Les danses populaires et leurs représentations : l'exemple du livre et de l'album de fête du XIX^e siècle

Antonin Liatard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3422>

DOI : 10.4000/danse.3422

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Antonin Liatard, « Les danses populaires et leurs représentations : l'exemple du livre et de l'album de fête du XIX^e siècle », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 16 novembre 2020, consulté le 03 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3422> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3422>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

Les danses populaires et leurs représentations : l'exemple du livre et de l'album de fête du XIX^e siècle

Antonin Liatard

- 1 Au sein de toute forme de vie communautaire, le temps de la fête est un « temps suspendu » qui interrompt périodiquement le cours des activités quotidiennes, bouleversé par la célébration même. Ce temps peut correspondre à un renversement provisoire de l'ordre social établi. Il s'agit alors d'un moment permissif où le peuple s'affranchit symboliquement des tutelles qui le gouvernent et où les pulsions jusque-là contenues sont libérées. Ce renversement n'aboutit cependant jamais à une véritable subversion, le désordre de la fête du carnaval, par exemple, se déployant toujours à l'intérieur d'un « ordre à l'envers¹ ». Il peut également s'agir, à l'inverse, d'un moment fédérateur où toute la communauté fait corps, où les rapports des individus les uns par rapport aux autres réfléchissent l'ordre social conventionnel, notamment dans le cadre des processions religieuses et civiles². Que les fêtes relèvent de l'une ou de l'autre de ces deux conceptions, elles s'expriment souvent par une pratique collective de la danse. L'épithète « populaire », qui peut alors qualifier soit les danses à proprement parler, soit la fête elle-même en tant qu'évènement, renvoie par définition au peuple en tant qu'acteur principal des réjouissances. Cependant l'usage de ce qualificatif relève d'un processus de définition, de classification et de hiérarchisation des faits humains impliquant nécessairement l'existence d'un regard extérieur.
- 2 Malgré l'assertion de Marcel Maguet selon laquelle « la combinaison des critères retenus pour caractériser le populaire ne fonctionne pas dichotomiquement³ », force est de constater que le terme populaire a souvent été défini comme l'empreinte négative d'une culture dominante⁴ d'un point de vue économique et intellectuel, culture considérée comme plus savante⁵ et par conséquent plus légitime⁶ : en d'autres termes, le populaire est désigné à l'aune de la culture d'une élite sociale pleinement consciente de sa supériorité⁷. Il semblerait pourtant, pour rejoindre la pensée de Marcel Maguet, que la distinction entre une culture populaire et une culture

savante ne soit pas évidente si l'on considère, par exemple, un objet tel que le livre de fête, qui permet de penser la notion de « savant d'allure populaire » – construite par l'ethnomusicologue Béla Bartók il y a tout juste un siècle et empruntée au domaine de la musicologie. En 1921, Bartók insistait effectivement « sur la différence essentielle entre une musique savante d'allure populaire et une musique populaire au sens le plus strict du terme », créée par « une masse humaine sans aucune érudition », et appelée « musique paysanne⁸ ». N'en serait-il pas de même en ce qui concerne les danses dites « populaires » ? Correspondent-elles à des « danses authentiques⁹ », moins « légitimes » que celles des écoles de danse du XIX^e siècle, ou bien sont-elles le fruit d'une appropriation et d'une réinterprétation de la part des milieux savants ? Comment le livre – et notamment le livre de fête – permet-il d'envisager directement ces représentations du populaire ? Frédéric Pouillaude remarque justement qu'« il arrive que l'œuvre s'efface de la mémoire labile des sujets pour se déposer dans la matérialité de quelques objets », tels que « des bouts de poterie, des gravures, des photos, des films, et aussi, des partitions¹⁰ ». Il s'agira donc de nous demander si les albums et les livres de fêtes du XIX^e siècle font également partie des objets matériels qui auraient conservé la « trace » de la tradition orale par laquelle les représentations de certaines danses « populaires » se sont transmises de génération en génération. À partir de deux exemples issus des collections de l'Institut national d'histoire de l'art, nous analyserons la circulation des images de danses caractérisées comme populaires et dont l'iconographie contribua à construire ce « savant d'allure populaire » décrit par Bartók.

- 3 Transmettre à la postérité le souvenir d'une fête populaire remarquable et en donner les clés de compréhension, satisfaire l'appétence d'une élite sociale éprise de folklore – principalement au XIX^e siècle – incitent à interroger de manière critique les représentations de la danse vues dans ces ouvrages comme des réinterprétations idéalisées du réel. Si pour Arnold Van Gennep¹¹ le folklore est « le savoir du peuple », pour d'autres chercheurs, il est le savoir que des érudits possèdent sur le peuple (et qui participe de la construction des figures mythiques du populaire). C'est en fonction du regard distancié posé sur ces livres par leurs destinataires qu'il convient d'aborder leur contenu¹². Mon propos s'articulera autour de deux cas d'étude : trois livrets officiels de la fête des Vignerons de Vevey (1819, 1833 et 1865), complétés par un album et un rouleau illustré acquis cette année par la bibliothèque de l'INHA, et l'album *Tarantella : ballo napolitano* de Pasquale Chiodi et Gaetano Dura (1834). Ces ouvrages, dans des contextes différents mais contemporains, témoignent de l'adaptation du livre de fête à de nouveaux sujets, succédant à la production aulique de l'Ancien Régime, et répondant au goût de l'époque pour l'étude et la représentation du populaire. Le choix de la diversité des sources et de l'étendue diachronique de l'étude (1819-1865) tient à l'intérêt historiographique des exemples mobilisés, en particulier dans la manière dont ils reflètent, non pas les pratiques populaires mais le trouble créé par la réinterprétation qu'en fait une élite férue de folklore. En cela, il ne s'agit pas de solliciter directement une histoire¹³ du répertoire en danse mais de décrire comment des figures de la danse « populaire » sont revisitées, décrites et illustrées par les auteurs des ouvrages de fêtes et sont réceptionnées par les amateurs de ces lectures.

La collection de livres de fêtes de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

- 4 Le fonds des livres et estampes de fête de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art – environ mille deux cents articles – offre un large éventail de ressources datant du XV^e au XX^e siècle¹⁴. Si tous les types de fêtes auliques de l'Europe monarchique à l'époque moderne sont bien représentés, le fonds comprend aussi des livres de fêtes populaires¹⁵. Les livres d'Ancien Régime ont été mis en valeur à travers une exposition en 2010¹⁶, et un programme de recherche scientifique de l'INHA a abouti à la mise en ligne d'un répertoire détaillé du fonds, hébergé sur le serveur Agorha¹⁷. Les livres de fêtes du XIX^e siècle demeurent cependant plus méconnus, sources potentielles de recherches interdisciplinaires encore peu développées, ce qui justifie en partie le contenu de cet article.

La fête des Vignerons à Vevey (1819, 1833 et 1865)

- 5 Plusieurs livrets de la fête des Vignerons à Vevey sont conservés à la bibliothèque de l'INHA¹⁸. À ces livres de petites dimensions s'ajoute un album intitulé *Fête des Vignerons*, mesurant environ vingt-cinq centimètres de hauteur pour une quarantaine de long, composé de trente planches gravées à Lausanne par Spengler & Cie d'après les dessins de Christian Théophile Gottlieb Steinlen¹⁹, illustrant la fête de 1833²⁰. Enfin, un rouleau d'environ 14 mètres de long, composé des mêmes planches que l'album, cette fois colorées, découpées, mises bout à bout et collées sur un support textile lui-même enroulé sur des manchons, a été récemment acquis par la bibliothèque lors d'une vente aux enchères, le 28 avril 2019²¹. Tous ces ouvrages se réfèrent à des danses populaires mises en scène lors de la fête des Vignerons. Descriptions verbales et représentations gravées participent de la construction du populaire et de son image, rapidement mâtinée d'enjeux touristiques.
- 6 L'origine de la confrérie des Vignerons est obscure. Présentée dès la fin du XVIII^e siècle comme ancestrale, la mission de ses membres n'a jamais changé : « contrôler [...] pour leur compte mais aussi pour celui de la bourgeoisie et des autorités (gouvernement bernois et ses baillis), le travail effectué par leurs ouvriers agricoles, et surtout par les vignerons tâcherons²² », dans les vignobles du district de Vevey. Il s'agissait donc d'un « groupement de propriétaires où les bourgeois désignent certains des leurs pour visiter les parchets et éviter ainsi des négligences de culture²³ ». Les meilleurs vignerons étaient autorisés dès 1772 à défiler en tête des parades organisées par la confrérie dans la ville²⁴, mais ce n'est qu'à partir du 9 août 1797 que l'on peut véritablement parler d'une fête des Vignerons. Mettant en scène le peuple, mais n'émanant pas de lui, elle était prétexte à l'exécution de nombreuses danses populaires (allemande, polka, mazurka, etc.), orchestrées par un maître à danser²⁵. Célébrée une fois par génération, il ne s'en est pas produit plus de douze en l'espace de deux siècles, la dernière s'étant tenue du 18 juillet au 11 août 2019²⁶.
- 7 La fête de 1797 instaurait déjà l'abandon de la déambulation à travers la ville pour occuper la place du marché entourée d'estrades. La parade se découpe alors en quatre divisions principales correspondant aux saisons, représentées par des dieux païens : Palès (printemps), Cérès (été), Bacchus (automne), et par l'Arche de Noé (hiver), suivie

d'une Noce villageoise²⁷. En 1819, on sollicita pour la première fois les compétences d'un maître à danser, David Constantin, et d'un maître de musique, David Glady, pour régler les ballets exécutés successivement par les sept cent trente participants défilant avec les chars sur la place²⁸. En 1833, ce sont David Constantin et Samuel Glady qui enseignèrent les pas et la musique aux sept cent quatre-vingts figurants²⁹. En 1865, un maître à danser, Benjamin Archinard, ainsi qu'un maître de musique étaient une fois de plus mis à contribution. Pour la première fois, des photographies couvrirent l'événement, montrant environ mille deux cents figurants³⁰.

- 8 Théophile Gautier, présent cette année-là, assista à un spectacle « qui donne l'idée de ce que pouvaient être les fêtes antiques, les thesmophories, les panathénées et autres cérémonies exécutées en plein air³¹ ». Il est vrai que la représentation perpétue le principe cher aux organisateurs des fêtes révolutionnaires d'un espace sans obstacle, faisant panorama, sans qualités et sans mémoire, afin que la fête s'y répète épisodiquement³². Pour ses initiateurs « qu'elle soit la perpétuation ou l'imitation des fêtes célébrées dans l'Antiquité, en l'honneur de Bacchus, [elle] ne présente un cachet original entre toutes les fêtes de l'agriculture que parce qu'elle renferme un caractère mythologique³³ ». Associant monde paysan idéalisé, mythologie gréco-romaine et références bibliques, la fête des Vignerons, comme la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence³⁴, était le lieu d'un véritable syncrétisme culturel visant à toucher un public bien au-delà du canton de Vaux.
- 9 Des chorégraphies y étaient exécutées par la plupart des divisions de la parade. Le texte des livrets indique les fonctions et les accessoires des figurants, transmet les chants qui ponctuent le cortège et décrit très succinctement les danses accompagnées par les musiciens. Alors que les images privilégient le mode séculaire de la frise processionnelle, le texte rapporte comment chaque division s'arrêtait pour danser : « Les autres bergers et bergères viendront déposer en dansant les houlettes contre ce toit. Alors les bergers danseront autour de cette cabane [...] et cette division se remettra en marche pour faire place à une autre³⁵ ». Dans les images, les figures dansantes se signalent seulement par l'irrégularité de leurs attitudes par rapport à celles, relativement répétitives, des autres processionnaires³⁶. Dans l'album et le rouleau de 1833, le groupe féminin précédant les pâtres et les bergères est représenté en train d'exécuter une danse sur demi-pointes, certaines danseuses tenant un arceau enrubanné et fleuri au-dessus du chef, accessoire remplaçant la treille³⁷ (fig. 1).

Figure 1 : Détail d'un groupe de danseuses dans le rouleau de la fête des Vignerons de 1833

Planche polychrome gravée d'après le dessin de Christoph-Théophile Steinlen, Lausanne, Spengler & Cie, 1833

Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fol Res 896.

- 10 Coloré à la main, le rouleau était enfermé dans une boîte de cuir, reliquaire précieux d'une fête qui attirait désormais de nombreux visiteurs arrivant par le chemin de fer. La production de tels livrets et albums vient alors compléter une image du populaire mise en scène par la fête et qui illustre la notion de « savant d'allure populaire ». Si les figurants ne sont pas laissés libres d'interpréter des danses connues, l'image diffusée et pensée pour cette destination véhicule une construction théâtralisée du populaire et contribue potentiellement à sa réinterprétation et à sa diffusion par la peinture et la gravure.
- 11 La photographie contribua ensuite à documenter plus précisément les danses de la fête des Vignerons, alors que dans la seconde moitié du siècle, les albums abandonnèrent peu à peu la représentation de la procession pour se consacrer à la représentation des travaux de la vigne. Les clichés de Frédéric Boissonnas³⁸, conservés à la documentation du musée d'Orsay (fonds Gustave Eiffel), sont un précieux témoignage sur les danses exécutées lors de la fête de 1905³⁹. Les farandoles, les rondes et autres ballets occupaient toute la place où défilait la procession (fig. 2). Les livrets, destinés aux touristes comme aux acteurs de la parade, participaient à la « mise en ordre de l'événement », fruit d'un travail de collaboration entre l'éditeur et les inventeurs de la fête⁴⁰ pour qui la construction d'une image du populaire – et non la documentation ou l'observation réelles des danses populaires – constituait l'attrait majeur de l'événement. Objets commémoratifs et promotionnels, guides rétrospectifs, ces livrets témoignent de l'articulation essentielle entre ballet et parade dans les fêtes du XIX^e siècle tout en participant activement à la mise en place de ce « savant d'allure populaire » décrit par Bartók quelques années plus tard.

Figure 2 : Frédéric Boissonnas, Farandole dansée à Vevey lors de la Fête des Vignerons en 1905

Épreuve sur papier, 16,4 x 22,2 cm
Paris, musée d'Orsay, PHO 1981 112 22.

La tarentelle : danse populaire napolitaine ?

- 12 La bibliothèque de l'INHA conserve un album intitulé *Tarantella : ballo napolitano*, publié à Naples en 1834 par l'entreprise Litografia Gatti, sous la direction de Pasquale Chiodi, avec des dessins de Gaetano Dura, illustrateur napolitain spécialisé dans les scènes de la vie populaire⁴¹. Dedicacé à la princesse d'Ottajano, duchesse de Mirada, cet album est un des premiers livres parus comprenant des illustrations obtenues par la technique de la lithographie. Mesurant une quarantaine de centimètres de long pour environ vingt-cinq centimètres de large, il comprend sur son premier folio l'impression d'une partition musicale où sont notés, au-dessus des portées, des renvois ponctuels vers les dix-neuf planches de l'album représentant chacune un couple mixte de danseurs, sur un fonds neutre assorti d'un commentaire placé sous l'illustration. Ces textes décrivent les *posizioni*, *situazioni* ou *attitudini* des danseurs, et les gestes à effectuer : position des pieds, des genoux, des épaules quand elles se rencontrent, percussion des paumes de la main, nombre de *salti*, *volti*, *giri* à exécuter, etc. Parfois, le commentaire consiste à renvoyer à la planche précédente, deux images illustrant alors un seul texte, comme c'est le cas pour les planches 10 et 11. Celles-ci illustrent deux positions des pieds que le commentaire de la planche 10 préconise de répéter deux fois l'un après l'autre, en renvoyant aux deux images (fig. 3).

Figure 3 : Planche X de l'album Tarantella : ballo napolitano par Pasquale Chiodi et Gaetano Dura (illustrateur)

Naples, Litografia Gatti, 1834

Paris, Bibliothèque de l'INHA, 8 Est 119.

- 13 À l'inverse, le texte de la planche 12 anticipe sur la lithographie suivante en indiquant au lecteur de prendre à la fin de la figure la position qui suit, et donc d'appliquer le commentaire de la planche 13 (ce que confirme la juxtaposition des références aux deux planches indiquées sur la partition). Ces renvois, comme le choix de placer la partition au début de la série, renforcent l'idée d'une continuité entre les différentes images, instants figés d'une seule et même chorégraphie évoluant au fil de la mélodie donnée à voir au lecteur en premier lieu, comme une clé de lecture de l'album tout entier.
- 14 La physionomie des personnages représentés, les habits qu'ils portent et leurs attitudes sont cependant toujours différents. Les commentaires n'expliquent pas comment le passage de l'une à l'autre figure s'effectue, laissant au lecteur le support de la seule image, comme dans la première planche où il est écrit que le couple se placera l'un en face de l'autre « *alla distanza indicata* », sans plus de précision que n'en donne l'illustration elle-même. Les textes énumèrent une succession de mouvements à enchaîner, alors que l'image ne peut en représenter qu'un seul. Leur caractère plus allusif que didactique ne permet donc guère au lecteur de reproduire fidèlement la suite de mouvements proposée, et n'en donne que l'illusion. La diversité même des images empêche de reconstituer distinctement la séquence chorégraphique, sauf peut-être entre les planches 10 et 11. Il est donc évident que chaque planche a été conçue moins comme le maillon d'une chaîne que pour être observée isolément.
- 15 L'album joue ainsi pleinement son rôle de recueil d'images à destination d'acheteurs aisés, comme l'atteste d'ailleurs l'attention portée aux tenues vestimentaires des

danseurs (à laquelle Jacques Doucet ne dut pas être indifférent non plus lorsqu'il acquit l'album pour sa propre collection), et la dernière planche qui rompt avec le fond neutre des autres images et présente au lecteur un couple dansant en pleine rue, dans un esprit très pittoresque (fig. 4). Il n'est pas impossible que l'album de Pasquale Chiodi et Gaetano Dura ait inspiré artistes et publicitaires comme en témoignent le motif à papier peint fabriqué par la manufacture Dufour et Leroy établie à Paris, au faubourg Saint-Antoine⁴², ou encore une carte de réclame pour le chocolat Guérin-Boutron⁴³.

Figure 4 : Dernière planche de l'album Tarantella : ballo napolitano par Pasquale Chiodi et Gaetano Dura (illustrateur)

Naples, Litografia Gatti, 1834

Paris, Bibliothèque de l'INHA, 8 Est 119.

- 16 Il existe plusieurs interprétations possibles de cette danse originellement rituelle. Pour certains auteurs, la tarentelle était exécutée par la *tarantata* – personne mordue par une tarentule – accompagnée de danseurs et de musiciens, afin d'extirper le venin par la transpiration⁴⁴. Cette danse pouvait durer plusieurs jours, jusqu'à ce que la victime, en transe pendant toute la cérémonie, retombe dans l'apaisement. La musique et le venin avaient le pouvoir de décupler l'énergie de la *tarantata* et suscitaient chez elle une hyper-sensibilité sensorielle, d'où la danse effrénée et la couleur du foulard (*fazzoletto*), qu'elle agitait en cadence, censée correspondre à la couleur de l'araignée⁴⁵. L'illustrateur Gaetano Dura représente, en revanche, une tarentelle de salon, exécutée devant les touristes et qui s'était développée dans le contexte du « Grand Tour⁴⁶ » – voyage d'éducation effectué à travers l'Europe par les jeunes gens issus des plus hautes classes de la société, dont l'Italie était la destination majeure – si bien que la vraie tarentelle avait « succombé à sa récupération folkloriste⁴⁷ ». Elle s'était maintenue dans la ville et sa province à travers un répertoire traditionnel de chants '*a tarantella*, par la déambulation du *pazzariello*, personnage dérisoire qui ne se déplaçait qu'en dansant, et

par la procession des *fuienti* de la Madonna dell'Arco, au pied du Vésuve, le lundi de Pâques. Celle-ci était marquée par de brusques accélérations et le balancement collectif aux sons de la *banda*, libérant une énergie analogue à celle des *tarantati*, débordant le cadre mesuré des processions conventionnelles⁴⁸. C'est ce que représente le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc*, tableau de Léopold Robert présenté au salon de 1827 et conservé au musée du Louvre (fig. 5). On retrouve dans cette évocation, là encore reconstruite ou réinterprétée, le char processionnel tiré par des bœufs, les costumes, les musiciens et les danses rappelant les cortèges bacchiques, l'énergie de l'antique *mania*⁴⁹ et « cette oribase qui devait porter chacun à se retrouver entheos, "en dieu", autrement dit totalement habité⁵⁰ ».

Figure 5 : Léopold Robert, *Retour de la fête de la Madone de l'Arc*, 1827.

Huile sur toile, 212 x 142 cm

Paris, musée du Louvre, Inv. 7664.

- 17 Le motif des couples de danseurs de tarentelle habillés de costumes pittoresques et agitant des foulards, tel que l'a diffusé l'album de Pasquale Chiodo et Gaetano Dura, pénétra l'imaginaire des artistes et inspira notamment Pierre-Jacques Volaire (dit le Chevalier Volaire), qui les intégra à ces paysages nocturnes napolitains⁵¹, le peintre Léon Cogniet⁵² ou encore le sculpteur Francisque Joseph Duret⁵³. L'album assure là encore la construction d'une image du populaire pour une bourgeoisie que l'on invite sagement à imiter les pas des danseurs.
- 18 Riches sources iconographiques et textuelles, les albums et les livres de fête publiés au XIX^e siècle, dont j'ai évoqué seulement deux exemples, donnent de la danse « populaire » une représentation ambigüe. Leur intérêt historiographique tient à la manière dont ils reflètent, dans les années 1820-1860, non pas des pratiques populaires, mais leur réinterprétation par une élite férue de folklore. Célébration du peuple, la fête des Vignerons de Vevey cherche à transcender la description des vignerons du canton de Vaux pour donner une image synchrétique d'un peuple travailleur, joyeux et festif. L'image transmise par les albums constitue, semble-t-il, une construction politique

(c'est à dire un réagencement social des figures du peuple) à laquelle contribue la danse populaire. Incarnation du collectif et de sa vitalité, dans la parade et le rouleau qui s'y rapporte, les danses orchestrées et mises en image nourrissent une vision unifiée, voire esthétisée du populaire que l'on retrouve dans les albums tels que celui de la tarentelle napolitaine. La réappropriation culturelle de traditions populaires par une élite bourgeoise s'observe ainsi directement dans le détail de ces livres, qui se veulent didactiques, mais sont sources majeures de la diffusion d'une iconographie mythique du populaire largement remise en question aux débuts du XX^e siècle. Le livre de fête et l'album du XIX^e siècle, encore peu étudiés, contribuent à penser les constructions ambiguës d'un peuple mis en mots et en images par les auteurs de ces ouvrages.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTÒK Béla, *Écrits*, éd. ALBÈRA Philippe et SZENDY Peter, Genève, Contrechamps, 2006.
- BOLDUC Benoît, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, « L'usage de la parole », mars 1983, pp. 98-105.
- CAROLI Elina, « "La tarentule est vivante, elle n'est pas morte". Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, 2009, pp. 257-284.
- CARRUZZO-FREY Sabine, ABBOTT Fanny, *La fête des Vignerons de 1797 à 2019*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019.
- DELL'UMBRIA Alessi, *TARANTELLA ! Possession et dépossession dans l'ex-royaume de Naples*, Paris, L'œil d'or, 2016.
- DI LECCE Giorgio, « Attarantati... à propos des tarentelles dans les Pouilles (Italie) », *Bulletin de l'AFAS*, n° 25, automne 2003, [en ligne], <http://journals.openedition.org/afas/1473>, page consultée le 18 mars 2020.
- FLÉJOU Lucie, « Les livres de fête (XVI^e-XIX^e siècles) dans les collections Jacques-Doucet : représentations et artifices du pouvoir », *Artefact*, n° 4, 2016, pp. 339-345.
- GAUTIER Théophile, « La fête des Vignerons à Vevey » in *Les vacances du lundi - Tableaux de montagne*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 61-73 (partie I.).
- GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.
- HEINICH Nathalie, « L'administration de l'authenticité », *Ethnologie Française*, vol. 39, 2009, pp. 509-519.

KISS Dóra, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700- 1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

LAMBERT Fanny, « La collection de livres de fête de la Bibliothèque de l'INHA », in MORELON Dominique, FLÉJOU Lucie (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, cat. expo. (Paris, Bibliothèque de l'INHA, 15 septembre – 15 décembre 2010), Paris, INHA, 2010, pp. 55-59.

MANDROU Robert, *De la culture populaire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, La Bibliothèque bleue de Troyes, Stock, 1964.

MARIN Louis, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », *Sociologie du Sud-Est*, n° 37-38, juillet-décembre, 1983, pp. 13-27.

OZOUF Mona, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

POUJOL Geneviève, LABOURIE Raymond (dir.), *Les Cultures populaires : permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, journées d'études organisées par l'Institut national d'éducation populaire (Marly-le-Roy, 1977), Toulouse, Privat, 1979.

STOICHITA Victor I., *Le Dernier carnaval : Goya, Sade et le monde à l'envers*, Vanves, Hazan, 2016.

VAN GENNEP Arnold, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924.

NOTES

1. STOICHITA Victor I., *Le Dernier carnaval : Goya, Sade et le monde à l'envers*, Vanves, Hazan, 2016, pp. 15-39 ; BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

2. MARIN Louis, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », *Sociologie du Sud-Est*, n° 37-38, juillet-décembre 1983, p. 19.

3. MAGUET Marcel, « Ethnographie européenne », in POIRIER Jean (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, p. 1296, cité par MANDROU Robert, *De la culture populaire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, La Bibliothèque bleue de Troyes, Paris, Stock, 1964, p. 12.

4. GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 9 ; BARTHEZ Jean-Claude, « Culture populaire ou culture dominée ? », in POUJOL Geneviève, LABOURIE Raymond (dir.), *Les Cultures populaires : permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, journées d'études organisées par l'Institut national d'éducation populaire (Marly-le-Roy, 1977), Toulouse, Privat, 1979, pp. 41-52 ; et BESNARD Pierre, « La culture populaire, discours et théories », in *ibid.*, pp. 53-63.

5. POUJOL Geneviève, LABOURIE Raymond (dir.), *Les Cultures populaires : permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, journées d'études organisée par l'Institut national d'éducation populaire (Marly-le-Roy, 1977), Toulouse, Privat, 1979, p. 7.

6. BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46 : « L'usage de la parole », mars 1983, pp. 98 et 99. Pour l'auteur, est « populaire » ce qui n'est pas reconnu comme légitime ou conventionnel, en particulier en matière de langage.

7. MANDROU Robert, *op. cit.*, pp. 12 et 15.

8. BARTÖK Béla, « La relation entre la musique populaire et le développement de la musique savante d'aujourd'hui » (1921), in BARTÖK Béla, *Écrits*, éd. ALBÈRA Philippe et SZENDY Peter,

Genève, Contrechamps, 2006, pp. 121 et 123. Je remercie Pauline Chevalier pour m'avoir communiqué cette référence.

9. Dont la valeur tient au fait qu'elles n'ont pas perdu le lien qui les unit à leur origine, selon la définition du terme « authentique » donnée par HEINICH Nathalie, « L'administration de l'authenticité », *Ethnologie Française*, juin 2009, § 37, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2009-3-page-509.htm>, page consultée le 18 mars 2020.

10. POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 287.

11. VAN GENNEP Arnold, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924, p. 19.

12. BOLDUC Benoît, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 21-23. L'auteur distingue trois types de destinataires pour les fêtes d'Ancien Régime : leurs inventeurs, leurs hôtes, par qui et pour qui elles sont données, et le public en général, composé des participants, éventuellement nommés dans les livres, et des lecteurs qui n'y eurent aucune part, princes ou artistes des cours alliées et étrangères, amateurs d'estampes, etc. Il faut évidemment transposer ces critères dans le contexte historique et culturel plus tardif des livres ici considérés, mêmes si certains sont communs. On parlera donc davantage d'organiseurs des fêtes, de participants, de spectateurs, d'amateurs de livres illustrés et/ou de folklore ainsi que d'érudits, issus pour l'essentiel d'un milieu bourgeois.

13. KISS Dóra, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700- 1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

14. Le fonds des livres et estampes de fête de la bibliothèque de l'INHA – environ mille deux cents articles – a été rassemblé entre 1909 et 1917 par le couturier, collectionneur et mécène Jacques Doucet (1853-1929), afin d'alimenter la Bibliothèque d'art et d'archéologie créée à partir de sa collection personnelle. Les trois quarts de ces livres ont été achetés au libraire Georges Hermal, son principal fournisseur. D'abord cédée au rectorat des universités de Paris, la Bibliothèque d'art et d'archéologie est rattachée depuis 2003 à l'Institut national d'histoire de l'art, constituant le noyau des collections patrimoniales de sa bibliothèque. Ce fonds offre un large éventail allant d'un incunable publié en 1498 pour le sacre de Louis XII, à un compte-rendu officiel de la fête des écoles organisée au Pré-Catelan par la municipalité de Paris le 18 juin 1905.

15. Toutes les informations livrées dans cette partie sont tirées de FLÉJOU Lucie, « Les livres de fête (XVI^e-XIX^e siècles) dans les collections Jacques-Doucet : représentations et artifices du pouvoir », *Artefact*, juillet 2017, § 1-4, [en ligne], <http://journals.openedition.org/artefact/521>, page consultée le 18 mars 2020, et LAMBERT Fanny « La collection de livres de fête de la Bibliothèque de l'INHA », in MORELON Dominique, FLÉJOU Lucie (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, septembre 2010, § 1-9, [en ligne], <http://journals.openedition.org/inha/2844>, page consultée le 18 mars 2020.

16. MORELON Dominique, FLÉJOU Lucie (dir.), *op. cit.*.

17. *Description enrichie de la collection des livres de fêtes de 1498 à 1815 conservée à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet*, [en ligne], <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00111>, page consultée le 18 mars 2020.

18. La *Description de la fête des Vignerons, célébrée à Vevey, le 5 août 1819[...]*, publiée la même année dans la ville, chez Loertscher et Fils (8 Res 953), une *Description de la fête des Vignerons, célébrée à Vevey, les 8 et 9 Août 1833[...]*, publiée la même année à Vevey chez Glady et Fils, ouvrage acquis chez Hermal le 9 mai 1913 (12 Res 434), et le *Livret officiel de la fête des Vignerons célébrée à Vevey les 26 & 27 juillet 1865[...]*, imprimé la même année à Lausanne, chez Tissot, Bron & Cie, relié avec la *Description* de 1833 dans le même volume.

19. Né à Stuttgart, ce paysagiste, illustrateur et graveur sur cuivre allemand décéda à Vevey, où il exerça la charge de professeur à l'école des Beaux-arts, après son arrivée en 1832. Il dessina les costumes et les décors de la fête en 1833.

20. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fol Est 415.
21. *Ibid.*, Fol Res 896. Les planches furent aussi publiées à Lausanne en 1833, par l'entreprise Spengler & Cie. Juliette Robain (service du patrimoine de la bibliothèque), a repéré d'autres rouleaux similaires conservés par d'autres institutions, dont l'exemplaire entré dans les collections de la bibliothèque nationale suisse en 1978 (GS-GUGE-186), [en ligne], <https://www.nb.admin.ch/snl/fr/home/portrait/news/fete-vignerons.html>, page consultée le 18 mars 2020.
22. CARRUZZO-FREY Sabine, ABBOTT Fanny, *La fête des Vignerons de 1797 à 2019*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019, p. 22.
23. *Ibid.*, p. 24.
24. *Ibid.*, p. 42.
25. Théophile Gautier ne reconnaît « aucun danseur de profession, aucun acteur » au sein des chorégraphies exécutées en 1865, mais « des gens de la campagne » (GAUTIER Théophile, « La fête des Vignerons à Vevey » in *Les vacances du lundi - Tableaux de montagne*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 69). Les figurants étaient bénévoles, confrères ou non, mais des professionnels du spectacle rémunérés intervenaient également (CARRUZZO-FREY Sabine, ABBOTT Fanny, *op. cit.*, p. 144).
26. CARRUZZO-FREY Sabine, ABBOTT Fanny, *Ibid.*, pp. 63-131. En décembre 2016, la fête fut inscrite sur la *Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité* de l'Unesco (*ibid.*, p. 186).
27. *Ibid.*, pp. 63-68.
28. *Ibid.*, pp. 68-74.
29. *Ibid.*, pp. 75-80 et 135-137.
30. *Ibid.*, pp. 84-90.
31. GAUTIER Théophile, *op. cit.*, pp. 61-62.
32. OZOUF Mona, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 150-158.
33. CARRUZZO-FREY Sabine, ABBOTT Fanny, *op. cit.*, p. 157.
34. La bibliothèque de l'INHA conserve deux exemplaires de l'*Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence [...]*, publiés dans la ville chez Esprit David en 1777, avec des gravures de Gaspard Grégoire (12 Res 387 et 12 Res 395), ainsi qu'une *Explication nouvelle des jeux de la Fête-Dieu d'Aix au point de vue historique et symbolique* par l'abbé Guet, publiée dans la ville chez Makaïre et Deleuil, 1851 (8 Res 608).
35. *Description de la fête des Vignerons, célébrée à Vevey, le 5 août 1819 [...]*, publiée la même année dans la ville, chez Loertscher et Fils (8 Res 953), pp. 20-21.
36. Excepté le couple du faune et de la bacchante exécutant la danse du dithyrambe devant le char de Noé dans une eau-forte colorée du livret de 1819.
37. « Les danses populaires françaises », revue *Archives internationales de la danse*, année 1934, n° 6 (15 décembre), p. 6, [en ligne], http://mediatheque.cnd.fr/aid/AID34_06/AID34_06.pdf, page consultée le 18 mars 2020. La danse des treilles, au caractère « essentiellement bachique », se décompose en douze figures précédées d'une marche préparatoire et se termine par un salut final aux spectateurs. Sa durée était d'environ vingt minutes, le nombre de danseurs pouvant aller de douze à cent.
38. Issu d'une famille de photographes genevois il voyagea beaucoup sur le pourtour méditerranéen. Outre une pratique de la photographie de paysage et d'architecture (ses clichés des Alpes ont contribué à sa réputation), il développa un goût pour la danse et le spectacle, documentant très abondamment les travaux de Dalcroze.
39. Épreuves sur papier, PHO 1981 112 1-25. Les clichés sont numérisés et versés sur le catalogue en ligne des œuvres du musée.
40. BOLDUC Benoît, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 11 et 17.

41. Paris, Bibliothèque de l'INHA, 8 Est 119.
42. *La Tarentelle*, vers 1830, papier rabouté, fond bleu brossé à la main, impression polychrome à la planche de bois, 76,5 x 73,5 cm, Paris, musée des Arts décoratifs, HH 117.
43. *La Tarentelle – Italie*, 4^e quart du XIX^e siècle, chromolithographie sur carton, 10,5 x 7 cm, éditée par la lithographie parisienne Vieillemard et Fils, Marseille, musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 995.1.1011.27 A et BV2.33.70.
44. CAROLI Elina, « “La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *Cahiers d'études africaines*, § 40-52, [en ligne], <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18706>, page consultée le 18 mars 2020.; DI LECCE Giorgio, « Attarantati... à propos des tarentelles dans les Pouilles (Italie) », *Bulletin de l'AFAS*, § 1-6, [en ligne], <http://journals.openedition.org/afas/1473>, page consultée le 18 mars 2020.
45. DELL'UMBRIA Alessi, *TARANTELLA ! Possession et dépossession dans l'ex-royaume de Naples*, Paris, L'œil d'or, 2016, parties I.1-7, pp. 11-30, et partie III.24, pp. 87-88.
46. *Ibid.*, partie IV.32, pp. 121-124. L'auteur signale que l'on écrivit des tarentelles « pour orchestre symphonique, pour fanfare, pour piano, pour violon, pour clarinette... », et cite de nombreux compositeurs, dont aucun, exceptés les Italiens, « ne semble en avoir eu une écoute directe ». Il s'agit effectivement d'un bon exemple de musique « rurale et archaïque » inspirant « une musique savante, innovante et cosmopolite, pensée dans la solitude d'un cabinet de travail », et non destinée à la danse. Cet intérêt des compositeurs pour la tarentelle succéda à sa transformation en danse de salon, une fois que son langage eut été « trahi sous les Bourbons de Naples ».
47. *Ibid.*, partie IV.29, p. 109.
48. *Ibid.*, partie IV.30, pp. 110-118, et partie IV.33, pp. 124-127.
49. La même énergie anime les *Trois jeunes femmes dansant la tarentelle au bord de la mer* représentées par Théodore Chassériau dans une petite aquarelle de 1843, bon exemple de la réinterprétation du caractère originellement rituel de la tarentelle par un artiste puisant son inspiration dans l'art antique gréco-romain (mine de plomb et aquarelle sur papier, 16 x 21,5 cm, Paris, musée du Louvre, RF24902-recto).
50. DELL'UMBRIA Alessi, *op. cit.*, pp. 58-60.
51. *Nocturne avec tarentelle au bord de la mer*, 1784, huile sur toile, 35 x 45 cm, Naples, Galleria Nazionale di Capodimonte,
52. *La Tarentelle : un couple dansant au son d'un tambourin*, s. d., dessin au lavis brun et à la mine de plomb, 17 x 23 cm, Paris, musée du Louvre, RF 34483, Recto.
53. *Jeune pêcheur dansant la tarentelle – Souvenir de Naples*, 1874, bronze, 160 cm, Paris, musée du Louvre, LP62.

RÉSUMÉS

Produits luxueux recherchés par une clientèle aisée, l'album et le livre de fête du XIX^e siècle sont des objets privilégiés pour étudier la diffusion et la réception des danses « populaires » en suivant la logique des producteurs de ces ouvrages. Livres commémoratifs édités dans un but explicatif et pour conserver la trace matérielle d'un événement éphémère, destinés aux participants eux-mêmes comme aux curieux de toute nature, ces ouvrages témoignent du regard

porté par une culture savante sur les pratiques populaires et d'un processus de réinterprétation fondé sur une opération de syncrétisme culturel particulièrement visible à travers leurs images. Deux exemples de ces livres de fêtes, issus du fonds patrimonial de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, seront analysés pour leur intérêt iconographique et textuel afin d'appréhender les représentations ambiguës de la danse « populaire » entre les années 1820 et 1860.

Luxurious products sought after by a wealthy clientele, the album and the festive book of the 19th century are privileged objects to study the diffusion and reception of "popular" dances following the logic of the producers of these works. Commemorative books published for explanatory purposes and to preserve the material trace of an ephemeral event, intended for the participants themselves as well as for the curious of all kinds, these works bear witness to the way a learned culture looks at popular practices and to a process of reinterpretation based on an operation of cultural syncretism particularly visible through their images. Two examples of these festival books, from the heritage collection of the library of the National Institute of Art History, will be analysed for their iconographic and textual interest in order to understand the ambiguous representations of "popular" dance between the 1820s and 1860s.

INDEX

Mots-clés : albums, danse(s), fêtes, livres, populaire(s)

Keywords : albums, books, dance(s), festivities, popular

AUTEUR

ANTONIN LIATARD

Antonin Liatard est doctorant à l'université de Bourgogne et à l'université catholique de Louvain-la-Neuve, ainsi que chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art. En parallèle des activités qu'il développe dans le cadre de sa thèse, il participe au programme de recherche ouvert en 2018 à l'Inha par Pauline Chevalier : *Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et de transmission chorégraphiques (XV^e-XXI^e siècles)*. Il travaille notamment sur le fonds des livres de fêtes conservés à la bibliothèque de l'Inha – collection Jacques Doucet, en collaboration avec les membres du service du patrimoine, en particulier Caroline Fieschi et Juliette Robain. Ses investigations suivent deux axes majeurs : les ballets équestres et leurs représentations dans les livres de fêtes produits sous l'Ancien Régime, et les représentations de la danse dans les livres de fêtes à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle.