesticulation du sensible". Avec "cette grande gesticulation", Cocteau ouvre la voie à la théâtralité dont les spectacles de Bob Wilson en sont les modèles. L'émotion, les sentiments de ce théâtre, sont orchestrés sur les mouvements du corps dansant.

Nous ne pouvons nous empêcher de terminer cette étude sur les mots de Martha Graham: "Tout est danse"²⁰.

Claudine Elnécavé
Université de Haifa

NOTES

1. Paul Morand, "L'enfant Septembre", in, **Cahiers Jean Cocteau**, I, Gallimard, 1969; p. 60. "Cocteau (...) reste cette merveille qui après tout n'est qu'un des génies de la France. Une danse sur les pointes".
 2. Jean Cocteau, "Danse", in, Jean Gueritte et Monique Lancelot, **Prestige de la danse**, Editions Charles Portal, Paris, 1955, pp. 26-27.
 3. Roger Lanem, **Jean Cocteau**, Poètes D'Aujourd'hui, Seghers, Paris, 1968, p. 3.
 4. Frank Z. D. Ries, **The dance theatre of Jean Cocteau**, Umi Research Press; Ann Arbor, Michigan, 1986, p. XI.
 5. Titre de l'article de Mario Brun, in, **Nice-Matin**, du 3 octobre 1952.
 6. **Cahiers Jean Cocteau**, I, Gallimard, 1968, p. 41.
 7. Aristote, **La poétique**, ch. 1.
 8. Jean Cocteau, **La difficulté d'être**, Editions Paul Morihieu, Paris, 1947, p. 256.
 9. Jean-François Lyotard, **Discours, Figure**, Klincksieck, 1974, p. 41.
 10. Mallarmé, **Revue Indépendante**, I, décembre 1886, p. 541.
 11. André Fraigneau, **Cocteau par lui-même**, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, 1957, p. 15.
 12. Cocteau, **L'Aigle à deux têtes**, Folio, Gallimard, 1947, p. 1.
 13. Cocteau, **Le Cordon Omphalique**, "Souvenirs", Editions Plon, 1962, p. 15.
 14. Cocteau, **Difficulty of being**, trans. Elizabeth Sprigge, Peter Owen, London, 1966, p. 149.
 15. Cocteau, **Les mariés de la tour Eiffel**, Gallimard, 1922 (2^{ème} édition), p. 20.
 16. Daniel Lemahieu, "Vers une poétique du vaudeville", **Europe**, octobre, 1994.
 17. Cocteau, **Difficulty of being**, London, 1966, p. 149.
 18. Jean Cocteau, **La difficulté d'Être**, Editions Paul Morihieu, Paris, 1947, p. 69.
 19. Jean Cocteau, **Appogiatures**, Monaco, Ed. Du Rocher, 1953, p. 18.
 20. Michel Corvin, "Mise en scène et silence", **Revue d'esthétique** 26/1994, p. 125.
- Les citations sont basées sur le texte de la pièce **L'Aigle à deux têtes**, Editions Folio/Gallimard, 1947.
- Le vocabulaire de ballet est basé sur **Les verbes de la danse** de Suzanne de Soye, L'Arche, 1991.