Méreau, Rousseau et la fête dégenrée des corps dansants

Méreau, Rousseau and the Ungendered Celebration of Dancing Bodies

Méreau, Rousseau und das von Geschlechterrollen befreite Fest der tanzenden Körper

Méreau, Rousseau e la festa ungendered dei corpi danzanti

Méreau, Rousseau y la fiesta sin género de los cuerpos danzantes

Juan Ignacio Vallejos

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/20897>

DOI : [10.4000/perspective.20897](https://doi.org/10.4000/perspective.20897)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2020

Pagination : 167-178

ISBN : 978-2-917902-90-5

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Juan Ignacio Vallejos, « Méreau, Rousseau et la fête dégenrée des corps dansants », *Perspective* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/20897> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.20897>

Méreau, Rousseau et la fête dégenrée des corps dansants

Juan Ignacio Vallejos

En février 1763, Jean-Jacques Rousseau reçoit une lettre anonyme de la part d'un maître de danse, postérieurement identifié sous le nom de Méreau¹. Son auteur déclare être le descendant d'un ancien maître de danse célèbre nommé Marcel, à l'évidence François-Robert Marcel, un membre de l'Académie royale de danse, ancien danseur à l'Académie royale de musique de Paris et maître de danse spécialiste du menuet, mort en 1759². Le motif de la lettre de Méreau est de prendre la défense de Marcel, victime des moqueries de Rousseau dans son *Émile*. « Si j'étais Maître à danser, je ne ferais pas toutes les singeries de Marcel », y écrivait le philosophe³. Rousseau utilisait cette comparaison pour développer son modèle de corps utile et naturel, par opposition au corps codifié du ballet de cour. Il y propose de faire d'Émile « l'émule d'un chevreuil, plutôt qu'un Danseur de l'Opéra⁴ ». Or, chez Méreau, l'enjeu est tout autre. L'objectif de sa lettre est de faire valoir son propre savoir.

Le propos de cet essai est de se plonger dans cet échange épistolaire, qui avait été brièvement introduit par l'historienne Janet Laming en 1990⁵, pour rendre compte d'une problématique qui émerge des discours des deux hommes. L'analyse se décline en deux volets : d'une part, on décrit le cas de Charles-Hubert Méreau comme celui d'un maître de danse érudit qui, par sa lettre polémique adressée à Rousseau, déstabilise les rapports entre danse, classe et savoir au sein du milieu philosophique des Lumières. D'autre part, on se concentre sur le principal enjeu du débat, à savoir le rôle des femmes dans l'apprentissage et la pratique de la danse. La réponse de Rousseau à Méreau nous permettra de mesurer l'importance du concept de « fête idéale », conçue comme l'expression d'une égalité radicale dans le cadre de sa théorie politique et celle d'une danse du plaisir qui conduit vers une conception protéeenne du genre dépassant le modèle fixe d'une fraternité patriarcale.

La deuxième moitié du XVIII^e siècle correspond dans son ensemble à une période de valorisation de l'art de la danse. Le métier de maître de danse bénéficie de la circulation de danses gravées en *Chorégraphie*, qui contribuent à mettre en avant et à asseoir le statut du compositeur de la danse⁶. Le développement du genre du « ballet d'action » permet aux maîtres de ballet d'acquérir les attributs du poète car la danse y est conçue

comme un art imitatif, à l'instar de la peinture et de la poésie. C'est également à cette époque qu'apparaît la figure du « philosophe de la danse », incarné par des maîtres tels que Jean-Georges Noverre, Gasparo Angiolini ou Maximilien Gardel, qui publient des ouvrages revendiquant l'art de la danse comme leur domaine de connaissance naturel et exclusif⁷. En ce sens, la lettre de Méreau peut être comprise comme faisant partie d'un projet collectif de valorisation des savoirs liés au corps dansant. Nonobstant, la différence de statut social entre le maître de danse et le philosophe reste évidente, comme en témoigne la façon dont le premier se présente au second :

J'ai lu avec toute l'attention dont je suis capable (& vous allez juger que ma capacité n'est pas bien grande) une partie de vos savants ouvrages : surtout votre *Émile*, qui me plaît infiniment [...] Il n'y a point d'être qui pense un peu (témoin moi) qui ne disse en vous lisant. Que voilà qui est bien écrit ! Il y en a d'autres qui s'écrient ; quel dommage d'employer tant d'esprit pour nous apprendre à être bêtes jusqu'à vingt-ans. Pour moi qui suis un peu plus âgé, & qui n'ai, grâce à la sage précaution de mes parents, rien appris, qu'à lire médiocrement, à former de même les caractères de notre écriture & à exercer un Art qui m'aide à vivre, je trouve que vous faites très-sagement d'agir comme vous faites avec votre imaginaire Émile⁸.

Méreau, à l'instar d'autres maîtres de danse à l'époque, a reçu une éducation sommaire, autodidacte ; il s'instruit à travers la lecture et la pratique de son métier. Cette condition explique en partie la qualité de son intervention. L'acte de revendiquer la mémoire de son oncle Marcel héberge un projet de valorisation du métier en général. D'une manière subtile, il souligne sa ressemblance avec son ancêtre, dont il a été l'élève, pour s'engager ensuite dans un processus de réfutation des propos de Rousseau. Dans son *Émile*, le philosophe signale le besoin de favoriser ce qu'il appelle une « évolution du corps⁹ », et établit comme idéal un corps agile et fort, expressément associé à une formation militaire. À ses yeux, l'équilibre qui établit des bases solides pour le mouvement exprime en même temps une certaine grâce car « les postures les plus fermes sont aussi les plus élégantes¹⁰ ». Lorsque Rousseau propose de concilier un beau corps avec un corps utile, il ignore que cette association n'est pas nouvelle pour les maîtres de danse. En faisant une référence explicite à ce paragraphe du texte du philosophe, Méreau soutient ainsi : « L'homme célèbre que vous honorez de votre souvenir, n'aurait pas exigé autre chose de vous & de votre élève¹¹. » Puis, comme preuve, il décrit la mécanique du corps nécessaire à la mise en œuvre d'un « pas assuré » :

[Marcel] vous aurait dit que pour faire un pas assuré, il faut fléchir le jarret de la jambe dont on veut partir ; lever le pied de cette même jambe à un pouce de terre ; le porter en avant en étendant le jarret, de façon que la jambe, bien tendue, se trouve sur la même direction que la hanche. Ensuite il vous aurait fait poser le pied totalement à terre en avançant le corps sur la jambe dont vous êtes parti, & il vous aurait dit, Monsieur, voilà un pas de fait¹².

En identifiant les parties du corps impliquées et en donnant des indications précises concernant son action, Marcel faisait observer les lois de l'équilibre mais « en montrant ce qu'il fallait faire pour y parvenir¹³ ». Le but de l'argumentation de Méreau est d'affirmer que sa connaissance n'appartient pas au domaine de la codification arbitraire de l'apparence mais à celui de l'étude de la mécanique naturelle du corps. En ce sens, il propose d'envisager l'art de la danse comme un savoir enraciné dans l'état de nature rousseauiste et non pas comme un produit de l'oisiveté condamnée par le philosophe. Le différend, ici, n'est pas seulement d'ordre moral, mais aussi philosophique et esthétique : on postule que la beauté du mouvement est un effet de l'efficacité du corps. Le discours de Méreau s'inscrit dans une tradition de recherche sur la pédagogie de la danse représentée,

depuis le milieu du XVII^e jusqu'au début du XVIII^e siècle, par les travaux de maîtres tels que Pierre Rameau (**fig. 1**), Raoul Auger Feuillet, Guillaume-Louis Pécour, Pierre Beauchamp et John Weaver, entre autres. D'ailleurs, la danse est considérée comme un art académique qui, selon l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, fait partie de l'entraînement militaire ; on peut ainsi comprendre que le raisonnement de Méreau n'est pas sans fondement. C'est la création de l'Académie royale de danse en 1661, par laquelle on retire à la corporation des ménestriers, liée à la pratique du violon, le monopole de l'enseignement de la danse, qui donne le cadre pour un contrôle des méthodes d'enseignement par l'autorité royale et pour un raffinement des techniques¹⁴.

Or, le métier de maître à danser est critiqué de façon impitoyable par l'auteur de l'*Émile*. Il y affirme ne vouloir plus voir « errer dans nos villes tant de baladins charmés » qui donnent aux jeunes filles « le premier goût des frivolités¹⁵ ». Ce n'est pas seulement le maître à danser qui est condamné par Rousseau, c'est toute une société dont les mœurs sont symboliquement incarnées par sa figure. Rappelons que c'est lui qui apprend à ses élèves non seulement des pas de danse mais aussi les attitudes et les gestes

1. Pierre Rameau, *Le maître à danser*. Qui enseigne la manière de faire tous les différents pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas. Enrichi de figures en taille-douce..., Paris, chez Jean Villette, rue Saint-Jacques, à La Croix d'Or, 1725, page de titre.

2. Charles-Hubert Méreau, *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha, chez Mevius & Dieterich, 1760.

de la vie de cour (**fig. 2**). Or, dans sa lettre, le maître de danse réagit au mépris de Rousseau d'une manière pragmatique. Il lui rappelle que la plupart des gens, y compris ses compatriotes genevois¹⁶, acceptent son métier, en se référant clairement à sa *Lettre à D'Alembert* sur les spectacles, publiée en 1758, et parvient au but de son argumentation : démontrer sa supériorité en ce qui concerne l'art de la danse.

Je crois que votre envie n'est pas de persuader vos lecteurs [...] : car ayant approfondi, comme vous avez fait, toutes les sciences, et ayant une connaissance aussi solide de tous les Arts, (sauf celui de la Danse) je ne puis me persuader que ce soit sérieusement que vous preniez à tâche de les rendre détestables à l'humanité¹⁷.

Le maître à danser en vient, au terme de ce passage, à accuser Rousseau de ne pas être un vrai « philosophe¹⁸ ». Cette accusation, en fin de compte, démontre principalement la grande valeur que possède ce titre pour Méreau – un titre qu'il n'ose pas revendiquer explicitement, mais dont la quête fonctionne comme un objectif caché tout au long de son argumentation. Dans les propos du maître de danse – « vous avez une connaissance solide de tous les Arts, (sauf celui de la Danse) » – la parenthèse délimite le terrain dans lequel Méreau, malgré tous ses désavantages, s'affirme comme quelqu'un de supérieur en termes philosophiques. La réaction de Rousseau est aussi particulière qu'inattendue. Le philosophe célèbre le projet du jeune maître de danse et lui concède volontiers la place qu'il réclame :

J'ai lu monsieur, avec un vrai plaisir la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et j'y ai trouvé, je vous jure, une des meilleures

critiques qu'on ait fait de mes écrits. Vous êtes élève et parent de M. Marcel ; vous défendez votre maître, il n'y a rien là que de louable : vous professez un art sur lequel vous me trouvez injuste et mal instruit, et vous le justifiez ; cela est assurément très permis : je vous parois un personnage fort singulier tout au moins, et vous avez la bonté de me le dire plutôt qu'au public ; on ne peut rien de plus honnête ; et vous me mettez par vos censures, dans le cas de vous devoir les remerciements¹⁹.

Il essaie ensuite d'expliquer ses propos parus dans *l'Émile*. Il signale que les « singeries » dont il avait « taxé M. Marcel tombaient bien moins sur son art que sur sa manière de le faire valoir²⁰ ». Il s'excuse également du préjugé avec lequel il s'était exprimé : « Quant à l'ineptie avec laquelle j'ai parlé de votre art, ce tort est plus naturel qu'excusable ; il est celui de quiconque se mêle de parler de ce qu'il ne sait pas²¹. » Puis, il s'engage à publier la lettre de Méreau comme une « réparation publique à la danse et à M. Marcel²² ». Effectivement, c'est peut-être grâce à lui que l'on a accès, depuis 1763, à la lettre de Méreau. Dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, on en trouve trois éditions²³. La lettre a donc été probablement publiée par Rousseau ou par Méreau lui-même, de façon anonyme, puis elle a dû être rééditée par différents éditeurs de façon indépendante, ce qui indique son certain succès. En revanche, d'après nos recherches, la réponse du philosophe paraît

seulement en 1782, quelques années après sa mort, dans l'une des éditions de ses œuvres complètes²⁴. L'année de la publication de la lettre de Méreau, paraît une sorte de compte rendu de l'échange entre les deux hommes dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Grimm. L'auteur de la notice use d'un ton ironique pour rapporter l'affaire :

La mémoire du célèbre Marcel, attaquée par l'austère Jean-Jacques Rousseau dans son ouvrage sur l'éducation, vient d'être vengée par M. Méreau, son parent et son élève, maître à danser de la cour de Saxe-Gotha. On a cru à Paris que quelque badin avait pris la qualité de maître à danser pour se moquer de l'ex-citoyen de Genève, et dans cette supposition on n'a pu trouver le mot pour rire dans cette lettre. Elle n'est bonne qu'autant qu'on se souvient qu'elle est réellement d'un maître à danser qui discute très-sérieusement les chefs d'accusation contre feu M. Marcel, et qui reprend souvent son antagoniste d'une manière très-plaisante, quoiqu'avec une défiance extrême de ses lumières. Il n'y a de vraiment plaisant que les choses de caractère, mais le plus grand nombre de lecteurs n'a pas assez de délicatesse dans l'esprit pour en saisir les finesses. M. Méreau a d'ailleurs l'élocution beaucoup plus facile qu'il n'appartient à un homme de son métier²⁵.

Plus qu'un compte rendu de l'échange, le texte évoque le cadre de sa réception. D'après l'auteur, le sens de la lettre et l'identité de son auteur n'avaient pas été compris par les lecteurs. Il confirme qu'il ne s'agissait pas d'un « badin » qui cherchait à se moquer de Rousseau mais réellement d'un maître à danser. Le malentendu auquel il fait ici référence montre encore une fois la position subordonnée des maîtres de danse du point de vue de l'activité intellectuelle, mais elle témoigne aussi de l'événement que la lettre a constitué. Sa réception comme une moquerie peut, en fin de compte, être interprétée comme une stratégie de défense face à un acte déconcertant qui propose, à travers son irruption, un changement de valeurs. D'une certaine manière, Rousseau comprend profondément le sens du discours de Méreau, puisqu'il invite le maître de danse à s'investir davantage dans une pratique intellectuelle : « Vous avez bien raison, mon cher monsieur, de dire que je ne suis pas philosophe. Mais vous, qui parlez, vous ne feriez pas mal de tâcher de l'être un peu ; cela serait, plus avantageux à votre art que vous ne semblez le croire²⁶. »

Or, l'échange comporte un deuxième débat philosophique, cette fois-ci concernant la place des femmes dans les pratiques d'enseignement. Dans un passage de sa lettre, Méreau propose de manière rhétorique au philosophe de lui exposer ses commentaires sur les parties de l'*Émile* qui ont rapport à la danse²⁷. Il vise principalement certains passages concernant l'éducation des filles, dans lesquels Rousseau s'exprime en faveur de leur apprentissage de la danse. À l'époque, l'éducation idéale d'une femme est celle qui la prépare au mariage, et l'accès des femmes à cette pratique leur permettrait de cultiver leurs dispositions dans le domaine de la séduction. Le philosophe soutient qu'il ne faut pas bannir « du mariage » ce qui peut « le rendre *agréable aux hommes*²⁸ ». Ainsi, on trouve une première définition de la danse chez Rousseau dans les termes d'un instrument de séduction féminin fabriqué pour le plaisir masculin. Au contraire, pour Méreau, elle est le prétexte d'une rencontre entre les sexes, et il faut donc que son apprentissage soit également accessible aux garçons pour qu'ils soient capables de suivre la « marche cadencée » que les filles adoptent²⁹. La question de l'apprentissage de la danse chez les filles déclenche une discussion entre les deux hommes sur la fonction sociale de la danse de couple et sur son influence dans le rapport des sexes. En développant son argument, Méreau soutient :

En ce cas il faut donc que les Européens en général, & surtout les François, adoptent les mœurs Ottomanes. Qu'ils ne regardent les femmes que comme des Êtres purement organisés pour leurs plaisirs ; & que nonchalamment couchés sur un Sofa, ils soient spectateurs tranquilles des mouvements & des paroles cadencées de cette partie enchanteresse du genre-humain³⁰.

Pour Méreau, l'apprentissage de la danse exclusif aux filles place les hommes dans le lieu d'un regard passif : une séparation de rôles qui devient une sorte de cliché pour la danse spectaculaire du XIX^e siècle et qui constitue, jusqu'à aujourd'hui, l'un des sujets clés de la recherche féministe des études en danse³¹. En tout cas, la posture favorable au genre féminin exprimée ici par Méreau n'est pas étrange au XVIII^e siècle. Comme le démontre l'historienne Alicia H. Puleo, il existait à l'époque une polémique sur les sexes qui rend compte d'un courant féministe dans la pensée des Lumières³². Des philosophes de la stature de Jean le Rond D'Alembert, Paul-Henri Thiry d'Holbach, madame d'Épinay et du marquis de Condorcet considéraient qu'une émancipation sociale et politique des femmes était nécessaire, un sujet qui trouve un traitement particulier chez Rousseau. Ainsi, sa pensée a été la cible d'une lecture féministe critique qui a souligné les inconsistances de ses propos par rapport aux femmes en ce qui concerne l'idée centrale d'égalité. L'historienne et sociologue Rosa Cobo souligne la façon dont le philosophe établit une idée de nature différente pour les hommes et pour les femmes³³. Si le but de l'éducation, pour Émile, est de lui permettre de trouver son autonomie morale et sa liberté, dans le cas de Sophie, il a pour but de la préparer à remplir son rôle social au sein d'une famille. Chez Rousseau, la femme est exclue de l'espace public, et à ce sujet l'historienne Carole Pateman³⁴ postule l'existence dans l'espace privé d'un « contrat sexuel » de soumission des femmes à travers le mariage qui assure l'existence d'un « contrat social » dans l'espace public, lequel est établi en fin de compte sur la base d'une fraternité masculine et patriarcale.

Les premières lectures féministes de son travail le considéraient comme un fondateur misogyne du patriarcat moderne. En effet, ses écrits politiques proposent une destruction de l'ordre du père (le roi) pour donner naissance à une société fraternelle (de frères) dont les sœurs sont clairement exclues³⁵. C'est une lecture irréfutable qui se dégage de ces écrits. Cependant, dans des travaux plus actuels, comme ceux de Rosanne Terese Kennedy, certains chercheurs adoptent un point de vue déconstructif, donnant à ses ouvrages littéraires et autobiographiques une place équivalente à celle de ses traités³⁶. Dans la voix des personnages comme Sophie ou Julie, ainsi que dans ses *Confessions* (qu'il a écrites pour la publication), Rousseau joue le rôle d'un critique tenace de la société fraternelle patriarcale à la conception de laquelle il avait lui-même participé, ainsi que du binarisme de genre qui la sous-tend. En ce sens, lectrice de la théorie de la performativité du genre de Judith Butler, Kennedy soutient que les œuvres autobiographiques, où Rousseau assume une conception instable et contradictoire du genre, ne sont pas seulement des mémoires idiosyncratiques mais des écrits politiques, qui doivent être lus comme une continuation et peut-être le point culminant de sa pensée³⁷.

Parallèlement, on trouve chez Rousseau une troisième définition de la pratique de la danse, qui s'ajoute à sa première conception d'une pratique utile à la formation du corps et qui déstructure la centralité du regard masculin à laquelle on a fait référence plus haut. Dans un passage de l'*Émile* concernant la pédagogie de la danse, il écrit : « Je n'imagine rien de plus ridicule que de voir un vieux maître à danser ou à chanter aborder d'un air renfrogné de jeunes personnes qui ne cherchent qu'à rire³⁸. » Le même Rousseau qui condamnait l'exercice de la danse chez les garçons au nom de la formation d'un corps utile exprime ici une sorte de revendication du plaisir naturel dans l'acte de danser. Il signale également la nécessité d'adapter son enseignement

3. Thoinot Arbeau, *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres, Jehan des Preys imprimeur & libraire, 1589, f° 26 v°. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares.

ORCHESOGRAPHIE

Ceste lettre c finale, signifie congé comme l'autre, & n'y a point de grand R au commencement de ce retour, parce qu'on le commence sans faire la reuerence, laquelle se differe iusques après le congé, auant que commencer le cordion.

Capriol.

Exposez moy particulièrement & par le menu les gestes & mouuements signifiés par ces lettres & memoires.

Arbeau.

La reuerence premier geste & mouuement, tient quatre battements de tabourin, qui accompaignent quatre mesures de la chanson que sonne la flutte. Anthoine Arena considerant que toutes dances commencent par le pied gauche, a esté d'aduis que la reuerence doit estre faicte du pied gauche, toutesfois il semble en fin qu'il le remette en doute, disant ainsi:

Bragardi certant, & adhuc sub indice lis est,

De quali gamba sit facienda salus.

Quand à moy, ie tiens avec mon maistre, souz lequel i'ay autresfois appris à Poitiers, qu'il la fault faire du pied droit:

Cefaisant on a moyen de tourner le corps & la face deuers la Damoiselle, & luy ietter vn gracieux regard.

4. René Michel Slodtz (dessin) et François-Nicolas Martinet (gravure), Le « Bal du May » [Mai] donné à Versailles pendant le carnaval de l'année 1763..., vers 1763, eau-forte et burin. Paris, bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet.

au caractère de l'élève dans le but de progresser vers un épanouissement du corps. Il développe davantage ces idées dans sa lettre à Méréau. Non seulement, il s'y déclare en faveur de la pratique de la danse pour les deux genres, mais encore il soutient avoir donné des plans pour des bals publics à Genève³⁹, et il fait le point

par rapport à ce qu'il désigne comme un manque de diversité dans la composition des danses de couple⁴⁰. Rousseau s'inscrit lui-même dans une réflexion collective autour de la composition des danses, et il va jusqu'à s'adresser directement à son interlocuteur pour le motiver à introduire des réformes dans son art :

Si vous voulez faire un pas de plus, vous monsieur, que je suppose homme de génie, peut-être, au lieu de vous amuser à censurer mes idées, cherchiez-vous à étendre et rectifier les vues qu'elles vous offrent : vous deviendrez créateur dans votre art ; vous rendriez service aux hommes, qui ont tant besoin qu'on leur apprenne à avoir du plaisir ; vous immortaliseriez votre nom, et vous auriez cette obligation à un pauvre solitaire qui ne vous a point offensé, et que vous voulez haïr sans sujet⁴¹.

Rousseau demande au compositeur de ballets de donner un langage et des sentiments à la danse de couple. Chez lui, elle est associée au plaisir, un plaisir qu'il ne se permet pas car il déclare ne pas danser du tout lui-même⁴², mais qu'il considère comme un élément central. Néanmoins, le récit de Méréau suivait sur ce point la même logique qu'auparavant : la danse doit rendre possible une rencontre policée entre les sexes et ceci demande une codification stricte des pas⁴³, les codes établis fonctionnant comme le cadre

de l'interaction entre hommes et femmes. D'ailleurs, cette définition de l'apprentissage de la danse comme un moyen pour permettre une rencontre codifiée entre les sexes constitue un argument apologétique de la pratique depuis la fin du XVI^e siècle, par exemple chez des auteurs comme Thoinot Arbeau⁴⁴ (**fig. 3**). L'enseignement de la danse a, pour les maîtres de ballet, une fonction sociale.

Or, l'espace qui accueille la danse rousseauiste n'est pas le bal mais la *fête*, un mot qui désigne moins une pratique sociale qu'un concept esthétique et politique. La fête est la rencontre du peuple avec soi-même, qu'il décrit dans la célèbre note de bas de page qui se trouve à la fin de sa *Lettre à D'Alembert*. Jean Starobinski identifie cette *fête idéale* comme l'une des images clés de l'œuvre de Rousseau⁴⁵. C'est le modèle auquel le philosophe mesure tous les arts de la scène. La transparence, conçue suivant Starobinski comme la possibilité pour les citoyens de se comprendre d'une manière immédiate et sans équivoque, trouve son lieu essentiel dans la *fête*. Celle-ci est radicalement opposée à la représentation et à l'apparence, c'est l'anti-théâtre. Ainsi, l'absence d'un sujet – dont elle, de fait, n'a pas besoin – témoigne de l'absence de médiation, car la fête est un événement qui affirme l'immédiateté des corps présents les uns pour les autres. C'est un événement anti-chorégraphique où acteurs et public se confondent. On pourrait aussi la considérer, d'un point de vue rousseauiste, comme l'origine « naturelle » du bal de couple. C'est la « pure nature » festive qui est trahie par les préceptes arbitraires et les apparences du bal réglé (**fig. 4**).

La fête se révèle ainsi comme étant le milieu « naturel » pour la danse du plaisir, car celle-ci n'est pas une danse conçue pour être regardée. C'est l'expression transparente du corps et non pas une représentation codifiée. La danse du plaisir est le chemin vers une éthique et une politique de l'interdépendance et de la relationnalité fondée sur l'écoute des émotions du corps en mouvement ; le plaisir conduit vers l'écoute d'une vérité qui se trouve à l'intérieur du corps. Cette conception de la danse renvoie également à l'importance que Denis Diderot donne à « l'imaginaire de l'intériorité » dans *Le Rêve de D'Alembert* étudié par Georges Vigarello⁴⁶. Même si, comme l'indiquait Rosa Cobo, c'est bien Émile, et non pas Sophie, à qui l'on demande d'avancer vers une autonomie morale à travers un travail rationnel d'auto-connaissance, dans le cas de la danse du plaisir, c'est la femme qui fonctionnerait comme le modèle à suivre. Sophie acquiert les attributs d'Émile, et *vice-versa*. C'est à travers le corps de la femme qui l'habite que l'homme accède au plaisir de danser, un plaisir qui devient la source d'une connaissance plus profonde que celle de la raison. Ainsi, hommes et femmes doivent aborder la pratique de la danse à travers une attention portée sur la nature du mouvement corporel et des émotions. Ces idées ont trouvé leur place dans la danse scénique longtemps après la publication des écrits de Rousseau. La principale référence pourrait être Isadora Duncan, avec son écoute du plexus solaire conçu comme la source du mouvement dansé – d'ailleurs, elle signale Rousseau dans sa biographie comme l'une de ses principales influences, avec Walt Whitman et Nietzsche.

Certes, la fête sur la place de Saint-Gervais à Genève, où officiers et soldats se mirent à danser autour de la fontaine, décrite par Rousseau dans la *Lettre à D'Alembert*⁴⁷, est une fête fraternelle et patriarcale où la place des sœurs n'est pas définie. Pourtant, si l'on conjugue la danse du plaisir, conçue fondamentalement d'après un corps féminin, avec la fête comme modèle anti-chorégraphique de (con)fusion des corps, on peut postuler une conception dégenrée de la fête rousseauiste. Un événement où non seulement les classes se fondraient dans un sujet collectif mais aussi les genres, rejoignant la thèse de Rosanne Kennedy selon laquelle Rousseau cherche à dessiner des lieux de dépassement du binôme masculin-féminin. On pourrait même ajouter que le maître de danse

est en soi un modèle déclassé et dégenré : un membre du peuple qui porte des savoirs de la société de cour, un homme qui détient les clés d'une pratique qui concerne les deux sexes. Chez Rousseau, on trouve la même condition. C'est à travers la voix de Julie, dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, que Jean-Jacques affirme pour la première fois aimer profondément danser. Or, dans sa lettre à Méréau, il se fait lui-même le porte-parole de ce désir dégenré :

Je sais qu'il [n'] est permis qu'aux philosophes de parler [de] philosophie ;
mais il est permis à tout homme de parler de la philosophie, et je n'ai rien fait de plus.
J'ai bien aussi parlé quelquefois de la danse, quoique je ne sois pas danseur ;
et si j'en ai parlé, même avec trop de zèle à votre avis, mon excuse est que j'aime
la danse, au lieu que je n'aime point du tout la philosophie⁴⁸.

Juan Ignacio Vallejos

Juan Ignacio Vallejos, docteur en histoire (EHESS), est chercheur statutaire au Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en Argentine. Ses recherches portent sur la théorie et l'histoire de la danse en Europe durant la période moderne, et sur la danse contemporaine à Buenos Aires depuis les années 1960.

NOTES

1. D'après la réponse du philosophe qu'on trouve dans Jean-Jacques Rousseau, *Lettres philosophiques. Présentées par Henri Gouhier*, Paris, J. Vrin, 1974, p. 105-109.

2. Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 436. La notice correspondant à François Marcel est rédigée par Nathalie Lecomte. Voir également Régine Astier, « François Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century », dans *Dance Research*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 11-23. François Marcel avait été notamment le maître de danse de Jean-Georges Noverre, auteur de l'ouvrage *Lettres sur la danse et sur les ballets* et créateur du genre du *ballet d'action*, caractéristique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

3. Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), Paris, Flammarion, 1966, p. 177. Dans le même passage, l'auteur ajoute une note de bas de page où il donne encore une sorte de notice biographique du maître de ballet : « Célèbre Maître à danser de Paris, lequel, connaissant bien son monde, faisait l'extravagant par ruse, & donnait à son art une importance qu'on feignait de trouver ridicule. »

4. *Ibid.*

5. Voir Janet Laming, « Les Singeries de Marcel, or Marcel's Antics », dans *Dance Research*, vol. 8, n° 2, 1990, p. 44-48. Dans ce texte, Laming se limite à transcrire et traduire en anglais les sources après une brève introduction. C'est pourtant elle qui identifie le maître de danse comme Charles-Hubert Méreau, auteur également du livre *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha, Mevius & Dieterich, 1760.

6. Marie Glon, « Ce que la chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », dans *Corps*, Dilecta, vol. 2, n° 7, 2009, p. 59.

7. Marie Glon, Vannina Olivesi, Juan-Ignacio Vallejos, « Penser l'auteur en danse au XVIII^e siècle », dans Vincent Cotro, Catherine Douzou (dir.), *Chemins de la création : auteur, autorité et pouvoir dans la musique et les arts du spectacle*, Paris, Kimé, 2017, p. 31.

8. *Lettre à M. J.-J. Rousseau C. de Genève* (signé : M****, sous-directeur des plaisirs et maître de danse... 14 février 1763), sans lieu, 1763, p. 2.

9. Voir Rousseau, 1966, cité n. 3, p. 176-177.

10. *Ibid.*

11. *Lettre à M. J.-J. Rousseau...*, 1763, cité n. 8, p. 6.

12. *Ibid.*, p. 7.

13. *Ibid.*, p. 8.

14. À ce sujet, voir Nathalie Lecomte, « Maîtres à danser et baladins aux XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », dans *Histoire de corps. À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, 1999, p. 153-172.

15. Rousseau, 1966, cité n. 3, p. 489.

16. *Lettre à M. J.-J. Rousseau...*, 1763, cité n. 8, p. 15-16.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. *Ibid.*, p. 17-18.

19. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau. Nouvelle édition classée par ordre de matières...*, Paris, Poinçot, 1793, tome trente et unième, p. 347.

20. *Ibid.*, p. 347-348.

21. *Ibid.*, p. 348.

22. *Ibid.*, p. 348.

23. La première est anonyme et n'indique ni date, ni lieu d'édition. Elle est identifiée comme une « Lettre à M. J.-J. Rousseau relative à certains passages concernant M. Marcel professeur de danse, dans son livre intitulé : *Émile* » : *Lettre à M. J.-J. Rousseau...* (Signé : M*** [14 février 1763]), sans lieu ni date. La deuxième mentionne l'année d'édition, 1763, mais pas le lieu. Elle est présentée comme une lettre « Contre le blâme infligé par Rousseau, dans l'*Émile*, à ceux qui enseignent à danser » par « M****, sous-directeur des plaisirs et maître de danse... ». L'auteur n'indique pas son nom mais il indique sa qualité de maître à danser dans le milieu courtois : *Lettre à M. J.-J. Rousseau C. de Genève*. (Signé : M****, sous-directeur des plaisirs et maître de danse... 14 février 1763), sans lieu, 1763. La troisième édition figure sous le nom de « Marcel (maître de danse) », ce qui est forcément une erreur, à moins qu'elle n'indique un autre Marcel que celui concerné par la lettre : Marcel (maître de danse), *Lettre à M. J.-J. Rousseau...* [14 février 1763], sans lieu, 1763.

24. Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Citoyen de Genève. Contenant un Recueil de Lettres sur la Philosophie, la Morale & la Politique*, à Genève, 1782, tome vingt-quatrième, p. 28-36. Les différentes éditions de la lettre ne présentent pas de modifications observables. En ce qui concerne cette analyse, nous avons pris comme référence la version publiée en 1793 : Rousseau, 1793, cité n. 19.

25. *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. ; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux*, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. V, p. 443-444.

26. Rousseau, 1793, cité n. 19, p. 353.

27. *Lettre à M. J.-J. Rousseau...*, 1763, cité n. 8, p. 9-10.

28. Rousseau, 1966, cité n. 3, p. 487.

29. *Lettre à M. J.-J. Rousseau...*, 1763, cité n. 8, p. 10.

30. *Ibid.*, p. 11-12.

31. Voir par exemple Susan Manning, « The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early

Modern Dance », dans Jane C. Desmond (éd.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.

32. Alicia H. Puleo (éd.), *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelone, Anthropos, 1993.

33. Rosa Cobo, *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 91.

34. Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1988.

35. Voir Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1988. Juliet MacCannell suit une logique similaire en ce qui concerne l'idée de fraternité mais propose au contraire que certains personnages féminins dans les textes de Rousseau constituent une ode à la sœur exclue. Voir Juliet Flower MacCannell, *The Regime of the Brother: After the Patriarchy*, Londres/ New York, Routledge, 1991.

36. Voir Rosanne Terese Kennedy, *Rousseau in Drag. Deconstructing Gender*, New York, Palgrave, 2012.

37. *Ibid.*, p. 6.

38. Rousseau, 1966, cité n. 3, p. 488-489.

39. Rousseau, 1793, cité n. 19, p. 349.

40. *Ibid.*, p. 350-351.

41. *Ibid.*, p. 351-352.

42. Dans ses *Confessions*, Rousseau avoue que, malgré les efforts de M^{me} de Warens pour lui donner des maîtres de danse, il n'a pas pu apprendre à danser, pas même un menuet. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions de J.-J. Rousseau*, Paris, Garnier frères, 1865, p. 177.

43. *Lettre à M. J.-J. Rousseau...*, 1763, cité n. 8, p. 13-14.

44. Voir Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres, chez J. Des Preyz, 1589.

45. Voir « La fête », dans Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

46. Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

47. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert* (1758), Paris, Flammarion, 2003, p. 192.

48. Rousseau, 1793, cité n. 19, p. 354.