

Les Dossiers du Grihl

02 | 2019 :

La relève 2019-2020

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

JUAN IGNACIO VALLEJOS

<https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.7734>

Résumés

Français English

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.

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 poetic ideas is then associated with upward social mobility on of aristocratic prestige.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

 OK, aceptar todas

 Denegar todas las cookies

 Personalizar

 Política de privacidad

res, Écriture, Programmes de ballet, Noverre (Jean-

r (Ange)
htenment, Writing, Ballet programs, Noverre (Jean-

r (Ange)

let 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 *tragédie-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 Coman 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 sur des personnages se réduit à voir danser autour



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

un témoin d'une des conditions qui ont déterminé D'après l'historien Jose Sasportes, la réforme de la danse, qui à l'époque se déploie à échelle européenne, se propose de résoudre le problème de sa place dans le théâtre lyrique en cherchant de nouveaux moyens narratifs qui lui seraient propres pour équilibrer la scène de l'opéra. La danse n'est pas du tout occupée au contraire une place privilégiée. De cette réforme, capable d'exprimer des actions tragiques, prend l'essence avancée de cet art⁶ qui comprend également une réforme du ballet. Dans le genre de l'opéra, le maître de ballets et le décorateur occupent des places secondaires par rapport au rôle du *ballet pantomime* que, comme l'écrit Nicolas-Edme de La Harpe dans son *Encyclopedie méthodique*, « la danse règne sur le ballet est inventeur & poète⁷ ». Le nouveau genre de ballet devient un courant artistique mais encore une redéfinition du genre : 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

veau genre au théâtre des Anciens fonctionne comme pièce. C'est un ouvrage qui se situe à la frontière entre



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

1 du ballet, Angiolini rend compte des modifications 1 original de l'œuvre de Voltaire pour l'adapter aux *pantomime*¹¹. Notamment, il réduit le nombre de 3 manière de simplifier l'action et de rendre le ballet nce par fournir des informations concernant le décor ur la scène. Il fait principalement une description des s, avec des phrases comme : » L'ombre de Ninus Cependant, le maître italien intègre également dans sentiments « internes » ou des intentions des ; comme : « il semble qu'elle a des rêves affreux » ou e a vu ». Ce faisant, il essaie de favoriser un certain aux gestes des danseurs.

port à la représentation est la manière dont Angiolini 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 :

« Sémiramis 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 irait dû exprimer. Il est vrai que l'Auteur de la un grand danger ; car si *Ninias* ne sait pas lire il commet un inceste ; car alors il couche avec sa



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

, c'est le personnage lui-même qui devient un lecteur iteur décrit avec ironie. Le raisonnement principal de insuffisance du geste du point de vue de l'intelligibilité. nment dans ses critiques aux ballets réformés. Nous s tard. En attendant, nous voulons souligner la façon n de la pièce dans la salle du spectacle. Goudar décrit t la représentation à Venise, témoignant précisément ent vers la fin de la séance :

ent de rendre le dernier soupir. Le spectateur a en érailles : en baissant la toile on suppose qu'on va qu'elle reprenne ses esprits, qu'elle retourne en vie, ; si elle existait encore. Passe qu'une Actrice, qu'on ; mais on ne meurt pas deux fois dans la même ègles 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



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

dance dite « mécanique » a un véritable succès à besoin de changement. Pour cette raison, le projet des créations novatrices et des interventions écrites est le développement de ses outils expressifs dans le ballet, la danse doit être détachée de ce qui est considéré à l'époque, à savoir, être une expression naturelle de la

corps et codification du

est un objectif inhérent au développement du *ballet* utilisation des programmes dans la mécanique de l'écriture, 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 Despite : 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 ».



re précise une sorte de « glossaire » des passions et ions corporelles qui sont supposées les exprimer. À

Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

is discover'd by the raising up of the right Hand, the
ers clos'd; and in one Motion the Wrist turn'd
Body reclining, and Eyes fix'd on the Object; but
INT. Both Hands are thrown up towards the Skies;
: Body cast backwards [Admiration. L'admiration
main droite, avec la paume tournée vers le haut et les
ment le poignet est retourné et les doigts s'ouvrent,
sont fixés sur l'objet ; mais quand l'émotion monte
mains sont jetées vers les cieux, les yeux sont aussi
rière]²⁷ ».

seulement les gestes corporels censés représenter
ession des mouvements qui amène de l'admiration à
osé par Weaver, qui occupe trois pages de son
utres, 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



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

[Personalizar](#)

[Política de privacidad](#)

rent sur un avant-propos dans lequel l'auteur expose de la danse, ou décrit les particularités de la mise en scène. Noverre présente un discours introductif évoquant son nom que *Les Horaces* est l'un des premiers ballets qu'il a traversés comme maître de ballet dans l'institution³². C'est aussi l'occasion pour lui de faire une sorte de bilan, l'imprimé n'est pas conçu seulement comme un prospectus, mais aussi comme le support d'une sorte de dialogue avec son public. Noverre essaie d'établir un lien avec le public par une stratégie de séduction. La circulation du programme de présentation, peut lui servir ainsi à attirer de nouveaux spectateurs. On peut y constater comment le programme constitue une convention dans l'espace public. Noverre fait une présentation des personnages de la pièce et parmi lesquels figurent les plus grandes personnalités de son époque comme Mlle Guimard, Vestris ou les frères Gardel. À la fin du 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. Etant 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



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

plus importants dans ce qu'on connaît comme « la qui oppose Jean-Georges Noverre au maître de ballet milieu théâtral milanais entre 1773 et 1776, concerne de ballet, en particulier dans leur rapport avec la Français considère les programmes comme une pièce représentation du ballet⁴⁰ tandis que l'Italien affirme : sorte d'autonomie de la scène par rapport au texte orienne Carmela Lombardi⁴², l'écrivain Ange Goudar s arguments de cette polémique en publiant, en 1773, e Sarah Goudar, ses *Rémarques sur la musique & la* ti composent son ouvrage Goudar critique de façon mes⁴⁴. À ses yeux, le programme constitue, en soi, un 1 *ballet pantomime*. Autrement dit, si l'on a besoin de qui se passe sur scène on admet indirectement qu'une 2r 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 Fenelon étoit 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



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

« les Savants » et « un Maître de Ballet ». Goudar et l'intervention des maîtres de ballet sur le terrain comprend également une critique du public. Les « des mœurs & du goût général » et, pour cette raison, fait l'indice de la dégradation du goût et de la morale en tant que l'objet de la discussion n'est pas uniquement le mais les effets que l'acceptation de ce discours peut sur la scène sociale des maîtres de ballet. Accepter le discours du public et leur légitimité d'un point de vue artistique mais certainement, Goudar perçoit une avancée des maîtres de ballet en ce sens, il affirme :

« Ces maîtres de Ballets, c'est qu'ils ont ouvert les yeux de grands hommes, parce qu'ils ont lu de grands auteurs, les Grecs & les Romains, qui ont mis les maîtres de ballet sur la scène pantomime⁵¹ ».

« e. Aux yeux de Goudar, les maîtres de ballet auraient été : 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 *mime*. Ces derniers cherchent à travers leurs écrits à rel une position privilégiée qu'ils ont déjà conquise.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

ction sociale

uttes d'intérêt liées à l'utilisation des programmes, le un rapport étroit avec le théâtre et la littérature de ne ont repris tout au long du XVIII^e siècle des sujets ités par des pièces dramatiques ou par des opéras⁵⁶. ste et l'action théâtrale, Jean-Jacob Engel, – qui ttres de Noverre –, traite cette question en exprimant es de la pantomime et une reconnaissance de ses ipe, d'après Engel, la pantomime moderne n'offre pas s Anciens car, pour représenter une intrigue, elle doit on vague et incertaine ou bien recourir à « l'interprète e 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 plus nombreux, mais son approbation apporte du ; de ballet de gagner l'adhésion des milieux courtisans néré.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

✓ OK, aceptar todas

X Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

est intrinsèquement lié à une forme de sociabilité : la « bonne société » – ou du *monde* – à l'époque. *alons*, Antoine Lilti étudie les pratiques de sociabilité ne siècle⁶². L'historien définit le salon comme une centrale durant la deuxième moitié du siècle. Le *monde* leurs, et un groupe social qui adopte les pratiques de identité est en relation, selon Antoine Lilti, avec « une n du prestige aristocratique, où la noblesse de cour ion et intègre au sein de la bonne société ceux qui se ortement et reconnaissent sa prééminence⁶³ ». Dans e aristocratique « repose de plus en plus sur les et sur les pratiques culturelles de la bonne société, poésie⁶⁴ ». De cette façon, le *salon* comme institution e 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.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

Política de privacidad

la danse, et sur les ballets, A Lyon, Chez Aimé Delaroche,

nse, Paris, Cailleau, 1787. p. 255.

éflexions sur l'Opera, La Haye, Jean Neaulme, 1741, p. 55-

onné des sciences, des arts et des métiers, par une Société 1-1780, Tome 12, p. 833.

nza » in Milloss, Aurel et Morelli, Giovanni, *Creature di nento al dramma*, Firenze, L.S. Olschki, 1996, p. 178.

lcorpooveroilmelodrammanemico del ballo » in La danza

édie méthodique : Musique, Tome premier, à Paris, chez

ure, 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, « Inconnnaissance 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.

l'arte dellapittura, scoltura et architettura, P. G. Pontio,



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

ent des réflexions faites par DESCARTES, René, *Les Passions* par MENESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et à Paris*, Chez René Guignard, 1682, p. 160. Sur ce sujet voir *Ballet de Cour to Ballet en Action : The Transformation of at the End of the Seventeenth and Beginning of the ory Studies*, University of North Dakota Press, Volume XI,

is, Ballet- Tragique, à Paris, Chez Delormel, 1777.

erre à l'Opéra voir CAMPARDON, Émile, *L'Académie royale de inédits découverts aux Archives nationales*, Paris, Berger-

is.

la danse, et sur les ballets, à Lyon, Chez Aimé Delaroche,

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 Universitatiiin 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.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

4.

93.

95.

is : *Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris,

danité : Les hommes de lettres dans les salons parisiens au *ties*, vol. 28, n° 3, Summer 2005, p. 418.

; *Un aventurier de Lumières*, Honoré Champion, Paris,

Juan Ignacio Vallejos, « L'écriture artiste des maîtres de ballet à propos des programmes du ballet pantomime », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 02 | 2019, mis en ligne le 19 mars 2020, consulté le 10 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/7734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.7734>

Auteur

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*, *Musicorum*, *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*.

Droits d'auteur



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.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

[Personalizar](#)

[Política de privacidad](#)