Inventer une technique scripturaire au XVIII^e siècle : la « Chorégraphie ou l'art de décrire la danse »

Inventing a scriptural technique in the 18th century: the « Chorégraphie ou l'art de décrire la danse »

Marie Glon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artefact/429>

DOI : 10.4000/artefact.429

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 199-214

ISBN : 978-2-7535-5174-9

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Marie Glon, « Inventer une technique scripturaire au XVIII^e siècle : la « Chorégraphie ou l'art de décrire la danse » », *Artefact* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 07 juillet 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/429> ; DOI : 10.4000/artefact.429

Inventer une technique scripturaire au XVIII^e siècle : la « Chorégraphie ou l'art de décrire la dance »

Marie GLON*

Résumé

Cet article tâche de cerner « l'invention » dans une technique scripturaire : la « Chorégraphie ou l'art de décrire la dance », dont les principes sont publiés en 1700. Il s'agit de cerner les modalités d'invention de cette nouvelle technique, mais aussi ce que ces modalités d'invention suscitent en termes d'activités et de reconfigurations sociales. Ainsi, l'influence de la géométrie conduit à développer une écriture qui inclut aussi une dimension dessinée, ce qui permet à des acteurs situés hors du champ de l'écriture de se saisir de cette activité scripturaire. Il apparaît également que l'invention de cette technique réside non seulement dans la conception d'un système de signes, mais dans une activité de publication, impliquant de nombreux maîtres de danse. Ce faisant, ces derniers s'insèrent dans le monde de l'imprimé, se revendiquent en tant qu'auteurs et reconfigurent leurs activités. Il s'agit donc de penser la façon dont s'invente une technique, mais aussi la façon dont une technique permet la réinvention d'un métier et la création d'un nouveau réseau d'échanges, à l'échelle de l'Europe.

Mots-clés : *communication écrite, écriture, édition, lecture, notation du mouvement, professeurs de danse.*

*. Marie Glon a terminé en 2014 une thèse d'histoire intitulée *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, sous la direction de Georges Vigarello (École des hautes études en sciences sociales), travail qui lui a valu le prix de thèse de l'EHESS. De 2003 à 2015, elle a assuré la rédaction en chef de la revue *Repères, cahier de danse*, publiée par la Briqueterie/ Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, et a conçu des programmes de médiation et de formation en culture chorégraphique pour plusieurs institutions, comme le Centre Pompidou, le Théâtre national de Chaillot ou le musée du Louvre. Depuis 2015, elle est maître de conférences en danse au département Arts de Lille 3 et membre du CEAC, où elle poursuit ses recherches sur l'histoire de la danse, dans ses aspects sociaux et esthétiques.

Abstract. Inventing a scriptural technique in the 18th century : the « Chorégraphie ou l'art de décrire la dance »

This article explores the notion of « invention » regarding the written technique of « Chorégraphie » (i. e. « the art of dancing by characters »), whose principles were first published in 1700. How was Chorégraphie « invented »? What types of activities and social re-organisation did this process generate? This specific way of writing dancing included design elements, and this allowed people from outside the « world of writing » (i. e., illiterate practitioners) nevertheless to participate in this form of dance writing. Inventing the technique of Chorégraphie meant not only imagining a system of signs, but also organizing a publishing activity that involved dance masters who embraced the world of print, highlighted their authorship, and redefined their professional activities. Understanding how a technique was invented sheds light on how it allowed for the reinvention of a profession, and the establishment of a new exchange network for dance masters across Europe in 18th century.

Keywords : *dancing masters, movement notation, publishing, reading, writing, written communication.*

En mars 1700, le *Mercure Galant* se fait l'écho d'un livre récemment paru :

« Je vous ay déjà parlé du Livre de Mr Feüillet touchant la Danse. Vous ne serez pas fâchée de lire la Lettre que Mr du Perron a écrite à Madame la Comtesse d'Yarville, en luy envoyant ce Livre.

Je sçay, Madame, que vous avez refusé un Maistre à danser des mains de M^r de la Sale, mais je suis persuadé que vous ne refuserez point des miennes celui que je vous envoie. Il vous paroistra trop utile pour ne le trouver pas agreable. J'avouë avec vous que les Maistres du bel air, qui l'apprennent à de jeunes Demoiselles, sont un peu dangereux, & que plusieurs avantures, qu'on n'ignore pas dans le monde, autorisent votre crainte;

mais fussiez vous encore plus scrupuleuse que vous ne l'estes, M^r Feüillet ne vous paroistra point redoutable. Vous luy donnerez une libre entrée dans l'appartement de Mesdemoiselles vos Filles, & vous ne serez point scandalisée qu'elles passent avec luy le jour & la nuit pour s'instruire des nouvelles Danses qu'elles souhaitent apprendre avec tant de passion. Auriez vous peur d'un livre qui ne parle point de galanterie & dont la merveilleuse invention façonne le corps, & perfectionne les dispositions de toutes les personnes qui aiment à danser? Vous aimez trop vos enfants, & je suis sûr qu'à present vous serez la premiere à les presser de cultiver les agrémens que la nature leur a donnez.

*Ne refusez donc pas ce Maître,
Son sublime sçavoir doit vous inter-
resser ;
Vos Filles peuvent le connoître,
Sans craindre qu'il leur puisse
apprendre qu'à danser.*

Si vous sçaviez, Madame, combien de personnes m'ont demandé ce livre, vous me sçauriez gré du présent que je vous en fais. Les Maîtres de l'Art l'estiment, & j'en connois un des plus habiles de nostre Province, qui se croit heureux de l'avoir, parce qu'il y apprendra, sans aller à Paris, toutes les danses nouvelles. En vérité, on ne sçauroit trop louer cet Auteur, ny sa methode si facile à comprendre. On n'a qu'à lire son ouvrage, les moindres genies le conçoivent & le peuvent réduire en pratique. Cette facilité, à mon avis, en fait le grand & le merveilleux. Je ne doute point même que les Sçavans ne l'admirent, qu'ils ne luy donnent la gloire attachée aux premières inventions, & dont les Auteurs sont consacrez à la Posterité. Je n'ay pû le lire sans me ressouvenir de beaux Vers de feu M^r de Brebeuf, à la louange de cette Nation qui inventa l'écriture, & sans les appliquer à M^r Feuillet en y changeant peu de chose.

*C'est de luy que nous vient cet Art
ingenieux
De nous peindre la Danse & de
parler aux yeux,
D'apprendre le bon air par des lignes
tracées,*

*Qui montrent qu'elles ont du corps
& des pensées.*

J'espère, Madame, que vous me permettrez d'aller admirer Mesdemoiselles vos Filles¹... »

Déjà évoqué dans les colonnes du périodique deux mois plus tôt, le livre dont il est question, signé par le maître de danse Raoul Auger Feuillet et publié au tout début de l'année 1700, est aisément identifiable : de nombreuses bibliothèques aujourd'hui en conservent un exemplaire. Il s'agit d'un *in-quarto* intitulé *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (voir la reproduction de la page de titre, figure 1). Ce traité de 106 pages livre les règles de lecture de la « Chorégraphie » – nouveau mot, que cet ouvrage instaure sur la base de deux termes grecs désignant la danse, *choré*, et l'écriture, *graphie*.

Si l'on en croit le texte publié dans le *Mercure Galant*, cette méthode de transcription doit remplir une fonction cruciale dans une société où la danse joue un rôle bien plus important qu'aujourd'hui. Cette dernière est présentée comme une véritable « passion » – encouragée en tant que pratique utile, par laquelle les filles de la destinataire de la lettre pourraient « cultiver les agrémens que la nature leur a donnez ». Cette image de la danse utile est la reprise d'un lieu commun de l'époque, extrêmement répandu depuis le XVI^e siècle (et qui reprend des discours de l'Antiquité) : l'art de la danse forme le corps, amoindrit ses défauts, développe ses qualités et le prépare aux autres exercices physiques (notamment, pour les hommes, l'art de la guerre²). La danse, souligne Georges Vigarello, est alors « la prophédeutique à un art de la

CHOREGRAPHIE OU L'ART DE DECRIRE LA DANCE,

PAR CARACTERES, FIGURES
ET SIGNES DEMONSTRATIFS,

Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes
fortes de Dances.

Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui
s'appliquent à la Dance.

Par M. FEUILLET, Maître de Dance.

A PARIS,

Chez l'Auteur, rue de Buffi, Faubourg S. Germain, à la Cour Imperiale.

Et chez MICHEL BRUNET, dans la grande Salle du Palais,
au Mercure galant.

M. DCC.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

FIG. 1. – R.A. Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*, Paris, l'auteur et Brunet, 1700, page de titre.

représentation contrôlé, développé, privilégié³ ». Apprendre à se tenir, à adopter un usage mesuré de ses bras, à faire la révérence : l'art de la danse façonne aussi les manières et les relations avec les autres. Si la danse est ainsi un art de la représentation qui concerne une grande partie de la société à l'époque, alors la Chorégraphie est l'instrument de diffu-

sion de cet art, voire une partie de cet art. Le texte du *Mercure*, par un raccourci ou un amalgame entre la Chorégraphie et la danse qu'elle transcrit, présente le livre lui-même comme une « invention qui façonne le corps » et qui « perfectionne les dispositions de toutes les personnes qui aiment à danser ».

L'intérêt de la Chorégraphie, selon le texte du *Mercure*, réside surtout dans les nouvelles possibilités de circulation qu'elle ouvre pour la danse : les « danses nouvelles » voyageront entre Paris et province sans que les maîtres de danse aient à se déplacer, suggère-t-il. À l'en croire, il semble même qu'un seul livre, celui dans lequel Feuillet expose les principes de son écriture et présente une première série de danses transcrites par ce moyen,

permette, par un effet quasi magique, de se tenir au courant des nouveautés au fur et à mesure qu'elles seront créées – le rédacteur omettant de mentionner la nécessité, pour ce faire, de se procurer régulièrement d'autres ouvrages transcrivant ces « danses nouvelles ». De fait, de telles publications voient rapidement le jour. Elles transcrivent des « danses de bal » ou « entrées de ballet », généralement pour un ou deux danseurs,

FIG. 2. – R. A. Feuillet, *Pavane des saisons*, Paris, l'auteur, M. Brunet, 1700, p. 1.

susceptibles d'être apprises par des lecteurs et interprétées dans le cadre de leçons de danse ou de bals⁴. Sont ainsi parvenues jusqu'à nous plus de trois cents « danses » (figure 2), faisant de cet « art de décrire la danse » une véritable technique scripturaire, intensément pra-

tiquée au XVIII^e siècle. Le présent article voudrait en cerner les ressorts : comment cette technique est-elle inventée ? Et quels sont les effets de cette invention, en termes de nouvelles pratiques et de reconfigurations sociales, chez ceux qui l'utilisent et la diffusent ?

Inscrire la danse dans un univers technique : entre texte et figures

La Chorégraphie signe l'entrée de la danse dans le monde des sciences et des techniques. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir l'*Encyclopédie* ou d'autres dictionnaires des arts et métiers au XVIII^e siècle : entre les techniques de la charpenterie et l'art de faire du cidre, on trouvera une entrée « Chorégraphie » détaillant ses principes. Mais, sans même attendre la parution de ces dictionnaires, dès 1700, il est clair que *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* se rattache aux codes du livre scientifique et technique.

À la mort de Feuillet, son successeur évoque l'importance des connaissances mathématiques de son prédécesseur, soulignant leur importance dans l'élaboration de la Chorégraphie. De fait, on peut remarquer la ressemblance entre *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* et les traités de géométrie de l'époque moderne : non seulement la représentation de l'espace proposée par la Chorégraphie et les élégants graphismes qu'elle permet de composer doivent beaucoup aux figures de la géométrie et au maniement de la symétrie, mais le cheminement intellectuel proposé au lecteur est remarquablement similaire.

La définition de la ligne est suivie de la présentation des différents types de ligne (droites, courbes, mixtes), puis de leurs propriétés (horizontale, oblique, diamétrale, diagonale); progressivement sont introduites les figures, « régulières » ou « irrégulières ». On retrouve, dans les explications verbales, la même attention au fait de transmettre des définitions claires et précises, en classant les différentes variantes d'un objet et en leur donnant un nom. Quant aux procédures de lecture, avec la résolution des problèmes de déchiffrement, elles pourraient être tirées de certains manuels scientifiques et tout particulièrement de géométrie, qui proposent généralement des « pétitions » ou « demandes », c'est-à-dire des exercices proposés au lecteur. Feuillet est en outre conduit à recourir aux modes de mise en page et, notamment, à l'articulation entre textes et figures, qui caractérisent les ouvrages de géométrie et, plus largement, les ouvrages scientifiques et techniques. On pourrait en effet souligner le fait que la Chorégraphie entretient sans doute aussi des liens avec les ouvrages consacrés à la cartographie, à l'art des jardins, à l'architecture⁵.

Cet ancrage dans le monde visuel des schémas et des plans ne permet pas seulement d'éclairer la façon dont, probablement, la Chorégraphie a été inventée, à partir de références fournies par les sciences et techniques préexistantes. Il permet aussi d'approcher la nature hybride de cet « art de décrire » – et, partant, les usages auxquels il pourra donner lieu. Ainsi, on peut remarquer que plusieurs expressions (« danses en Chorégraphie », « danses gravées »...) désignent ces objets d'un genre nouveau que sont les publications « en Chorégraphie ». Cette difficulté de nommer est perceptible dans le texte du *Mercure* cité plus haut, qui désigne à plusieurs reprises le *livre* de Monsieur Feuillet, une *invention* ou une *méthode*, mais pas une écriture ou un art de décrire. Quant aux textes créés à partir de cette méthode, ils ne sont pas désignés comme tels ; ils sont présentés, dans la partie versifiée de la lettre, comme des « lignes tracées ». Peut-être faut-il voir dans cette difficulté à trouver le mot adéquat pour désigner les danses gravées, ou dans cette réticence à les assimiler à un texte ou au domaine de l'écriture, un effet de la nature singulière de la Chorégraphie : alors que l'écriture est pensée, au XVIII^e siècle comme aujourd'hui, à partir du paradigme de l'écriture alphabétique⁶, la Chorégraphie ne repose pas sur un alphabet. C'est à bon droit qu'elle est présentée comme des « lignes tracées », ce qui renvoie plutôt au dessin : nous sommes face à un art scripturaire, ou une graphie, qui échappe à ce que l'on entend habituellement par « écriture », parce qu'il ne correspond pas à des sons vocaux comme l'écriture alphabétique, mais aussi parce

qu'il porte une dimension figurative⁷, comme le révèle son insistance sur les « figures » géométriques. En choisissant de parler d'un « art de décrire la danse », Feuillet lui-même révèle cette ambiguïté : si « décrire » peut renvoyer à une production intellectuelle, de type verbal, cela désigne aussi l'acte matériel de tracer une forme sur le papier. Ainsi, l'on « décrit » un cercle au moyen d'un compas, nous apprend le dictionnaire de Richelet⁸. Mais, dans la Chorégraphie, la dimension figurative n'exclut pas la présence d'un code qu'il faut connaître pour parvenir à déchiffrer les danses gravées – ce qui différencie notamment la Chorégraphie des manuels d'escrime de l'époque⁹.

La nature hybride de cette graphie entre texte et image, écriture et dessin, symbole et icône, doit nous conduire à considérer que son usage ne répondra pas aux mêmes partages, à la même distribution des compétences que ceux qui gouvernent l'usage de la lecture et de l'écriture alphabétiques. La Chorégraphie sera au contraire l'objet d'appropriations diverses, y compris en dehors du monde « savant ». Témoin ce contrat d'apprentissage de 1741, conservé aux Archives nationales, par lequel un jeune homme, Étienne Domart, s'engage comme apprenti auprès d'un maître de danse, Martin, qui va lui enseigner, outre le violon et le « violon chelle », la « Coregraphie ou danse par écrit ». Or le dénommé Martin ne signe pas le contrat – et la fin du document nous en livre l'explication, soulignant qu'il a déclaré ne pas savoir écrire¹⁰. Peut-être Martin savait-il lire et avait-il pu déchiffrer *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* et, de même que l'on peut

savoir dessiner sans savoir écrire, avait-il appris à utiliser les figures et les signes de la Chorégraphie¹¹ ? Ou peut-être se contentait-il de déchiffrer des danses, sans en écrire ou en « tracer » lui-même ? Quoi qu'il en soit, un tel exemple souligne combien la Chorégraphie pou-

vait déborder les frontières du monde des « savants » maîtrisant l'écrit et combien des maîtres modestes pouvaient s'en saisir et en faire un outil : la Chorégraphie nous guide ainsi vers un pan méconnu des cultures graphiques à l'époque moderne¹².

Qui est l'inventeur d'une technique ?

Au-delà de la géométrie ou du dessin, les sources de l'invention de la Chorégraphie sont à chercher dans l'histoire des ouvrages de danse : si la Chorégraphie est le premier système de transcription des danses à susciter des utilisations par des acteurs nombreux, elle ne surgit pas sans antécédents. Les partitions musicales des *country dances* anglaises, au xvii^e siècle, étaient déjà accompagnées de petits schémas indiquant le positionnement des danseurs au début de la danse et de signes représentant leurs déplacements. Dès le xvi^e siècle, les manuels de danse explorent différentes façons de représenter la danse par des mots, des figures et des schémas : en France, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (anagramme de Jean Tabourot), publiée à la fin du xvi^e siècle, que mentionne Raoul Auger Feuillet dans son ouvrage et à laquelle son titre fait clairement référence ; en Italie, bien d'autres ouvrages encore, notamment celui de Caroso¹³.

Ces ouvrages sont cités dans les pièces d'un procès conservées aux Archives nationales comme devant éclairer la genèse de la Chorégraphie. Ils sont présentés au conseil du roi par un maître de danse, Beauchamps, qui accuse Feuillet

et Lorin (autre auteur d'ouvrages de danse) d'une « espèce de larcin » : le roi lui avait demandé, dit-il, de « trouver moyen de faire comprendre l'art de la danse sur le papier », mais, après avoir développé cet art :

« [Beauchamps] a appris que les nommez Feuillet et Lorin qui ont supposé¹⁴ estre les inventeurs de ces Caracteres ont surpris au grand Sceau des Lettres de privilege par lesquelles il leur a esté permis de les faire graver et imprimer et de les vendre et debiter au public, ce qu'ils font effectivement au desavantage du suppliant qui par ce Moyen se voit ravir non seulement l'honneur et le fruit de son travail, mais encore la gloire d'avoir exécuté en cela les ordres de sa Majesté, ce que l'on ne croiroit pas dans le public si cet ouvrage cy estoit receu sous le nom d'un autre authœur¹⁵. »

Il semble bien que Beauchamps revendique à bon droit la paternité de la Chorégraphie : il produit des danses écrites antérieurement à la parution de l'ouvrage de Feuillet et bénéficie du soutien de vingt-cinq maîtres de danse attes-

tant la précocité de ses recherches. Le document présentant la décision rendue par le conseil du roi aboutit cependant à une conclusion qui, aujourd'hui, ne manque pas de nous étonner : Beauchamps est reconnu comme fondé à se présenter comme « l'auteur et inventeur » de la méthode imprimée par Feuillet et le conseil du roi l'invite, s'il le souhaite, à solliciter un privilège à ce titre pour pouvoir en imprimer les caractères ; néanmoins – et sans que cela apparaisse comme une contradiction – Beauchamps est débouté de sa demande concernant l'annulation des lettres de privilège de Feuillet¹⁶. Ce dernier est donc confirmé dans sa légitimité à publier des ouvrages sur et au moyen de la Chorégraphie. Un homme ayant « volé » l'invention d'un autre, publiquement reconnu comme ayant fait imprimer sous son nom une méthode dont il n'est pas l'auteur, se retrouve protégé dans cette activité d'édition dont il a même obtenu l'exclusivité, l'inventeur étant invité à faire une demande spéciale pour avoir l'autorisation de recourir à sa propre invention. Cette situation, étrange à nos yeux, ne paraît pas nécessairement problématique à l'époque. De fait, ce qui est en jeu dans le conflit qui oppose Beauchamps à Feuillet est une question qui traverse le XVIII^e siècle et qui déborde largement le champ de la danse : celle du droit d'auteur et de la possibilité d'être non seulement l'inventeur, mais le propriétaire d'une idée. Carla Hesse a montré que le XVIII^e siècle voyait apparaître une tension entre la conception, ancienne, de l'auteur comme médiateur (transmettant des « vérités » qui ne sauraient lui appartenir, qui sont un don de Dieu, révélé par l'écrivain) et une autre conception de l'auteur,

celle que revendiquera Diderot dans sa « Lettre sur le commerce de la librairie » (1763-1764), qui le considère au contraire comme créateur originel, propriétaire de son œuvre¹⁷. En France, avant les décrets royaux de 1777, qui peuvent être considérés comme la première reconnaissance légale de l'auteur, c'est un tout autre régime qui prévaut : le privilège est initialement destiné à protéger l'activité de l'imprimeur et/ou du libraire qui engageait une somme d'argent et de labeur importante pour l'édition de l'ouvrage¹⁸.

Si une telle conception des idées comme appartenant à tous ceux qui peuvent se les approprier est aussi contredite par d'autres points de vue¹⁹, il n'en reste pas moins qu'elle est l'un des *topoi* sur l'activité intellectuelle au siècle des Lumières et qu'elle est extrêmement utile pour comprendre comment Feuillet put revendiquer le droit de se servir de l'invention d'un autre et même faire considérer que son propre travail – la conception et la publication d'un livre à partir de cette invention – pouvait être protégé par l'exclusivité : il est protégé à juste titre dans la mesure où c'est lui qui a pris en charge le rôle d'éditeur et qui a fait imprimer les ouvrages. Cette conception de l'auteur peut être rattachée à des réflexions plus récentes sur l'invention intellectuelle, comme celles de Judith Schlanger qui fait remarquer qu'on pense trop souvent l'invention comme un moment ponctuel et/ou muet, alors qu'elle ne jouera de rôle dans la connaissance que si elle est communiquée, c'est-à-dire construite, énoncée, introduite dans un circuit de communication²⁰. C'est précisément ce rôle que Feuillet prend en charge. On pourrait rapprocher son travail de celui que Fichte, en 1791,

établit comme le fondement même de la propriété de l'auteur sur son œuvre : si les idées ne peuvent être la propriété d'un individu et appartiennent à tous ceux qui les étudient, les comprennent et se les approprient, en revanche, la forme spécifique dans laquelle ces idées se trouvent présentées est la propriété exclusive de leur auteur²¹. Bien que Feuillet ne soit pas l'auteur des idées qu'il expose dans son livre, il est en revanche l'auteur d'une forme spécifique de ces idées. À ce titre également, c'est-à-dire non seulement en tant qu'éditeur, mais en tant qu'auteur d'une certaine présentation de vérités appartenant à tous, le privilège de Feuillet peut donc apparaître comme pleinement légitime au regard des critères qui permettent, à cette époque, d'apprécier le droit d'un éditeur et d'un auteur sur une œuvre écrite. On peut enfin noter que les débats sur l'auteur de la Chorégraphie semblent aussi relever d'une relative difficulté à distinguer ce qui, dans un livre, est du ressort du matériel et ce qui est du ressort des idées. Cette distinction, qui fonde les réflexions de Kant dans son article de 1785 intitulé « Illégitimité de la contrefaçon des livres²² », n'est manifestement pas totalement claire pour Beauchamps qui intente un procès non seulement à Feuillet, mais à Lorin. Or ce dernier a exposé un système d'écriture dont les principes sont totalement différents de ceux de la Chorégraphie. Le conseil du roi d'ailleurs ne s'y trompe pas, qui « deboute en outre ledit Beauchamps de sa demande en raport du privilege accordé à Lorin le trente janvier mil sept cent quatre attendu que la methode dudit Lorin est differente de celle inventée par ledit Beauchamps et imprimée par les soins dudit Feuillet²³ ».

Ces constatations nous conduisent à reconsidérer le projet même de la Chorégraphie. Le système de signes que l'on aurait tendance aujourd'hui à considérer comme premier dans l'invention de la Chorégraphie, passe au second plan si l'on considère les enjeux et les discours de l'époque. Ce qui compte avant tout, c'est l'entreprise éditoriale et commerciale qui consiste à diffuser des danses en Chorégraphie. On pourrait même considérer que la Chorégraphie, selon ces conceptions, se définit fondamentalement comme une entreprise de publication. C'est le fait d'avoir lancé cette entreprise qui confère à Feuillet le statut d'auteur de la Chorégraphie. C'est également cette attention bien plus grande au projet de *publier* des danses et un manuel d'écriture qu'à celui d'*inventer* un système de signes spécifique, que l'on décèle dans la façon dont Beauchamps accuse de « larcin » deux auteurs dont les publications sont si différentes.

Feuillet n'est donc pas l'*inventeur* de la Chorégraphie au sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme. Mais, selon les conceptions du XVIII^e siècle – ou plutôt selon certaines de ces conceptions qui font alors l'objet d'âpres discussions juridiques, économiques et philosophiques –, il peut néanmoins en être considéré comme l'auteur. Il faut aussi concevoir, alors, que cette activité de publication et de commercialisation ne se limite pas à Feuillet. Elle inclut tous ceux qui, parallèlement à lui ou à sa suite, diffuseront la Chorégraphie et des danses en Chorégraphie. C'est en vertu de ce constat que nous évoquons, dans le titre du présent article, une invention de la Chorégraphie « au XVIII^e siècle », alors que l'on pourrait considérer que

la Chorégraphie a nécessairement été inventée au siècle précédent, puisque l'ouvrage présentant les principes de ce système est publié au début de l'année 1700. En insistant sur l'invention d'une activité de publication et de commercialisation, en soulignant que si le système de signes a été conçu au XVII^e, c'est bien au XVIII^e qu'il devient une « technique » utilisée, pratiquée, améliorée, diffusée, on s'ouvre à une autre conception de

l'invention, manifestement plus proche des conceptions du XVIII^e siècle, et plus proche aussi de celle de Simondon. Celui-ci souligne que l'invention est « le fait d'hommes qui peuvent ne pas se connaître, mais sont au moins reliés par des objets²⁴ » et qu'elle se déroule dans le temps, de façon « discontinue et successive²⁵ » : chaque nouveau moment de « concrétisation » d'une technique est une invention²⁶.

Quand la technique réinvente le métier

Dans le texte du *Mercure Galant* cité au début de cet article, le livre est présenté comme l'objet qui pénètre jusque dans les chambres des jeunes filles et se fait le compagnon de leurs nuits blanches. Si cette aisance à s'immiscer dans des espaces intimes est valorisée, c'est parce que le livre de danse est considéré comme capable de remplacer de façon salubre des personnages qui, quant à eux, sont considérés avec méfiance : les maîtres à danser, « un peu dangereux ». En effet, l'enseignement de l'art de la danse est pris en charge par une profession spécifique, dont le statut social est ambigu : les maîtres à danser sont des roturiers, cependant, ils sont chargés d'enseigner, à des personnes de plus haute condition qu'eux le « bon air » caractéristique des classes privilégiées.

Les danses en Chorégraphie remplacent donc avantageusement les maîtres. Mais il faut aussi remarquer que l'auteur salué dans le *Mercure*, de façon plus qu'élogieuse, est lui-même un maître à danser : Feuillet révèle par cette publication sa capacité à produire un ouvrage

qui sera admiré des « sçavans ». De fait, la Chorégraphie aura bel et bien partie liée avec le statut du maître à danser, sur un mode plus complexe que l'idée de remplacer les maîtres par les livres pourrait le laisser imaginer : tout en inventant la Chorégraphie, la communauté des maîtres de danse reconfigure son activité et la donne à voir sous un jour nouveau.

C'est d'abord le rôle du maître de danse en tant que « compositeur » de danse qui est valorisé : les préfaces des recueils font son éloge et incitent le lecteur à se rendre attentif aux qualités de la composition. Les danses gravées apparaissent ainsi comme l'un des jalons importants dans la naissance du statut d'auteur en danse. Mais un autre auteur est mentionné sur les pages de titre des danses ou recueils de danses en Chorégraphie (figure 3) : celui qui les a transcrites en Chorégraphie (qui se verra parfois, principalement dans la seconde moitié du siècle, qualifier de « chorégraphe »). Feuillet souligne la difficulté de cette tâche :

« La plus grande partie de ces dances ayant été dancées à l'Opéra en différents temps, depuis plusie. Années, et par differens danceurs et

danceuses, ils m'a falu une peine et une application immense pour les recüeillir et les graver avec autant d'exactitude quelles le sont icy²⁷. »

FIG. 3. – J. Weaver, *A Collection of Ball-Dances*, London, Weaver, 1706, page de titre.

Il est tout aussi intéressant de remarquer que, dans de nombreux cas, aucun imprimeur et aucun libraire ne sont mentionnés sur ces ouvrages (figure 3). Il s'agit manifestement d'édition à compte d'auteur : un phénomène qui a toujours existé, mais qui en France se développe surtout à partir de la seconde moitié du siècle, et tout particulièrement après les édits de 1777 relatifs à l'édition²⁸. Les maîtres de danse qui s'investissent dans l'édition à compte d'auteur dès le tout début du siècle, apparaissent comme relativement précurseurs dans ce mouvement. On en ignore la raison précise, mais il est possible qu'ils voient des avantages au fait de prendre en charge l'édition de leurs ouvrages : avantages financiers mais aussi intellectuels (la possibilité de contrôler les différentes étapes de la fabrication des ouvrages) et sociaux, puisqu'ils maîtrisent alors la mise en scène de leur fonction dans le livre. Ils prennent alors en charge l'ensemble du projet éditorial. Certains choisissent de publier des danses à l'unité, d'autres des recueils conséquents et déterminent leur aspect matériel : à Londres, Tomlinson imagine des planches en Chorégraphie qui peuvent prendre place dans un livre mais aussi être découpées, mises sous verre et accrochées au mur²⁹. Feuillet propose deux prix pour les ouvrages, brochés ou reliés en veau ; il instaure surtout une publication de type périodique qui s'ouvre par une adresse au lecteur, l'informant des parutions à venir, mentionnant même parfois leur « prix raisonnable³⁰ ». L'adresse au lecteur conseille également de s'adresser à Feuillet pour toute question concernant la Chorégraphie : il s'agit visiblement, par le biais de l'écrit, de mettre l'auteur dans la position de théo-

ricien. La démarche des maîtres de danse se rapproche ainsi de celle des nombreux artisans qui, à la même époque, publient des traités sur leur art et cherchent ainsi à s'affirmer en tant que spécialistes. C'est le maître de danse également qui promeut son ouvrage (avec des annonces dans la presse, pour les maîtres de danse londoniens), et qui le vend à son domicile, généralement le seul lieu de vente annoncé par Feuillet ou son successeur Dezais. Il faut pourtant souligner qu'en France, vendre des livres à son domicile est une activité strictement interdite, car réservée à la corporation des imprimeurs-libraires³¹. Feuillet invente par ailleurs une activité de composition à la demande, sur les airs que choisiront les commanditaires. La Chorégraphie permet en effet, souligne-t-il, d'envoyer une danse « dans une lettre ainsi qu'on envoie un Air de Musique³² ». Il précise qu'il répondra par écrit à toute question sur la Chorégraphie, à la condition que les lettres qu'on lui envoie soient bien affranchies. Quelque vingt-cinq ans plus tard, Rameau propose à son tour une activité de composition à distance et indique avoir déjà travaillé de cette façon pour « plusieurs Cours dans l'Allemagne³³ ».

Les maîtres de danse se lancent donc dans des conceptions d'ouvrages (leur trouver une forme, un plan, une périodicité, une façon spécifique de s'adresser au lecteur et de mettre en scène son auteur) et de diffusion (promouvoir les publications, créer de nouveaux lieux et réseaux de circulation et même de nouvelles pratiques commerciales). Par ces activités, ils forgent en outre un nouveau réseau professionnel. Ainsi, de nombreuses publications sur la Chorégraphie s'adressent explicitement à un public de maîtres à

danser³⁴ : leur compétence de lecture de la Chorégraphie prendra parfois même l'aspect d'un « secret de métier³⁵ ». Ce savoir de métier suscite immédiatement de nombreux échanges entre les maîtres de danse. D'abord des échanges *sur* la Chorégraphie : discussions par écrits interposés, propositions d'améliorations de la Chorégraphie, traductions font de la Chorégraphie un chantier collectif, à l'échelle de l'Europe. Mais des écrits « en Chorégraphie » circulent tout autant : les danses voyagent, soit « dans une lettre », comme le proposait Feuillet, soit dans les bagages des danseurs qui sont nombreux, à cette époque, à circuler d'un pays à l'autre. Si l'on ignore dans quelle mesure la Chorégraphie a touché un

public d'« amateurs » comme les jeunes filles décrites dans *Le Mercure Galant*, et quel usage ce public aurait effectivement fait des danses gravées, en revanche un autre type d'usage est donc manifeste : la Chorégraphie devient pour les maîtres de danse une sorte de langue commune, qui leur permet d'apprécier à distance le travail des uns et des autres. Que ce soit pour critiquer, diffuser, discuter ou prolonger l'œuvre des autres, les maîtres de danse publiant des danses gravées prennent visiblement plaisir à revendiquer leur appartenance à une même communauté de métier et à une histoire partagée, fondatrice d'une identité sociale³⁶.

Conclusion

Dans un ouvrage publié en 1748, le maître de danse Hardouin synthétise la nouvelle représentation du maître de danse que l'usage de la Chorégraphie a fait émerger :

« Le bon Maître doit sçavoir parfaitement la Chorégraphie, ou l'art d'écrire la Danse, parce qu'il est obligé d'avoir toutes les Danses, & tous les Ballets anciens & modernes, d'en composer, d'en faire venir des meilleurs Maîtres de tous les Païs, de leur en envoyer, tant pour la Chambre, que pour le Théâtre³⁷. »

Il dresse ainsi le portrait d'un maître de danse comme homme de science, engagé dans un dialogue intellectuel avec ses pairs, à l'échelle européenne. On peut cependant remarquer que, dans cette activité valorisée, le savoir-faire de l'artisan continue d'être prépondérant :

Hardouin insiste sur les savoir-faire liés à l'activité d'enseignement et d'animation des bals ; il décrit l'activité d'écriture en Chorégraphie dans ses aspects les plus concrets, avec écritoire, règles et papier³⁸ ; on a vu que Feuillet n'hésitait pas à mentionner le prix de ses ouvrages et à souligner qu'il ne recevrait les demandes que si les lettres étaient bien affranchies ; et, pour les maîtres de danse qui se lancent dans la publication, ce sont aussi des questions concrètes qui se posent, sur les modalités de publication, de gravure, de relations avec les libraires³⁹. L'activité conceptuelle apparaît ainsi comme simultanément technique et commerciale : les inventions des maîtres de danse révèlent ce faisant la spécificité d'une pensée technique propre à la première moitié du XVIII^e siècle. C'est par

cette activité combinant, de façon créative, une grande capacité d'abstraction et une culture artisanale que les maîtres de danse, dépassant la fonction sociale qui était jusqu'alors la leur, pénètrent résolument le monde de l'écrit, se façonnent de nouveaux outils et de nouvelles compétences et ouvrent de nouveaux horizons à leur pratique : inventant la Chorégraphie, ils s'inventent eux-mêmes.

Notes

1. *Mercurie galant*. Mars, Paris, Brunet, 1700, p. 107-113.

2. On trouve ce rappel jusque dans les lettres patentes par lesquelles Louis XIV, en 1661, fonde l'Académie royale de danse. *Lettres patentes pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*, Paris, P. Le Petit, 1663, p. 3-4.

3. Georges VIGARELLO, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, J.-P. Delarge, 1978, p. 53.

4. La proximité qui existe encore, dans la première moitié du XVIII^e siècle, entre les danses pratiquées au bal et un pan du répertoire des danses théâtrales, permet en effet le passage d'un cadre de pratique à un autre (voir à ce sujet Francine LANCELOT, *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996).

5. Le livre manuscrit présentant une traduction de la Chorégraphie en italien, daté de 1717, est ainsi orné d'un frontispice sur lequel la mention de la « Corografia di M. Feuillet » et des signes de Chorégraphie sont insérés dans une représentation savante de monuments architecturaux. C.C.SCALETTA, *Choregraphie, ó vero l'arte di scrivere i balli per caratteri, figure e segni dimostrativi*, 1717, manuscrit conservé à la Newberry Library (Chicago), VAULT Case MS 5310.

6. Comme le souligne Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 11-12.

7. La Chorégraphie unit de façon originale des signes iconiques et des signes symboliques. Nous nous référons ici à la catégorisation de Peirce, lequel répartit les signes en trois catégories qu'Eco propose de traduire comme « index » (le signe qui désigne), « icône » (le signe qui renvoie à son objet en vertu d'une ressemblance avec cet objet), « symbole » (signe arbitraire, une convention régissant le rapport entre ce signe et son objet). Umberto Eco, *Le signe : histoire et analyse d'un concept*, trad. fra.

Jean-Marie KLINKENBERG, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 76 et suiv.

8. Pierre RICHELET, *Dictionnaire françois*, Genève, J.-H. Widerhold, 1680, p. 218.

9. Les manuels d'escrime font pourtant eux aussi la part belle à la géométrie et on y décèle plusieurs tentatives de s'abstraire de la représentation iconique du corps. Ces tentatives cependant ne vont pas jusqu'à s'imposer en formant un système cohérent et le modèle dominant reste la figuration du corps dans les différentes positions qu'il doit traverser : voir Pascal BRIOIST, Hervé DRÉVILLON et Pierre SERNA, *Croiser le fer : violence et culture de l'épée dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, notamment p. 138 et 165.

10. AN, Minutier central, MC/ET/II/486, engagement d'Étienne Domart chez Charles Martin, maître à danser, rue de la Coutellerie, pour quatre ans moyennant 500 lt., 14 octobre 1741.

11. L'enseignement de la lecture précédait celui de l'écriture et aller à l'école pendant un temps limité pouvait donc conduire exclusivement au premier de ces savoir-faire : François FURET et Jacques OZOUF, *Lire et écrire : l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, vol. 1, p. 200 et suiv.

12. Armando Petrucci a ainsi révélé combien le rapport à l'écrit débordait les stricts cadres de l'« écriture ». *Jeux de lettres : formes et usages de l'inscription en Italie, 11^e-20^e siècles*, trad. fra. M. AYMARD, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1993.

13. Fabritio CAROSO, *Il Ballarino*, Venetia, F. Ziletti, 1581.

14. Supposer : « Tenir une chose pour vraie, ou la feindre telle, pour en tirer des conséquences », Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

15. AN, V⁶ 796 (n° 10). Ce document décrit la requête déposée par Beauchamps auprès du conseil du roi.

16. AN, V⁶ 797 (n° 22).

17. Carla HESSE, « Enlightenment epistemology and the laws of authorship in revolutionary France, 1777-1793 », *Representations*, 1990, n° 30, p. 109-137.

18. Raymond BRN, « The Profits of Ideas : Privilèges en librairie in 18th c. France », *Eighteenth century studies*, 1970, vol. 4, n° 2, p. 131-168.

19. Roger CHARTIER, « Écrit et cultures dans l'Europe moderne », *L'annuaire du Collège de France. Cours et travaux*, 2013, n° 112, p. 537-549; *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature, XI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2005, p. 190.

20. Judith E. SCHLANGER, *L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 181-182.

21. Johann Gottlieb FICHTE, « Preuve de l'illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole » (1791), cité d'après la traduction de J. BENOIST : *Qu'est-ce qu'un livre ? Textes de Kant et Fichte*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 146.

22. Emmanuel KANT, « De l'illégitimité de la contrefaçon des livres (1785) », dans *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit*, trad. fra. J. Barni, Paris, Auguste Durand, 1853, p. 271-280.

23. Nous soulignons.

24. Gilbert SIMONDON, *Invention et création* (1976), dans G. SIMONDON, *L'invention dans les techniques*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 329.

25. *Ibid.*, p. 338.

26. Nous reprenons ici la synthèse de Simondon par J.-Y. CHATEAU, « L'invention dans les techniques selon Gilbert Simondon », dans G. SIMONDON, *Invention et création*, op. cit., p. 21.

27. Raoul Auger FEUILLET, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour*, Paris, chez l'auteur, 1704.

28. Marie-Claude FELTON, « Luneau de Boisjermain et l'édition à compte d'auteur à Paris de 1750 à 1791 », thèse de doctorat, EHESS, et université du Québec à Montréal, Paris, Montréal, 2011, p. 216-217.

29. Kellom TOMLINSON, *The Art of Dancing*, Londres, Tomlinson, 1735.

30. R. A. FEUILLET, *Pavanne des saisons*, Paris, chez l'auteur, M. Brunet, 1700.

31. Claude SAUGRAIN, *Code de la librairie et imprimerie de Paris*, Paris, 1744, p. 26.

32. R. A. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*, Paris, Brunet, 1700.

33. Pierre RAMEAU, « Avis au public », dans *Abbrégé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris, Rameau, Boivin, Clerc, c. 1725, p. 4. Cet avis au public n'est pas inséré dans tous les exemplaires de l'ouvrage. Nous l'avons trouvé dans celui qui est conservé à la Newberry Library (Chicago) sous la cote Case GV1590.R33 1725.

34. Peter SIRIS, *The Art of Dancing*, Londres, Siris, 1706.

35. John WEAVER, *Orchesography*, Londres, Weaver, P. Valliant, 1706.

36. Voir notamment la préface d'Edmund PEMBERTON, *An Essay for the further improvement of Dancing*, Londres, Walsh, Hare, Pemberton, 1711.

37. PAH [HARDOUIN P. A], *Phénomène imprévu, ou la danse en déroute*, Caen, s. n., 1748, p. 10. La mention des danses « de chambre » et « de théâtre » renvoie à la distinction, courante dans les publications en Chorégraphie comme dans les manuels de danse de l'époque, entre danses de bal et danses de scène.

38. *Ibid.*, p. 29-31.

39. Voir notamment la préface de K. TOMLINSON, *The Art of Dancing*, op. cit.