
L'écriture artiste des maîtres de ballet à propos des programmes du *ballet pantomime*

Juan Ignacio Vallejos



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/7734>
DOI: 10.4000/dossiersgrihl.7734
ISSN: 1958-9247

Publisher

Grihl / CRH - EHESS

Electronic reference

Juan Ignacio Vallejos, « L'écriture artiste des maîtres de ballet à propos des programmes du *ballet pantomime* », *Les Dossiers du Grihl* [Online], 2019-02 | 2019, Online since 19 March 2020, connection on 20 March 2020. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/7734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.7734>

This text was automatically generated on 20 March 2020.



Les Dossiers du Grihl est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

L'écriture artiste des maîtres de ballet à propos des programmes du *ballet pantomime*

Juan Ignacio Vallejos

Le projet du ballet pantomime

- 1 Le *ballet pantomime* est un genre théâtral caractéristique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle qui suit la structure narrative d'une pièce de théâtre et qui utilise la pantomime et la danse comme moyens d'expression. Il est souvent considéré par les historiens spécialisés comme un premier pas vers l'autonomie de l'art de la danse et comme l'antécédent fondamental du *ballet romantique* qui se rapporte à la fois à ce qu'on connaît aujourd'hui comme *ballet classique*. À l'époque, les compositions du *ballet pantomime* s'appuient généralement sur des histoires anciennes ou connues du public, comme c'est le cas du ballet tragique *Les Horaces*, composé par le maître de ballet français Jean-Georges Noverre d'après l'œuvre de Corneille. Or, dans la plupart des cas, le mécanisme de la représentation visuelle du genre s'allie à une forme de représentation écrite représentée par le programme de ballet. Le développement du *ballet pantomime* est ainsi appuyé par une culture de l'écrit qui se reflète également dans la publication, en 1760, des *Lettres sur la danse et sur les ballets*¹, un traité sur la poétique du nouveau genre, rédigé par Jean-Georges Noverre, qui connaît un grand succès dans le milieu théâtral.
- 2 Au début du XVIII^e siècle, la pratique de la danse concerne plusieurs genres théâtraux qui sont la *comédie-ballet*, la *tragicomédie-ballet*, la *tragédie-ballet* et l'*opéra-ballet*. Dans chacun de ces genres, le déroulement de l'action dramatique est transmis aux spectateurs par des paroles chantées ou récitées ; la danse garde donc une fonction plutôt allégorique. Ses pas et ses figures sont censés apporter une certaine atmosphère à la pièce, mais on ne lui attribue pas de capacité narrative. Il s'agit du genre de danse qui, à l'époque du *ballet pantomime*, sera définie comme « danse mécanique », ou « danse

simple », caractérisée par une virtuosité technique. C'est sur la scène du théâtre lyrique, que cet aspect de la danse se développe majoritairement.

- 3 Dans son dictionnaire de danse, publié en 1787, Charles Compan introduit une phrase dans l'entrée « Opéra » qui résume d'une certaine manière le rapport entre danse et opéra avant l'émergence du *ballet pantomime* : « ... la danse fut toujours la partie la plus brillante de l'Opéra² ». Pourtant, la forte présence d'une danse très développée techniquement, mais pas toujours consciente de son rôle dans le cadre d'une vaste composition lyrique, devient la cause d'un conflit au sein du théâtre lyrique. Dès 1741, Remond de Saint-Mard s'exprime par rapport à ce sujet dans ses *Réflexions sur l'Opéra*. Il affirme : « ...on donne trop d'étendue à la Danse, tout est mis en Ballet. On dirait que la Danse [...] n'y est aujourd'hui que pour briller, que pour étouffer les autres parties dont nous avons beaucoup plus affaire³ ». Le progrès de la danse, qui occupe de plus en plus de place dans l'opéra, est dû à la grande demande du public. Son succès se trouve ainsi face à une désapprobation de la part d'un discours savant qui y reconnaît une dégradation de l'art. En ce sens, Friedrich-Melchior Grimm manifeste son mécontentement en affirmant que « l'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur & tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux⁴ ».
- 4 La critique caricaturale de Grimm témoigne d'une des conditions qui ont déterminé le projet du *ballet pantomime*. D'après l'historien Jose Sasportes, la réforme de la danse incarnée par le nouveau genre, qui à l'époque se déploie à échelle européenne, se propose fondamentalement de résoudre le problème de sa place dans le théâtre lyrique⁵. Son autonomie et la recherche de moyens narratifs qui lui seraient propres visent à trouver une manière d'équilibrer la scène de l'opéra. La danse n'est pas du tout secondaire dans ce cadre, elle y occupe au contraire une place privilégiée. De cette manière, le projet d'un ballet réformé, capable d'exprimer des actions tragiques, prend son sens dans le contexte d'une avancée de cet art⁶ qui comprend également une valorisation du métier de maître de ballet. Dans le genre de l'opéra, le maître de ballets ainsi que le maître de musique ou le décorateur occupent des places secondaires par rapport au poète. C'est dans le cadre du *ballet pantomime* que, comme l'écrit Nicolas-Étienne Framery dans son *Encyclopedie methodique*, « la danse règne souverainement » et « le maître de ballets est inventeur & poète⁷ ». Le nouveau genre représente non seulement un nouveau courant artistique mais encore une redéfinition de l'art de la danse en tant qu'art imitatif à l'instar de la peinture et de la poésie. Les arguments développés fondamentalement par des maîtres de ballet, tels que Jean-Georges Noverre, Gasparo Angiolini, Maximilien Gardel ou Giovanni Gallini, pour justifier la réforme et établir les fondements d'une poétique du *ballet pantomime* cherchent indirectement à légitimer une valorisation de leur métier. En ce sens, le débat théorique autour de la validité poétique du *ballet pantomime* installé à partir des critiques d'Ange Goudar dans ses écrits mais également à partir de la publication de divers pamphlets diffamatoires anonymes, représente un débat politique autour des conditions d'ascension sociale des maîtres de ballet. Dans ce contexte, le programme de ballet devient un objet plurifonctionnel qui, d'un côté, soutient la quête d'autonomie artistique du nouveau genre et, de l'autre côté, constitue un outil d'intervention dans l'espace public pour les maîtres de ballet. L'objectif de ce texte sera d'analyser l'écriture présente dans ces programmes essayant en même temps de dévoiler leur utilité pour le projet de réforme et de mesurer l'importance des enjeux sociaux qui émergent derrière les discussions esthétiques.

Le programme et la réforme du public

- 5 Les programmes de ballet représentent une source fondamentale pour l'histoire de la danse du XVIII^e siècle car ils constituent dans plusieurs cas la seule trace qui nous reste des représentations. Sur le plan matériel, ils connaissent le destin de tout écrit, en imposant explicitement ou implicitement une forme de lecture et en étant, en même temps, l'objet d'une appropriation par le lecteur⁸. Dans le cas spécifique des programmes de ballet, cette double dynamique est intrinsèquement liée à une représentation scénique ce qui ajoute un troisième élément, car comme le signale Roger Chartier « les formes imprimées des pièces sont, à leur manière, une forme de représentation de l'œuvre⁹ ». Dans la salle de théâtre, les programmes sont conçus pour être un guide pour le spectateur, lui donnant l'information nécessaire pour comprendre le fil de l'action. De cette manière, ils remplissent une fonction spécifique en essayant d'instaurer une lecture préétablie de la pièce. Or, dans le cas des programmes de ballet pantomime, on peut penser qu'il s'agit aussi de créer et d'encourager une certaine sensibilité du spectateur face à la scène.
- 6 Le programme du ballet de *Sémiramis* composé par le maître italien Gasparo Angiolini¹⁰ à partir de la tragédie de Voltaire constitue un exemple particulier. La dissertation théorique qui sert d'introduction occupe une place beaucoup plus large que le plan du ballet présenté à Vienne, en 1765. Le texte porte le titre de *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*. On peut être amené à croire que l'introduction visant fondamentalement à relier le nouveau genre au théâtre des Anciens fonctionne comme une légitimation discursive de la pièce. C'est un ouvrage qui se situe à la frontière entre le traité de poétique et le programme.
- 7 Au moment d'introduire le plan du ballet, Angiolini rend compte des modifications qu'il a été obligé de faire au plan original de l'œuvre de Voltaire pour l'adapter aux moyens d'expression du *ballet pantomime*¹¹. Notamment, il réduit le nombre de personnages, ce qui constitue une manière de simplifier l'action et de rendre le ballet plus intelligible. Angiolini commence par fournir des informations concernant le décor et le placement des personnages sur la scène. Il fait principalement une description des actions externes des personnages, avec des phrases comme : « L'ombre de Ninus paraît » ou « La Reine se lève ». Cependant, le maître italien intègre également dans son texte une description des sentiments « internes » ou des intentions des personnages à travers des phrases comme : « il semble qu'elle a des rêves affreux » ou « Elle voudrait leur dire ce qu'elle a vu ». Ce faisant, il essaie de favoriser un certain regard du spectateur par rapport aux gestes des danseurs.
- 8 Or, un élément curieux par rapport à la représentation est la manière dont Angiolini introduit des messages écrits sur la scène. Ce procédé apparaît dans le plan du ballet lorsqu'il dit : « une main trace devant elle sur les murs de son Cabinet ce vers. *Mon fils, va me venger : tremble, épouse perfide !* ». La phrase présentée sur la scène paraît en italiques dans le texte du programme de façon à la rendre plus visible dans la mise en page. Cette irruption du message écrit dans la dynamique de la représentation se répète au cours du spectacle. Angiolini décrit le troisième acte, celui de la mort de Sémiramis, dans les termes suivants :

« Semiramis paraît ensuite accompagnée de ses femmes avec une guirlande... Elle se débat autant que la nature presque anéantie par l'horreur & par le désespoir peut le permettre en pareil cas. Le spectre la saisit enfin & l'entraîne ; le mausolée se referme. On voit que j'ai fait ici usage de ces vers que Mr. de Voltaire fait prononcer à l'ombre de Ninus. *Arrête, & respecte ma cendre. Quand il en sera tems je t'y ferai descendre.* Ninias paraît alors dans le même dessein de faire des sacrifices aux Dieux. Il s'approche du mausolée de Ninus & aussitôt ces mots paraissent sur la base : *Viens, cours, venge ton père.* Et dans le même moment un poignard tombe à ses pieds¹² ».

- 9 Dans ce troisième acte, Angiolini fait apparaître deux panneaux, le premier avec un vers de l'ouvrage de Voltaire : « *Arrête, & respecte ma cendre. Quand il en sera tems je t'y ferai descendre* » et le deuxième comme une indication directe adressée au personnage de Ninus : « *Viens, cours, venge ton père* ». Le dispositif des panneaux était utilisé à la Foire de Paris durant la première moitié du siècle¹³. Paradoxalement, Angiolini, qui dans son discours introductif souligne emphatiquement la différence entre le genre de ballet qu'il pratique et la pantomime grotesque ou comique des spectacles forains¹⁴, leur emprunte directement ce dispositif. Du point de vue pratique, on peut penser que les panneaux pouvaient permettre aux spectateurs qui n'ont pas lu le programme, qui ne le possédaient pas et/ou qui ne connaissaient pas l'histoire, de comprendre plus facilement le déroulement de la pièce. Le dispositif semble efficace, mais il est clair qu'il attente à la vraisemblance de l'action. Au moins c'est ce qu'estime Goudar dans sa critique du ballet à partir d'une représentation postérieure faite à Venise :

« Je viens maintenant, Milord, au Ballet de Sémiramis [...] le maître prétend avoir suivi le plan de la Tragédie de M. de Voltaire ; mais il l'a suivi mal. [...] Les deux Héros de cette pièce s'aiment de bonne foi ; ils ne savent pas que la nature s'oppose à leurs désirs. Ils cabriolent beaucoup pour se prouver réciproquement l'amour, qu'ils ont l'un pour l'autre. Cependant il faut que *Sémiramis* sache que *Ninias* est son fils : or qui le lui dira ? Les pieds ne parlent point. Le maître des Ballets prend le parti de leur écrire. Un placard se fait voir dans le fond du théâtre avec ces mots : *Ferma, perversamadre : egli è tuofiglio* [arrête, mère perverse, il est ton fils] ; stratagème semblable à celui des siècles d'ignorance, où les peintres sans génie faisaient sortir de la bouche des figures, des rouleaux de papier, qui disaient ce que leur pinceau aurait dû exprimer. Il est vrai que l'Auteur de la pantomime se mit par-là dans un grand danger ; car si *Ninias* ne sait pas lire l'Italien, son Ballet manque, ou commet un inceste ; car alors il couche avec sa mère sans le savoir¹⁵ ».

- 10 Avec la présence des panneaux, c'est le personnage lui-même qui devient un lecteur sur la scène, une situation que l'auteur décrit avec ironie. Le raisonnement principal de la critique de Goudar concerne l'insuffisance du geste du point de vue de l'intelligibilité. Un argument qu'il utilise fréquemment dans ses critiques aux ballets réformés. Nous reviendrons sur cet argument plus tard. En attendant, nous voulons souligner la façon dont il rend compte de la réception de la pièce dans la salle du spectacle. Goudar décrit le comportement du public durant la représentation à Venise, témoignant précisément d'un événement imprévu qui survient vers la fin de la séance :

« Sémiramis est morte. Elle vient de rendre le dernier soupir. Le spectateur a en quelque sorte assisté à ses funérailles : en baissant la toile on suppose qu'on va l'enterrer. Cependant on veut qu'elle reprenne ses esprits, qu'elle retourne en vie, & cabriole de nouveau, comme si elle existait encore. Passe qu'une Actrice, qu'on tue aujourd'hui, danse demain ; mais on ne meurt pas deux fois dans la même soirée : c'est contre toutes les règles mortuaires. Cependant le public pousse de grands cris, & bat des mains jusqu'au moment de cette résurrection. Il faut que Sémiramis reparaisse, qu'elle sorte de son tombeau, & danse une autre fois comme l'ombre de Ninus : on dirait que c'est la pantomime des revenants. Il n'y a qu'un

parterre Vénitien, qui puisse faire faire des semblables miracles à la scène pantomime¹⁶ ».

- 11 Goudar décrit l'événement d'une façon comique. Cependant, le comportement des spectateurs permet de comprendre la façon dont le public italien regarde le spectacle de ballet. Malgré les efforts des compositeurs pour développer les capacités narratives de l'art de la danse, le public semble plutôt intéressé par les prouesses techniques. Les spectateurs demandent à voir encore une fois l'exécution des danseurs sans aucune considération pour la logique narrative de la pièce. Ainsi, il est évident que l'importance conférée au programme, en tant que discours rattachant la danse à une structure narrative, est en relation avec une forme d'intervention. Comme le signale l'historien Bruce Alan Brown, le *ballet pantomime* essaie d'instaurer au cours de son développement une réforme du public¹⁷. La réforme suppose, d'un côté, une reconnaissance de la part du public de la capacité du ballet à représenter un sujet sérieux ou tragique et d'un autre côté, dans un cadre plus large, l'acceptation du fait qu'un spectateur puisse être ému jusqu'aux larmes dans la salle de théâtre. Comme le rappelle Brown, il existe à l'époque une classe de spectateurs qui se moque franchement de l'idée que l'on peut pleurer devant une pièce de théâtre¹⁸.

- 12 Les maîtres de ballet ne sont pas étrangers à cette problématique. Ils sont conscients qu'une des clés du succès de leur projet est de faire changer la perception du public par rapport à la danse spectaculaire. Ainsi, une stratégie partagée par Gasparo Angiolini et Jean-Georges Noverre, pour induire ce changement, consiste à établir dans leurs interventions écrites une distinction entre un « bon » et un « mauvais » public. Dans ses *Lettres*, Noverre dénonce le conservatisme du « mauvais » public et son indulgence devant une danse purement mécanique qui n'exprime que les prouesses techniques des danseurs ou les « minauderies » des danseuses et il introduit tout de suite un contrepoint en mentionnant ce qu'il reconnaît comme « l'âme et le ressort » du vrai public : « ces hommes sensés [...] qui n'applaudissent jamais que lorsque les choses les remuent, les affectent & les transportent¹⁹ ». Angiolini fait de même quand il affirme vers la fin de sa dissertation « qu'il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide & basse, qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer²⁰ ».

- 13 Ces affirmations témoignent d'une question fondamentale : le projet du nouveau genre pantomime n'émerge pas à cause d'un changement dans le goût du public, mais plutôt sous l'effet des logiques internes propres à la mise en scène de la danse, à sa place au sein du genre lyrique et au désir des maîtres de ballet de revaloriser son statut dans une hiérarchie des arts. La danse dite « mécanique » a un véritable succès à l'époque et elle n'a pas forcément besoin de changement. Pour cette raison, le projet des maîtres de ballet requiert la construction d'un nouveau goût chez le spectateur, un goût qui doit être affirmé à travers des créations novatrices et des interventions écrites tendant à justifier le nouveau chemin esthétique adopté. Le perfectionnement du ballet aux yeux des réformateurs implique le développement de ses outils expressifs dans le cadre du genre sérieux et, à cet effet, la danse doit être détachée de ce qui est considéré comme son essence primordiale à l'époque, à savoir, être une expression naturelle de la joie.

Codification du corps et codification du récit

- 14 La réforme du public constitue un objectif inhérent au développement du *ballet pantomime*. Elle conditionne l'utilisation des programmes dans la mécanique de représentation et elle façonne également la manière de les écrire. En 1717, le maître de ballet anglais John Weaver, réputé être le premier compositeur dans le genre du *ballet pantomime*²¹, présente au théâtre Drury Lane la pièce *The Loves of Mars and Venus*. À cette occasion, on distribue un programme de vingt-huit pages dans la salle de théâtre. Sur la page de titre, l'œuvre est présentée comme « A Dramatic Entertainment of Dancing, attempted in imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans [Un spectacle dramatique en danse à l'imitation des pantomimes des anciens Grecs et Romains]²² ». John Weaver déclare, comme le fera à son tour Noverre quarante ans plus tard, qu'il est en train de recréer la pantomime des Anciens, un projet novateur pour l'époque.
- 15 Le programme du ballet débute par une préface informative dans laquelle l'auteur s'attache, en premier lieu, à donner une définition de l'art du « pantomime »²³. John Weaver, qui danse le personnage de Vulcain dans la pièce, conçoit le programme de ballet d'une façon assez simple. Le récit de la deuxième scène, par exemple, comporte une description des actions mimées et dansées, du placement des personnages et des entrées de la musique²⁴. On perçoit la façon dont le programme pouvait servir à organiser la représentation de la pièce pour les intervenants, musiciens, danseurs et techniciens. L'imprimé aurait pu rendre possible une recréation postérieure, ce qui ne semble pas évident pour les programmes publiés durant la deuxième moitié du siècle. Le texte signale les mouvements des danseurs, leurs positions dans la scène, les danses qu'ils exécutent, et l'articulation de la musique avec les actions qui se déroulent. Dans le récit du programme de Weaver il n'existe aucune ambition littéraire : le texte fournit les faits qui composent la représentation d'une manière sobre et précise. La danse y est cependant associée à des expressions pathétiques d'une grande intensité. En effet, concernant la Scène II on peut lire :

« Enter to Venus, Vulcan : They perform a Dance together ; in which Vulcan expresses his Admiration ; Jealousie ; Anger ; and Despair : And Venus shews Neglect ; Coquetry ; Contempt ; and Disdain [Entrée pour Vénus et Vulcain. Ils interprètent une danse ensemble dans laquelle Vulcain exprime son admiration, sa jalousie, sa colère et son dépit. Et Vénus montre sa négligence, sa coquetterie, son mépris et son dédain]²⁵ ».

Immédiatement après ce paragraphe, qui décrit les émotions mimées par les danseurs, on trouve un avertissement qui mérite une attention particulière :

« This last Dance being altogether of the Pantomimick kind ; it is necessary that the Spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein ; and what Passions, or Affections, they discover ; represent ; or express [Cette dernière danse étant du style pantomime, il est nécessaire que le spectateur connaisse quelques-uns des gestes qui y sont utilisés, et quelles passions ou affections ils révèlent, représentent ou expriment]²⁶ ».

Weaver reproduit alors de manière précise une sorte de « glossaire » des passions et des affects, accompagnés des actions corporelles qui sont supposées les exprimer. À savoir :

« ADMIRATION. Admiration is discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd ; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread ; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object ; but when it rises to ASTONISHMENT. Both Hands are thrown up towards the Skies ; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards [Admiration. L'admiration est exprimée par

le levé de la main droite, avec la paume tournée vers le haut et les doigts fermés, et en un mouvement le poignet est retourné et les doigts s'ouvrent, le corps est incliné et les yeux sont fixés sur l'objet ; mais quand l'émotion monte jusqu'à l'étonnement, les deux mains sont jetées vers les cieux, les yeux sont aussi levés et le corps est rejeté en arrière]²⁷ ».

- 16 La description présente non seulement les gestes corporels censés représenter l'admiration, mais encore la succession des mouvements qui amène de l'admiration à l'étonnement. Le glossaire proposé par Weaver, qui occupe trois pages de son programme, comprend, entre autres, la description de la *Jalousie*, l'*Impatience*, l'*Indignation* et la *Coquetterie*. Dans la mise en page, chaque sentiment est en majuscule et séparé par une ligne de sa description, ce qui facilite le repérage. Selon l'analyse de Richard Ralph²⁸, Weaver suit dans ce développement les théories de Giovanni Paolo Lomazzo²⁹ concernant la représentation des passions et des affects en peinture. D'après cette théorie les affections de l'esprit se reflètent dans le corps d'une façon correspondante, c'est-à-dire que chaque mouvement du corps et du visage représente la manifestation externe d'une pulsion émotionnelle interne.
- 17 Or, l'objectif principal du glossaire est d'éduquer le regard du spectateur. Selon Weaver, il est nécessaire que le spectateur puisse identifier les gestes qui y sont utilisés pour comprendre les actions représentées sur la scène. Le texte impose au spectateur une lecture spécifique qui ne permet pas une interprétation arbitraire. La composition de Weaver conçoit ainsi une transposition directe du récit en expression corporelle donnant au spectateur les éléments nécessaires pour accompagner ce processus. De la même manière que le texte d'une pièce de théâtre est récité par les comédiens sur la scène, le texte du programme de ballet doit être mis en action par les danseurs. Les gestes utilisés par Weaver sont des gestes de convention minutieusement définis et proposés comme une clé de lecture pour le spectateur. C'est un modèle centré sur l'établissement d'un code interprétatif précis basé sur une juste réciprocité entre les passions internes et les manifestations externes du corps³⁰. Or, l'intelligibilité du geste fonctionne comme une légitimation des capacités narratives de l'art de la danse – capacités narratives qui constituent l'objet principal des critiques durant la deuxième moitié du siècle.

Noverre et le regard du corps

- 18 Ainsi, la différence la plus évidente entre les programmes de la première et de la deuxième moitié du siècle tient à la manière dont les auteurs conçoivent le statut des gestes. Noverre et Angiolini ne considèrent pas qu'il est nécessaire de fournir un « glossaire » pour les interpréter. Ceci peut être dû au fait qu'à cette époque le public commence déjà à les reconnaître. Le degré d'intelligibilité du geste expressif est considéré alors par les maîtres de ballet comme le résultat de la bonne ou mauvaise interprétation du danseur. Dans tous les cas, le fait de donner comme établie une certaine autosuffisance du geste leur permet de construire un rapport plus riche entre le texte et la danse représentée sur la scène.
- 19 Le ballet des *Horaces* de Noverre est représenté à l'Opéra de Paris en 1777, trois ans après sa version viennoise. À cette occasion le spectacle est accompagné d'un programme de 36 pages in-octavo³¹. Les programmes de Noverre suivent généralement une structure identique : ils s'ouvrent sur un avant-propos dans lequel l'auteur expose

ses idées par rapport à la poétique de la danse, ou décrit les particularités de la mise en scène en question. Dans celui-ci Noverre présente un discours introductif évoquant son entrée à l'Opéra de Paris. Rappelons que *Les Horaces* est l'un des premiers ballets qu'il présente après sa désignation controversée comme maître de ballet dans l'institution³². L'introduction du programme est aussi l'occasion pour lui de faire une sorte de propagande de son travail. En ce sens, l'imprimé n'est pas conçu seulement comme un texte explicatif du sujet de la pièce, mais aussi comme le support d'une sorte de « dialogue » entre le compositeur et son public. Noverre essaie d'établir un lien avec le spectateur en mettant en pratique une stratégie de séduction. La circulation du programme, postérieure à la représentation, peut lui servir ainsi à attirer de nouveaux spectateurs pour ses spectacles. On peut y constater comment le programme constitue fondamentalement un outil d'intervention dans l'espace public.

- 20 Dans les pages suivantes l'auteur fait une présentation des personnages de la pièce et des danseurs qui les interprètent, parmi lesquels figurent les plus grandes personnalités du ballet de l'époque à l'Opéra, comme M^{lle} Guimard, Vestris ou les frères Gardel. À la simple lecture, il saute aux yeux que le projet de mise en scène de Noverre est fort ambitieux. Il compte représenter une histoire complexe, avec de nombreux personnages (seize solistes plus les figurants) et avec une densité narrative importante³³. La didascalie décrit également les éléments qui composent la décoration avec des indications sur le placement des personnages. Dans le discours du programme on peut identifier, comme nous l'avons fait dans le cas d'Angiolini, deux formes narratives visant à retracer la scène et le sujet de l'histoire. La première est la description d'actions qu'on pourrait qualifier d'externes, par exemple : « ... [Curiace] tombe aux genoux de Camille, il lui témoigne sa reconnaissance³⁴ ». La phrase donne une information directe sur un mouvement déterminé du danseur sur la scène. La deuxième forme narrative consiste en une description des sentiments internes du personnage, à savoir : « ...mais le bruit éclatant des Timbales et des Trompettes réveille dans son cœur le désir de combattre, & rallume cet ardeur martiale que les larmes de son amante avaient amorties pendant quelques instants³⁵ ». Dans ce cas, l'auteur décrit ce qui est censé être la face cachée de l'action du personnage. Ce n'est pas une action concrète qui est décrite. Il s'agit d'un discours qui met en avant les ressorts passionnels de son interprétation.
- 21 Dans les *Lettres sur la Danse* de Noverre, la réflexion sur la fonctionnalité du geste dans l'interprétation propre au ballet s'incarne dans une analyse de la figure du « danseur-comédien » animé par la force des passions. Noverre pose l'existence d'un corps neutre qui agit par la volonté interne des passions. L'irréductibilité des passions est synonyme de vraisemblance de l'interprétation³⁶. Étant donnée la vacuité du corps, qui agit par la volonté des passions, le danseur-comédien est obligé de sentir dans le jeu scénique³⁷. Compte tenu de cette mécanique, la description du vécu interne du personnage donne un sens nouveau au geste de l'acteur. Elle alerte le spectateur par rapport à ce qu'il devra lire dans le corps du danseur. Les programmes de Noverre constituent un guide du spectateur, mais pas uniquement du point de vue de l'intelligibilité. Le compositeur veut faire comprendre le déroulement des actions, mais aussi induire un certain regard sur le corps du danseur. Il propose au spectateur la recherche d'une manifestation subtile ou évidente du sentiment, moteur de l'expressivité, en essayant de favoriser ainsi une forme originale d'empathie. Le ballet offre à son spectateur la possibilité de regarder « à nu » les sentiments qui constituent la base de l'expression verbale, en accord, par exemple, avec les idées de Rousseau selon lesquelles ce sont les passions qui

se trouvent à la base de l'invention des paroles³⁸. La construction d'un nouveau regard sur le corps constitue donc une deuxième dimension du projet de réforme du public tendant à renforcer la capacité narrative du ballet.

La critique sociale du programme

- 22 Un des éléments de dispute les plus importants dans ce qu'on connaît comme « la polémique du *ballet pantomime* » qui oppose Jean-Georges Noverre au maître de ballet italien Gasparo Angiolini dans le milieu théâtral milanais entre 1773 et 1776, concerne le rôle joué par les programmes de ballet, en particulier dans leur rapport avec la représentation du spectacle³⁹. Le Français considère les programmes comme une pièce fondamentale du mécanisme de représentation du ballet⁴⁰ tandis que l'Italien affirme qu'il est souhaitable d'établir une sorte d'autonomie de la scène par rapport au texte écrit⁴¹. Or, comme le signale l'historienne Carmela Lombardi⁴², l'écrivain Ange Goudar anticipe d'une certaine manière les arguments de cette polémique en publiant, en 1773, avant Angiolini, et sous le nom de Sarah Goudar, ses *Rémarques sur la musique & la danse*⁴³. Dans une des lettres qui composent son ouvrage Goudar critique de façon lapidaire l'utilisation des programmes⁴⁴. À ses yeux, le programme constitue, en soi, un aveu du manque d'intelligibilité du *ballet pantomime*. Autrement dit, si l'on a besoin de lire un texte pour comprendre ce qui se passe sur scène on admet indirectement qu'une pantomime ne peut pas représenter par ses propres moyens un récit de façon claire.
- 23 Or, la critique de Goudar ne se limite pas à la fonction remplie par les programmes durant la représentation, elle vise aussi la façon dont certains d'entre eux sont rédigés. D'après lui, certains programmes possèdent un caractère excessivement « littéraire » ou métaphorique qui les rend difficiles à comprendre et, pour cette raison, ils ne remplissent même pas une fonction explicative. Prenant l'exemple du programme du ballet *La Mort d'Hercule* représenté par Noverre à Stuttgart, Goudar affirme : « c'est une énigme ajoutée à une autre énigme⁴⁵ ». Goudar retranscrit intégralement le prétendu texte du programme du ballet de Noverre pour affirmer à la fin :
- « Vous avez peut-être vu représenter la mort d'Hercule : or je vous demande, Milord, qu'a de commun l'argument avec le Ballet ? Cette foule d'épisodes le déguisent au point, qu'il n'est plus connaissable. Celui qui ne saurait son histoire que par cette danse, la saurait très mal⁴⁶ ».
- 24 L'ouvrage de 1773 ne constitue pas la première intervention critique de Goudar en ce qui concerne le *ballet pantomime*. Dans un texte anonyme de l'année 1759, qui lui fut postérieurement attribué, il fournit un compte rendu de trois ballets où il exprime son avis négatif sur le genre qui commençait à se développer. Le titre du libelle est *Observations sur les trois derniers ballets qui ont paru aux Italiens & aux François : sçavoir, Télémaque, Le Sultan Généreux, La mort d'Orphée*⁴⁷. Les programmes du premier et du troisième ballet sont accessibles à la Bibliothèque nationale de France. Le premier est un ballet d'Antoine Pitrot, intitulé *Télémaque dans l'île de Calypso*, qui fut représenté à la Comédie-Italienne le 17 mars 1759⁴⁸. Le troisième est un ballet d'Auguste Hus intitulé *La Mort d'Orphée, ou les Fêtes de Bacchus* et fut représenté à la Comédie Française, le 6 juin 1759⁴⁹. Or, dans son compte rendu, Goudar s'exprime non seulement sur la mise en pratique de nouvelles idées poétiques mais encore sur le projet de revalorisation de l'art de la danse qui lui est associée. Le texte s'attaque en premier lieu aux « prétentions

littéraires » des maîtres de ballet. La critique du ballet de *Télémaque* est abordée de la manière suivante :

« Il y a eu bien des débats jusqu'ici parmi les Sçavans, pour sçavoir si le Télémaque de M. de Fenelonétoit un Poëme Epique ou un Ouvrage simplement en prose ; mais un Maître de Ballet vient de définir la question. Il en a fait une Farce Pantomime en danse. Les Spectacles & les Jeux sont une suite des mœurs & du goût général ; on peut présumer que le génie d'une Nation décline, lorsque ses amusemens deviennent ridicules & extravagans. Les Spectacles chez les Anciens furent une suite de l'ordre moral lorsque la folie & le mauvais goût s'en mêla, tout fut perdu⁵⁰ ».

- 25 Le ton très méprisant de ce paragraphe rend compte du style général de l'ouvrage. Dans sa première phrase, l'auteur essaie de mettre en évidence le contraste en termes de légitimité intellectuelle entre « les Savants » et « un Maître de Ballet ». Goudar cherche principalement à censurer l'intervention des maîtres de ballet sur le terrain littéraire classique. Sa réflexion comprend également une critique du public. Les spectacles représentent « une suite des mœurs & du goût général » et, pour cette raison, le succès du *ballet pantomime* serait l'indice de la dégradation du goût et de la morale du public de l'époque. Par conséquent, l'objet de la discussion n'est pas uniquement le discours poétique sur le ballet, mais les effets que l'acceptation de ce discours peut produire à l'égard de la position sociale des maîtres de ballet. Accepter le discours du *ballet pantomime* signifie accepter leur légitimité d'un point de vue artistique mais aussi d'un point de vue social. Certainement, Goudar perçoit une avancée des maîtres de ballet sur le terrain littéraire. En ce sens, il affirme :

« Ce qui a gâté l'imagination de ces maîtres de Ballets, c'est qu'ils ont ouvert Lucien & Horace. Ils se sont crus de grands hommes, parce qu'ils ont lu de grands Ouvrages. Ils citent éternellement les Grecs & les Romains, qui ont mis les premiers sujets tragiques sur la scène pantomime⁵¹ ».

- 26 La critique est assez particulière. Aux yeux de Goudar, les maîtres de ballet auraient eu accès à des textes qui ne leur étaient pas destinés. Le *ballet pantomime* postule comme un de ses fondements l'objectif de restaurer la pantomime des Anciens. Or, nous pouvons interpréter que l'allusion à la pantomime ancienne sert fondamentalement à différencier la pantomime sérieuse, – que le nouveau genre essaie de promouvoir –, de la pantomime comique ou grotesque de l'époque. Dans un passage de son texte, Goudar réalise l'exercice intellectuel d'accepter l'idée que le *ballet pantomime* pourrait être une recreation de la pantomime ancienne, tombée en désuétude à la fin de l'Antiquité. Sa réflexion questionne alors les raisons de cette perte et souligne encore une fois l'inaptitude qui, à ses yeux, caractérise les professionnels de la danse. Il soutient :

« Il est étonnant que quelques hommes obscurs sans autre génie que celui de leur profession aient pu imaginer que l'Univers attendoit après eux pour éclairer le Monde pantomime, & qu'eux seuls aient vu ce que les siècles les plus éclairés ne virent point⁵² ».

- 27 L'argument exposé par Goudar a le même fondement que le précédent. Il s'agit de censurer l'intervention des maîtres de ballet dans le domaine littéraire et philosophique. Son argument contre une réintroduction de la pantomime ancienne se réduit à signaler que les « grands hommes » du siècle passé ne l'ont pas considérée nécessaire⁵³. L'affirmation de Goudar rend compte à sa manière du conflit ouvert par l'irruption des maîtres de ballet dans le domaine théâtral. Les maîtres de ballet deviennent la cible principale de ses critiques. Les idées esthétiques de Goudar ne peuvent pas être séparées de sa conception de la politique et l'économie.

- 28 Comme nous l'avons déjà remarqué, le fond de cette critique est en fait lié à une question économique. Goudar en rend compte de façon claire en écrivant :
- « Un autre vice est le prix, qu'on a mis à ce talent. On paye mieux un maître, qui dirige cinquante danseurs dans un Ballet, qu'on ne récompense un Général, qui conduit cinquante bataillons à l'armée⁵⁴ ».
- 29 La comparaison cherche à dénoncer la frivolité des monarques qui dépensent des grandes sommes d'argent dans les spectacles de danse. En fait, Goudar exprime à nouveau les idées qu'il introduit originellement dans son ouvrage de 1756, *Les intérêts de la France mal entendus*⁵⁵ et qui lui avaient apporté une considérable notoriété. Il y propose de supprimer les inégalités sociales à travers une redistribution des terres, des biens et des ressources et il manifeste son rejet du luxe et des privilèges sociaux. À ses yeux, la valorisation de l'art de la danse semble être essentiellement liée à une mauvaise administration des dépenses de l'État. Comme nous le verrons ultérieurement, la cible de Goudar ne semble pas être le maître de ballet en soi mais l'ordre social qu'il représente. Or, le discours du polémiste expose clairement le contexte des interventions des compositeurs du *ballet pantomime*. Ces derniers cherchent à travers leurs écrits à légitimer du point de vue intellectuel une position privilégiée qu'ils ont déjà conquise.

Mémoire et distinction sociale

- 30 Au-delà des discussions et des luttes d'intérêt liées à l'utilisation des programmes, le *ballet pantomime* garde toujours un rapport étroit avec le théâtre et la littérature de son époque. Les *ballets pantomime* ont repris tout au long du XVIII^e siècle des sujets classiques, généralement déjà traités par des pièces dramatiques ou par des opéras⁵⁶. Dans l'ouvrage *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Jean-Jacob Engel, – qui d'ailleurs se déclare lecteur des *Lettres* de Noverre –, traite cette question en exprimant à la fois une critique des limites de la pantomime et une reconnaissance de ses potentialités expressives. En principe, d'après Engel, la pantomime moderne n'offre pas d'avantages par rapport à celle des Anciens car, pour représenter une intrigue, elle doit ou bien se borner à une signification vague et incertaine ou bien recourir à « l'interprète qui [doit] expliquer par la parole ce que le geste, la mine & l'attitude ne peuvent exprimer complètement⁵⁷ ». En ce sens, Engel souligne à l'instar de Noverre que : « La pantomime n'a point d'autre langage que celui du sentiment⁵⁸ ».
- 31 Pour cette raison, le seul moyen qui reste à la pantomime moderne pour se rendre intelligible est, selon Engel, de mettre sur la scène les ouvrages de poésie les plus connus, en faisant appel à la mémoire des spectateurs. De cette façon, la « culture littéraire » du spectateur fonctionnerait comme un guide à l'instar du programme. Dans le cas des compositeurs que nous avons traités jusqu'ici, on perçoit une combinaison des deux stratégies : on fait circuler des programmes avant et durant la représentation de la pièce et on choisit principalement des sujets connus du public. Cette dernière idée est proposée explicitement par Noverre dans ses *Lettres*. En parlant des représentations de la pantomime ancienne, il affirme que les pièces connues servaient : « pour ainsi dire de Programmes aux Spectateurs, qui les ayant gravées dans la mémoire suivaient l'Acteur sans peine, & le devinaient même avant qu'il s'exprimât⁵⁹ ». La mémoire constitue, selon le compositeur, un élément explicatif. Pourtant, elle semble difficile à évaluer de manière précise. Les connaissances des sujets littéraires

doivent varier en fonction du public et de son niveau culturel. Comme le signale justement Ange Goudar, ce mécanisme implique forcément une confrontation du public avec les limites de sa propre « culture littéraire ». Il affirme :

« Sur cent spectateurs, à qui on présente un Ballet historique, il n'y en a pas dix, qui le connaissent. Or, s'il ignore le corps général de l'histoire, d'où le sujet est tiré, on aura beau le lui expliquer dans un programme, il n'y entendra rien⁶⁰ ».

- 32 À ses yeux, le programme n'est pas capable de suppléer le manque de « culture littéraire » du public et la seule manière de résoudre ce problème serait de simplifier radicalement l'action. En fait, il propose la même idée pour l'opéra. Or, Goudar interprète la complexité des compositions des maîtres de ballet comme une forme de « discrimination intellectuelle » envers une partie du public. L'évocation de sujets classiques est une manière d'imposer une distinction entre un public savant et un public ordinaire. En ce sens, il soutient :

« Si je devais placer quelque inscription sur la porte d'un théâtre, j'y mettais celle-ci : *Ecole publique, où chacun doit s'instruire pour son argent*. Mais nos maîtres des Ballets font précisément tout le contraire. Pourvu qu'ils plaisent aux Princes & aux Cours, qui les appellent ; pourvu qu'ils se rendent agréables aux grands, qui les prônent, ils ne s'embarrassent pas du reste des mortels. Ils regardent le parterre comme le très humble domestique du théâtre, à qui ils font faire souvent dans leur pièces une longue antichambre⁶¹ ».

- 33 Sa critique met en évidence un élément central : en tant que stratégie d'ascension sociale les *ballets pantomimes* sont conçus pour plaire principalement à un « public éclairé ». Ce public n'est pas le plus nombreux, mais son approbation apporte du « prestige » et permet aux maîtres de ballet de gagner l'adhésion des milieux courtois où leur travail peut être bien rémunéré.
- 34 Le projet de mobilité sociale est intrinsèquement lié à une forme de sociabilité précise attachée aux pratiques de la « bonne société » – ou du *monde* – à l'époque. Dans son ouvrage *Le monde des salons*, Antoine Lilti étudie les pratiques de sociabilité dans les salons parisiens du XVIII^e siècle⁶². L'historien définit le salon comme une institution qui occupe une place centrale durant la deuxième moitié du siècle. Le *monde* incarne à la fois un système de valeurs, et un groupe social qui adopte les pratiques de la sociabilité mondaine. Cette mondanité est en relation, selon Antoine Lilti, avec « une période de crise et de redéfinition du prestige aristocratique, où la noblesse de cour réinterprète l'honneur en réputation et intègre au sein de la bonne société ceux qui se conforment à ses normes de comportement et reconnaissent sa prééminence⁶³ ». Dans sa nouvelle définition, le prestige aristocratique « repose de plus en plus sur les manières de l'homme du monde et sur les pratiques culturelles de la bonne société, comme la lecture, le théâtre ou la poésie⁶⁴ ». De cette façon, le *salon* comme institution permet la production d'un échange matériel et symbolique. À partir de la fréquentation des salons les écrivains et les artistes gagnent des appuis importants pour leur carrière, en accédant aux bénéfices du patronage aristocratique et du mécénat royal, mais les maîtres de maison gagnent une reconnaissance symbolique essentielle à la consolidation de leur prestige⁶⁵. Assurément, la « mondanité », en tant que système de socialisation, constitue la toile de fond devant laquelle agissent les maîtres de ballet. Par conséquent, leur production littéraire et artistique représente, sans doute, une monnaie d'échange symbolique dans leurs rapports avec la noblesse de cour.
- 35 On comprend alors que l'antipathie de Goudar à l'égard des maîtres du *ballet pantomime* ne réfère pas exclusivement aux innovations poétiques ou au manque d'intelligibilité

des gestes. La critique de l'aventurier renferme un contenu social et politique. Comme l'affirme l'historien Jean-Claude Hauc, Goudar exprime une vive aversion à l'égard des encyclopédistes, non à cause de leurs idées mais à cause de leurs formes de socialisation. La « clique holbachique », comme disait Rousseau, procédait par cooptation et relations. L'aventurier reprochera souvent aux encyclopédistes leur duplicité. Voltaire ne se brouillera jamais avec Frédéric II et Diderot gardera toujours son rapport privilégié avec Catherine de Russie. Ainsi, « les 'grandes consciences parisiennes' étaient prêtes à toutes les bassesses lorsqu'il s'agissait de blanchir leurs puissants protecteurs face à l'opinion européenne⁶⁶ ». La même logique s'impose dans le cas des maîtres de ballet. Goudar semble condamner leur fonctionnalité au renforcement du pouvoir royal – ce qui pourrait être interprété comme une sorte de « trahison ». La plupart des maîtres de ballet proviennent des milieux populaires et commencent leur carrière comme danseurs dans les théâtres forains, pourtant c'est en méprisant cette origine qu'ils essayent de légitimer leur ascension sociale. Rappelons les mots de Goudar quand il affirme que le théâtre devrait être une « école publique, où chacun doit d'instruire pour son argent » alors que les maîtres de ballet « pourvu qu'ils se rendent agréables aux grands, qui les prônent [...] ne s'embarrassent pas du reste des mortels ». Pour cette raison, on peut comprendre que l'aversion de Goudar pour le nouveau genre de ballet est en réalité un refus du projet qu'il incarne.

- 36 Les programmes, de même que les diverses interventions des maîtres de ballet dans l'espace public à travers leurs écrits littéraires et philosophiques, fonctionnent comme des instruments de légitimation qui valident leur stratégie d'ascension sociale. La discussion à propos de l'utilisation des programmes ne concerne pas uniquement la façon dont le texte influence le regard du spectateur sur la scène, elle est aussi liée à la place du discours écrit dans la valorisation de la danse et du maître de ballet dans la hiérarchie des arts. C'est ainsi grâce à leur écriture artiste que les professionnels de la danse ont essayé de déterminer les conditions de réception de leurs œuvres et leur place dans la société.

NOTES

1. NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, A Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760.
2. COMPAN, Charles, *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787. p. 255.
3. RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur l'Opera*, La Haye, Jean Neaulme, 1741, p. 55-56.
4. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson, 1751-1780, Tome 12, p. 833.
5. SASPORTES, Jose, « Durazzo e la danza » in Milloss, Aurel et Morelli, Giovanni, *Creature di Prometeo. Il balloteatrale dal divertimento al dramma*, Firenze, L.S. Olschki, 1996, p. 178.
6. SASPORTES, Jose, « La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo » in *La danza italiana*, n° 1, Autunno 1984, p. 24.
7. FRAMERY, Nicolas-Étienne, *Encyclopedie méthodique: Musique*, Tome premier, à Paris, chez Panckoucke, 1791, p. 110.
8. CHARTIER, Roger, *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003. p. 8-10.

9. CHARTIER, Roger, « Copied onely by the eare : Le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle » in Norman, Larry F., Desan, Philippe et Strier, Richard, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVIII^e siècles*, Schena Editore, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 43.
10. Dans une lettre de 1784 à Vittorio Alfieri, Ranieri de Calzabigi affirme avoir été l'auteur de ce programme. Pourtant, c'est toujours le nom du chorégraphe qui figure dans la page de titre. Voir CALZABIGI, Ranieri, *Scrittiteatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, p. 208-209. Cité également par ONESTI, Stefania, « Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondoSettecento: problematiche e prospettive di studio », *Danza e Ricerca*, anno V, numero 4, 2013, p. 12.
11. ANGIOLINI, Gasparo, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, à Vienne, Chez Jean-Thomas de Trattner, 1765, p. 25-26. [Le texte n'est pas numéroté, alors la numération a été établie en comptant à partir de la première page du programme].
12. *Ibidem*, p. 31-32.
13. Voir PARFAICT, Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, p. 137. Cité également par RIZZONI, Nathalie, « Inconnaissance de la Foire » in *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie ; Venise, Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 125.
14. ANGIOLINI, op. cit., p. 40-42.
15. GOUDAR, *Remarques...*, op. cit., p. 102-104.
16. *Ibidem*, p. 107-108.
17. BROWN, Bruce Alan, « Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public : Paris, Vienne » in Waeber, Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, Peter Lang, 2009.
18. *Ibidem*, p. 204.
19. NOVERRE, op. cit., p. 49-50.
20. ANGIOLINI, Op. Cit. p. 50.
21. Voir la communication de Germaine PRUDHOMMEAU in *Textes originaux français des articles présentés lors du colloque de Stockholm, 31 octobre-3 novembre 1991*, Paris, Association européenne des historiens de la danse, 1991.
22. WEAVER, John, *The Loves of Mars and Venus*, London, Printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717 in Ralph, Richard, *The life and works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, p. 737.
23. *Ibidem*, p. 738-740.
24. *Ibidem*, p. 752.
25. *Ibidem*, p. 752.
26. *Ibidem*, p. 752.
27. *Ibidem*, p. 754.
28. *Ibidem*, p. 735.
29. LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattatodell' arte dellapittura, scoltura et architettura*, P. G. Pontio, Milano, 1585.
30. Le modèle rend compte implicitement des réflexions faites par DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, Paris, H. Legras, 1649 et par MENESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, à Paris, Chez René Guignard, 1682, p. 160. Sur ce sujet voir également JESCHKE, Claudia, « From Ballet de Cour to Ballet en Action : The Transformation of Dance Aesthetics and Performance at the End of the Seventeenth and Beginning of the Eighteenth Centuries », *Theatre History Studies*, University of North Dakota Press, Volume XI, 1991. p. 113.
31. NOVERRE, Jean-Georges, *Les Horaces, Ballet-Tragique*, à Paris, Chez Delormel, 1777.

32. Par rapport à la désignation de Noverre à l'Opéra voir CAMPARDON, Émile, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle : documents inédits découverts aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1884. Tome 2, p. 202.
33. NOVERRE, *Les Horaces*, op. cit., p. 16.
34. *Ibidem*, p. 12.
35. *Ibidem*, p. 12.
36. NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, à Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760, p. 266.
37. La manière dont Noverre conçoit le travail du danseur semble être influencée par le traité de Rémond de Sainte-Albine sur l'art du comédien. Voir RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre, *Le Comédien*, Paris, Vincent fils, 1749.
38. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993 [1781].
39. Sur ce sujet voir : VALLEJOS, Juan Ignacio, "Lire le corps. Les programmes de ballet de Noverre et la polémique du ballet pantomime (1773-1777)", *Analele Universitatii Bucuresti Istorie*, N° 58, Editura Universitatii Bucuresti, Bucarest, 2009.
40. NOVERRE, Jean-Georges, « Introduction au ballet des Horaces ou Petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini » in *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre, Maître de ballets de la Cour Impériale et Royale*, à Vienne, Chez J. Kurzböck, 1776, p. 11-12.
41. ANGIOLINI, Gasparo, « Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei Balli pantomimi (1775) », in Lombardi, Carmela (ed.), *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libellisulla danza : 1773-1785*, Torino, Paravia, 1998, p. 122.
42. LOMBARDI, *Il ballo pantomimo*, op. cit., p. 10.
43. GOUDAR, Sarah, *De Venise : Remarques sur la musique & la danse, ou Lettres de Mr. G ... à Milord P...*, Venezia, Charles Palese, 1773.
44. *Ibidem*, p. 91-92.
45. *Ibidem*, p. 95.
46. *Ibidem*, p. 101.
47. GOUDAR, Ange, *Observations sur les trois derniers ballets pantomimes qui ont paru aux Italiens & aux François : sçavoir, Télémaque, Le sultan généreux, La mort d'Orphée*, s. l. [Paris, Nicolas-Bonaventure Duchesne] 1759, s. l., s. d. ([Paris, Gabriel Valleyre]).
48. PITROT, Antoine, *Télémaque dans l'île de Calypso, ballet sérieux, héroï-pantomime, de l'invention et composition du sieur Pitrot, ...* [Paris, Théâtre des Comédiens italiens ordinaires du Roi, 17 mars 1759.], Paris, impr. de Ballard, 1759.
49. HUS, Auguste, *La Mort d'Orphée, ou les Fêtes de Bacchus, ballet héroïque de la composition de Mr Hus, représenté sur le théâtre de la Comédie-française, le... 6 juin 1759...*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1759.
50. GOUDAR, *Observations*, op. cit., p 3-4.
51. GOUDAR, Sara, op. cit., p. 64.
52. *Ibidem*, p. 77.
53. *Ibidem*, p. 76.
54. *Ibidem*, p. 120.
55. GOUDAR, Ange, *Les intérêts de la France mal entendus, dans les branches de l'agriculture, de la population, des finances, du commerce, de la marine & de l'industrie. Par un citoyen*, Amsterdam [Avignon], 1756, 3 vol.
56. VENDRIX, Philippe, *L'Opéra comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardraga Éditeur, 1992, p. 327-328.
57. ENGEL, Johann Jakob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, H. J. Jansen, 1794. Tome II, p. 30.
58. *Ibidem*, p. 31-32.
59. NOVERRE, *Lettres...*, op. cit., p. 83-84.
60. GOUDAR, *Remarques*, op. cit., p. 92-93.

61. GOUDAR, *Remarques*, op. cit., p. 94-95.
62. LILTI, Antoine, *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.
63. LILTI, Antoine, « Sociabilité et mondanité : Les hommes de lettres dans les salons parisiens au XVIII^e siècle » in *French Historical Studies*, vol. 28, n° 3, Summer 2005, p. 418.
64. *Ibidem*, p. 418.
65. LILTI, *Le monde...*, op. cit., p. 178.
66. HOUË, Jean-Claude, *Ange Goudar, Un aventurier de Lumières*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 87.

ABSTRACTS

The development of ballet pantomime is strongly linked to a written culture. Moreover, the ballet programs operate as intervention tools for ballet masters in public space. Their writing embodies an artistic and social project, which is linked to a revaluation of the art of dance and the ballet master's work. The assertion of new poetic ideas is then associated with upward social mobility strategies in the context of a redefinition of aristocratic prestige.

Le développement du *ballet pantomime* est fortement lié à une culture de l'écrit. Les programmes de ballet fonctionnent ainsi comme des outils d'intervention des maîtres de ballet dans l'espace public. Leur écriture incarne un projet artistique et social, lié à une revalorisation de l'art de la danse et du métier de maître de ballet. L'affirmation des nouvelles idées poétiques s'associe alors à des stratégies d'ascension sociale dans le contexte d'une redéfinition du prestige aristocratique.

INDEX

Mots-clés: Ballet pantomime, Lumières, Écriture, Programmes de ballet, Noverre (Jean-Georges), Angiolini (Gasparo), Goudar (Ange)

Keywords: Ballet pantomime, Enlightenment, Writing, Ballet programs, Noverre (Jean-Georges), Angiolini (Gasparo), Goudar (Ange)

AUTHOR

JUAN IGNACIO VALLEJOS

Juan Ignacio Vallejos est docteur en histoire de l'EHESS et il est chercheur statutaire au CONICET (Conseil national de recherche scientifique) en Argentine. Il est également directeur du groupe de recherche sur les arts performatifs à l'Institut des arts du spectacle de l'Université de Buenos Aires. Ses recherches portent sur l'histoire de la danse et du théâtre en Europe, principalement durant la période moderne, et sur la danse contemporaine à Buenos Aires, Argentine, depuis les années soixante. Il est auteur de plusieurs articles scientifiques publiés dans des revues tels que *Dance Research Journal*, *Muscorum*, *Cuadernos Dieciochistas*, *Eadem Utraque Europa* et *Cuadernos de Historia Moderna*. Il a notamment contribué à *The Bloomsbury Companion to Dance Studies* et il a dirigé avec Marie Glon, le numéro 8 de la revue *European Drama and Performance Studies* intitulé

« Danse et morale, une approche généalogique ». Tout récemment il a traduit en espagnol et fait l'étude introductive du livre de Mark Franko *Danzar el modernismo/Actuar la política*.