

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	50 (2009)
Artikel:	Del'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action : une nouvelle représentation de l'homme et de la nature
Autor:	Laurenti, Jean-Noël
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858668

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JEAN-NOËL LAURENTI

De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action: une nouvelle représentation de l'homme et de la nature

Entre la mort de Lully et la Révolution, la danse a connu une mutation profonde. La grande nouveauté, au cours du XVIII^e siècle, c'est en effet la naissance, l'élaboration et le développement du ballet d'action. Et l'émergence de ce nouveau genre alla de pair, bien entendu, avec tout un mouvement de théorisation, au centre duquel se trouve l'idée de pantomime. De ce mouvement de théorisation, les *Lettres sur la danse* (1760) de Noverre demeurent comme le témoignage le plus célèbre. Mais c'est la partie émergée d'un gigantesque iceberg: car la réflexion sur le statut de la danse, sur ses rapports avec la pantomime, sur les ressorts de la création chorégraphique, jalonne le XVIII^e siècle dès ses débuts et mobilisa les savants et les philosophes au moins autant que les artistes. On pense aux querelles musicales durant la même époque, et à toutes les ramifications qu'elle impliquaient dans le domaine des idées, relativement à la conception de l'homme, de la nature, de l'art, des rapports entre intelligence et sensibilité; et l'on imagine facilement que les débats sur la danse reposaient sur un arrière-plan non moins consistant, et sans doute fort proche. Ce sont ces enjeux que l'on se propose de signaler ici.

En effet, si l'on compare le statut de la danse tel qu'il résulte du ballet d'action, ou du ballet pantomime, à la fin du XVIII^e siècle, avec le statut qui était le sien cent ans plus tôt, une révolution radicale s'est produite. Depuis le XVI^e siècle, la démarche des artistes et des théoriciens tendait à la réunion des arts. Rappelons-nous par exemple ces vers que chantent en trio la Musique, la Comédie et le Ballet dans le prologue de *L'Amour médecin* (1665):

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde¹.

Le ballet de cour, dès sa naissance, mobilise poésie, musique et danse. Avec Molière et Lully la comédie-, puis la tragédie-ballet, tendent vers une union de plus en plus cohérente. Dans l'opéra de Lully et de ses épigones, même si la

1 Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 3 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol. 2, p. 96.

musique et la danse jouent un rôle essentiel, le texte poétique reste fondamental: le récitatif, qui fait le corps même de l'œuvre, n'est-il pas défini comme une déclamation dont les inflexions sont poussées au point qu'elles deviennent chant? Sans doute dans le genre du ballet (ce qu'on appellera plus tard l'opéra-ballet) tel qu'il est pratiqué à partir des *Saisons* de Lully et Colasse (Académie royale de musique, 1695; abbé Pic) et de *L'Europe galante* de Campra (Académie royale de musique, 1697; La Motte) la danse joue-t-elle un rôle plus important au détriment du chant, mais le chant, le texte chanté, est toujours là. Or la particularité du ballet d'action, à la fin du XVIII^e siècle, est qu'il repose sur une exclusion: celle de la parole. L'expression des passions, mais aussi la communication des informations est assumée par le geste dansé, avec le concours de la musique. Il s'agit d'une rupture avec les formes diverses de combinaisons explorées par les générations antérieures, et d'une rupture considérable puisque ce qui est exclu c'est le langage articulé, pièce essentielle du lien social et instrument de l'abstraction. Cela suppose donc que le rapport de l'homme à l'objet, à la nature, à autrui, à lui-même, soit conçu autrement.

En quoi consiste donc cette mutation de fond? Autour de quelles oppositions d'idées s'est-elle développée? C'est ce parcours qu'on se propose ici de retracer sommairement. Nous nous appuierons évidemment sur les écrits des penseurs et théoriciens, mais aussi, à l'occasion, sur ce que nous pouvons constater à travers telles ou telles œuvres réellement représentées. En tout cas, même si nous devons faire allusion à l'histoire du développement de la pantomime, il ne s'agira pas ici de brosser un tableau factuel du phénomène, auquel d'autres études ont déjà largement contribué².

Partons donc de la conception que le XVII^e siècle se fait de la danse de théâtre, et puisque le débat, au XVIII^e siècle, se cristallisera autour de l'idée de pantomime, demandons-nous quelle place celle-ci occupe au siècle précédent. La fréquentation du ballet de cour, des opéras de Lully et de ses successeurs nous montre que la pantomime n'est pas absente. Le cadre de l'entrée de ballet peut donner occasion à la représentation d'une action sous forme dansée. Sans remonter aux ballets de l'époque Louis XIII, relevons, en 1648, le *Ballet du dérèglement des passions*, où nous voyons, par exemple, six Titans entreprendre d'escalader le ciel, ou bien Prométhée apportant le feu sur terre et animant deux statues³. Parmi

2 Voir notamment Gösta M. Bergman, «La grande mode des pantomimes à Paris vers 1740 et les spectacles d'optique de Servandoni», *Theatre Research International*, 2 (1960), p. 71-81, et Henri Lagrave, «La Pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche: historique du genre», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 3-4 (1979), p. 408-430.

3 Première partie, première et deuxième entrées. Voir Paul Lacroix, *Ballets et masques de Cour, de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, 6 vol., Genève, J. Gay et Fils, 1868-1870; R Genève, Slatkine, 1968, vol. 6, p. 177 sq.

les comédies-ballets de Molière et Lully, citons l'entrée qui termine *Le Mariage forcé*, qui montre quatre galants cajolant la femme de Sganarelle⁴, dernier aboutissement de l'action de la comédie. Parmi les opéras de Lully, on connaît assez l'exemple de l'affrontement entre Cadmus et les guerriers nés des dents du dragon⁵, ou celui du siège de Scyros dans *Alceste*⁶, exemples que Cahusac devait commenter comme occasions fugitives et mal exécutées (de son temps du moins) de l'union de la danse et de l'action⁷. On connaît aussi les pages célèbres dans lesquelles Dubos, de son côté, fait état de l'attention particulière que Lully attachait à certaines entrées expressives dont il confiait la composition non à Beauchamps mais à d'Olivet⁸. Mais à côté de cela, les entrées de ballets, dans les opéras ou opéras-ballets, sont légion qui ne prétendent aucunement représenter une action particulière. Il s'agit surtout pour la danse de participer, conjointement avec la musique et les paroles des divertissements, à ce mouvement par lequel le spectateur est plongé dans une atmosphère, ou au moins à la peindre: célébration de paix retrouvée, célébration de mariage, cérémonie d'interrogation d'oracle, illustration du bonheur pastoral ou au contraire de l'horreur des enfers. Parfois la couleur expressive de la danse, comme de l'ensemble du divertissement, vient en contradiction avec l'état d'âme du personnage qui en est le spectateur, ou l'atmosphère qui résulte de l'action: ainsi c'est bien mal à propos que les matelots d'*Alcyone* célèbrent leur départ avec Céyx alors que le spectateur sait qu'ils vont périr dans la tempête⁹. Mais la danse en elle-même ne retrace pas une action.

Quant au ballet de cour, dans lequel la danse occupe une place de premier plan, même si l'on peut être tenté de le rapprocher du ballet d'action qu'élaborera le XVIII^e siècle, un point capital les sépare. Non seulement en effet le ballet de cour n'exclut pas le langage articulé puisqu'il comporte des récits chantés (il est vrai que dans le courant du XVIII^e siècle certaines pantomimes pourront être mêlées de couplets), mais surtout il ne représente pas une action continue et, selon le mot de Marie-Françoise Christout, s'apparente plutôt à une revue composée de numéros. Comme le dit le Père Ménestrier,

4 Molière, *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 712.

5 *Cadmus et Hermione*, acte IV, scène 2.

6 *Alceste*, acte II, scènes 3-4.

7 *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National Supérieur de la Danse, 2004, Seconde partie, Livre troisième, II, «Défauts de l'exécution du plan primitif de l'opéra français», p. 209-211.

8 *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, éns-ba, 1993 [texte de l'édition de 1755], Troisième partie, Section 14, «De la danse ou de la saltation théâtrale [...]», p. 436.

9 *Alcyone*, acte IV, scène 3.

Le ballet demande unité de dessein, afin que tout s'y rapporte à un même but, mais il ne demande pas comme la tragédie unité d'action, ni unité de temps, ni unité de lieu, puisqu'on peut faire un Ballet des Crieurs de Paris dont l'action n'est pas la même, des saisons qui ne sont pas d'un même temps, et des diverses parties du monde, qui ne sont pas d'un même lieu¹⁰.

Unité thématique, donc, seulement, ce qui l'éloigne radicalement de la tragédie, alors que l'ambition de Noverre sera précisément de constituer la tragédie en pantomime. Cette différence peut être formulée d'une autre façon:

La tragédie et la comédie imitent des actions, l'une les actions des grands, l'autre les actions du peuple. Le ballet imite la nature des choses, et représente indifféremment les hommes et les animaux¹¹.

Car voilà le nœud du problème. Le XVII^e et le XVIII^e siècle seront d'accord, pour affirmer, comme pour les autres arts, que le ballet est une imitation. Mais de quoi est-il imitation? Et quelles sont les procédures, quels sont les ressorts de cette imitation?

Que le ballet soit l'imitation de la nature des choses est une définition qui permet bien de rendre compte non seulement de l'usage qui est fait le plus généralement de la danse dans ballet de cour et la comédie-ballet de Molière et Lully, mais aussi dans l'opéra de Quinault et Lully et de leurs successeurs. Danses de gueux, de pages, de mendiants, de procureurs, de guerriers, de divinités infernales, etc., il s'agit à travers toutes ces entrées de peindre ce qui fait l'essence du personnage, son caractère.

Quelle place alors pour la pantomime en tant que telle, en dehors de ses occurrences de fait, dont nous avons parlé tout à l'heure, dans tel ou tel passage dramatique? Que dit-on d'elle quand on en parle? Molière, pourtant comédien et mime jusqu'au bout des ongles, lui accorde dans *Les Amants magnifiques* une place qui n'est que très accessoire: la suivante de la princesse Ériphile lui propose d'engager des artistes pantomimes «qui par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses¹²». Mais d'une part leurs prestations sont présentées comme des curiosités en quelque sorte expérimentales, non comme des modèles généralisables. D'autre part ces pantomimes ne sont que des sortes de faiseurs de tours, des bohèmes nécessiteux. C'est un statut très subalterne si l'on imagine que Molière pensait peut-être aux artistes qui se produisaient déjà à la Foire: jugement que confirme la définition donnée par

10 Claude-François Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682; R Genève, Minkoff, 1972, p. 54.

11 *Id.*, p. 291.

12 Acte II, scène 5.

Furetière dans son *Dictionnaire*: «Bouffon qui paraissait sur le théâtre des anciens [...]. C'était à peu près la même chose que les baladins d'aujourd'hui, qui représentent en dansant plusieurs sortes de personnages et d'actions¹³.»

Enfin et surtout, dans *Les Amants magnifiques* les pantomimes en question «ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune princesse¹⁴»: en d'autres termes, ils ne font qu'illustrer l'action dite à travers le texte de la comédie; ils représentent des passions, sans doute en mettant en œuvre cette rhétorique des gestes dont les traités d'éloquence de la même époque (le traité de René Bary¹⁵, par exemple) nous livrent des répertoires: là encore, il ne s'agit que de représenter des caractères des passions.

Cette conception de la danse de théâtre est encore confirmée par Jacques Bonnet, en 1723, dans son *Histoire générale de la danse sacrée et profane*¹⁶. Bonnet affirme bien sûr que le ballet doit imiter, et que «c'est par les expressions que les ballets se distinguent des autres danses, qui ne sont que de simples portements du corps, ajustés à la cadence», ce qui les distingue des danses de bal qui précisément sont «sans aucune expression». Or qu'attend Bonnet d'une danse expressive? Qu'elle mette en lumière des caractères: «La danse des vents doit être légère et précipitée; celle des forgerons doit avoir des temps, et des intervalles à frapper sur l'enclume [...]»¹⁷. Suivent d'autres types de personnages. Puis Bonnet passe en revue les passions que la danse peut exprimer, amour, colère, crainte, et il met la danse en parallèle avec les «figures de l'éloquence, qui semblent mettre sous les yeux les choses dont l'orateur parle¹⁸.» Et de conclure:

Quelques idées que l'on puisse avoir des préceptes de la danse des anciens, qu'ils ont établis apparemment sur les expériences de leurs pantomimes et de leurs fameux danseurs, j'ai peine à croire qu'ils l'aient emporté sur ceux que nous avons vus depuis quarante ans en France [...]. Il ne faut que voir danser une entrée de chaconne par Ballon, une entrée des vents ou des furies par Blondy, une entrée grave et sérieuse par Lestang, une de paysans par Dumoulin, et la danse du Caprice par la Prévost, pour juger qu'on ne peut porter plus loin la perfection de la danse théâtrale [...]¹⁹.

13 Article PANTOMIME, dans Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 3 vol., Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, [1690], vol. 3, np.

14 Cinquième intermède.

15 René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, 1679, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750). De l'action oratoire à l'art dramatique*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 185-236.

16 Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, d'Houry fils, 1723; R Genève, Slatkine, 1969, p. 62.

17 *Ibid.*

18 *Id.*, p. 64-65.

19 *Id.*, p. 68-69.

En toile de fond du débat, il faut imaginer en effet la querelle des Anciens et des Modernes, qui va continuer de secouer le XVIII^e siècle. La pantomime des anciens est précisément le modèle dont se réclameront Cahusac et Noverre. Assurément Bonnet la connaît, mais cette référence ne l'impressionne pas. Il faut dire que notre théoricien dédia son ouvrage au Régent, lui-même ami du parti Moderne: et de fait, il semble fort satisfait de l'état où la danse est arrivée de son temps et du type de représentation qu'elle met en œuvre.

Cette appréciation de Bonnet mérite d'être mise en regard avec celle de John Weaver, créateur, comme on le sait, du ballet en action à l'imitation des Anciens, et qui dans son *Essay towards an History of Dancing* (1718) reproche à Claude Ballon son manque d'expressivité et de don pantomime²⁰. C'est dire qu'à cette époque les Français se satisfont de la conception de la danse et de l'entrée de ballet que nous venons d'analyser.

Cette conception, en outre, va évidemment de pair avec une certaine approche du mouvement, approche illustrée par l'écriture chorégraphique dite «Feuillet», qui fut élaborée et mise en usage à la demande expresse de Louis XIV et qui constitua un vecteur essentiel de la diffusion de la danse française en Europe ainsi que des entrées de ballets composées par les chorégraphes français, à commencer par le successeur de Beauchamps à l'Opéra, Louis-Guillaume Pécour. Cette écriture, devenue de fait écriture officielle, repose sur une démarche en deux étapes, analyse et synthèse. Dans un premier temps, si l'on considère un pas de danse donné, elle procède à la décomposition de ce pas dans ses constituants successifs. Ainsi un pas de bourrée commencé sur le pied droit se compose d'un plié, marché et élevé sur le pied droit, marché du gauche, marché du droit; un contretemps de gavotte commencé du même pied se compose d'une plié, sauté avec pied droit en l'air, marché du droit, marché du gauche. Il est ainsi permis d'isoler des constituants communs à des pas qui, chacun dans sa globalité, sont différents. Chacun de ces constituants sera représenté sur le papier par un signe univoque. Puis les signes de ces constituants, en nombre relativement restreints, permettront de noter une grande diversité de pas, non seulement pas de bourrée ou contretemps, mais également pas graves, coupés, jetés, sissonnes, voire cabrioles et entrechats. Et les pas ainsi notés pourront être non seulement les pas communs pratiqués au bal, mais aussi des pas de plus en plus chargés d'ornements, tels qu'on les pratique au théâtre: il ne s'agira que de puiser dans le répertoire des signes et de les combiner pour noter cette complexification. Considérons par exemple les pas de bourrée tels que les présente sous forme de

20 L'essai de John Weaver est reproduit dans Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, Londres, Dance Books Ltd, 1985, p. 612-614.

tables la *Chorégraphie* de Feuillet: Feuillet ne répertorie pas moins de quatre-vingt quatorze pas de bourrée différents (et ce répertoire n'est pas exhaustif), depuis le simple «pas de bourrée en avant» à ceux qui comportent des emboîtures et des successions de battus et des tours.

Or il faut bien voir que le système de notation ainsi créé repose lui-même sur une certaine conception de l'objet: c'est la danse elle-même qui est considérée comme un système, une réalité complexe analysable. Et cela suppose une certaine démarche dans l'approche du réel: pour le comprendre et le maîtriser, il s'agit de le décomposer dans ses éléments simples, puis de le recomposer. Aussi ai-je proposé autrefois de voir dans le travail de Beauchamps et Feuillet une transposition de la méthode cartésienne²¹. Toutefois, il faut reconnaître qu'une telle démarche n'est pas non plus étrangère à l'esprit anglais: la chose est importante à signaler, sachant que la théorisation de la pantomime en France devra beaucoup à l'influence anglaise. Or en Angleterre la pédagogie mise en œuvre par Kellom Tomlinson dans son *Art of Dancing* (1724, publié à Londres en 1735) pousse à l'extrême ce mouvement de recomposition à partir de constituants simples; de son côté, Weaver, qui ne fut pas seulement le promoteur du ballet d'action, mais dont l'œuvre théorique et pédagogique est considérable, procède de façon analogue dans ses *Mechanical and Anatomical Lectures upon Dancing* (1721), démontant le corps et les mouvements pour mieux les reconstruire. Disons donc qu'autour de 1700 la méthode d'approche de la danse sous-entendue par le travail de Feuillet est la conception dominante.

Mais cette méthode d'approche implique également une certaine idée de la création chorégraphique. Les constituants de base des pas ayant été analysés, il est possible ensuite d'explorer les diverses combinaisons dont ces constituants sont susceptibles, pour obtenir de nouveaux pas. Ainsi les Anglais fabriquent-ils le contretemps à deux mouvements (*contretems with a bound*) ou le sissonne avec contretemps (*sissonne with a contretemps*). Dans les chorégraphies françaises, nous trouvons des assemblages de cellules empruntées à des pas bien connus (pas de menuet, sissonne, ballonné, pas de gaillarde). Or nous touchons là un des ressorts de la création artistique telle que la conçoit l'esthétique classique: l'imitation. Il n'est pas question ici de l'imitation au sens aristotélicien, mais de l'imitation telle que l'ont conçue les poètes alexandrins, telle que l'ont pratiquée les Latins et telle que la pratique l'âge classique. Cette imitation consiste pour le poète à emprunter des matériaux à ses prédecesseurs, non seulement parce que ces matériaux ont fait leurs preuves de leur effet sur le public, mais aussi parce que le recours à ces références bien connues du public constitue une sorte de jeu, car

21 Voir «L'esprit de la Méthode dans la danse française autour de 1700; invention et imitation», dans *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique*, éd. Catherine Kintzler, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche-Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1997, p. 47-69.

il s'agit, à partir de ces matériaux empruntés, de combiner, d'infléchir, d'inverser, pour fabriquer autre chose: la création et l'originalité sont alors inséparables de l'allusion littéraire. De même, dans le domaine de la danse, le sel de bien des chorégraphies notées en écriture Feuillet repose sur cette complicité qui lie auteur et lecteur dans une familiarité avec des formules. Ainsi, de chorégraphie en chorégraphie, de chorégraphe en chorégraphe, se développe une exploration des possibles qui n'est pas sans rapport avec le développement de la science, où chaque savant s'appuie sur l'œuvre de ses prédecesseurs pour avancer vers ses propres découvertes. C'est à ce titre qu'on peut envisager ce «perfectionnement des arts» dont se préoccupent le siècle de Louis XIV et l'esprit des Lumières.

Nous nous trouvons donc devant un modèle décidément rationaliste, techniciste même, et mécaniste, dans lequel la danse travaille, à côté des autres arts, pour donner à l'homme la maîtrise de ce qui lui est donné, objets de la nature, passions, pas de danse légués par la tradition.

Or c'est une conception radicalement opposée que va sous-tendre la théorisation du ballet d'action et de la pantomime en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Certes, Noverre et avant lui Cahusac vont mettre en avant l'idée de perfectionnement des arts, mais, comme on va le voir, ce mot d'ordre recouvre en fait une réorientation complète.

Rappelons rapidement les étapes intermédiaires. En Angleterre, c'est d'abord l'invention du ballet d'action par John Weaver. En France, ensuite, c'est le développement de la pantomime sur les théâtres de la Foire, pantomime stimulée par l'interdiction souvent faite aux forains de parler, mais aussi, précisément, par l'importation de la pantomime anglaise. C'est enfin la dissertation de l'abbé Dubos sur les représentations scénique des anciens, publiée en troisième partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, dans l'édition de 1733: texte de référence pour les décennies à venir, abondamment cité, commenté ou réfuté par les penseurs et théoriciens du spectacle et du langage. Pour être complet, il faut ajouter l'expérience tentée par la duchesse du Maine au printemps 1715, durant les Nuits de Sceaux, sous la forme d'un intermède où Françoise Prévost et Claude Ballon dansèrent en pantomime, d'après Corneille, la scène du meurtre de Camille par son frère Horace: expérience commentée par Dubos et, à sa suite, par les théoriciens de la danse en action²².

22 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, Section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 449-450: voir l'introduction du présent ouvrage pour la citation intégrale, p. 4-5. Louis de Cahusac se réfère également à ce passage célèbre, dans *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, I, «Caractère que doit avoir la danse théâtrale», p. 221, et VI, «Preuves de la possibilité de la danse en action», p. 229-230.

Toutefois, dans cette première moitié du XVIII^e siècle, si la pantomime suscite un intérêt, ce n'est pas contre la danse officielle (si l'on peut employer ce mot), c'est en sus. Elle ne prétend pas se substituer à elle, mais se présente comme une sorte de nouvelle étape dans l'exploration des possibles. Ainsi Weaver répartit la danse de scène en trois genres²³: sérieuse (telle que l'entrée grave pourrait la résumer), grotesque (personnages italiens, par exemple), scénique, c'est-à-dire pantomime. Weaver ne nie donc pas la légitimité des danses non dramatiques ou de celles qui se contentent de peindre des caractères, mais il propose d'enrichir la palette en ajoutant la pantomime. Il renvoie aux modèles anciens, aux fameux Pylade et Bathylle que citeront en exemple Cahusac, Noverre et leurs émules, mais il propose de s'inspirer de leur exemple pour compléter la danse moderne, non pour la réformer complètement. Le point de vue de Dubos est assez semblable. Il reconnaît les défauts de l'opéra français tel qu'il est exécuté de son temps, alanguï depuis la mort de Lully. Déplorant le statisme des chœurs, il propose d'introduire plus de gestes dans le spectacle²⁴. Il cite lui aussi les pantomimes antiques, mais de son étude se dégagent des pistes d'amélioration, de perfectionnement, non des propositions de subversion complète. Par exemple, il admet que la danse des anciens comprenait, à côté de l'art des gestes, la danse non pantomime, telle que l'opéra de son temps l'entendait²⁵, ce qui par conséquent lui conserve sa légitimité. Enfin, observons les comptes rendus que nous livre les frères Parfaict des représentations de pantomimes sur les théâtres de la Foire dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit pour une large part de représenter des personnages nettement typés, Hollandais, Ecossais, sabotiers, représentants des quatre âges de la vie, et cette danse est «caractérisée²⁶». Il peut certes y avoir peinture d'une action, mais cela ne semble pas encore un mot d'ordre prioritaire. Et en outre, comme on le sait, les personnages sont des types de fantaisie, ou des personnages populaires et pittoresques. Nous sommes très loin du registre de l'opéra ou de la tragédie.

Le ton change à partir des années 1750, avec les contributions d'une nouvelle génération, et ces textes capitaux que sont *La Danse ancienne et moderne* de Cahusac, les articles publiés dans l'*Encyclopédie* concernant la danse, l'opéra et l'art dramatique en général (dont un bon nombre sont précisément de Cahusac), les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) de Diderot, et bien sûr, en manière d'aboutissement, les

23 Weaver, *Essay Towards a History of Dancing*, dans Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, op. cit., p. 650 sq.

24 Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., Troisième partie, Section 14, «De la danse ou de la saltation théâtrale [...]», p. 435-436.

25 Id., Troisième partie, Section 13, «De la saltation ou de l'art du geste, appellé par quelques auteurs la musique hypocritique», p. 425.

26 Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, par un acteur forain*, 2 vol., Paris, Briasson, 1743. Voir par exemple vol 1, p. 52, 54 et 86.

*Lettres sur la danse de Noverre*²⁷. Et la littérature à la gloire du ballet d'action et de la pantomime ne cessera de s'enrichir jusqu'à la fin du siècle. L'ambition est alors d'ennoblir la pantomime de la Foire ou des Italiens, de lui donner le statut d'un genre parmi les grands genres.

Que s'agit-il désormais de peindre? Non plus des caractères généraux, mais des objets qui font immédiatement impression sur les sens, et de là sur la sensibilité: ce sont des personnages en situation, saisis dans leurs rapports, qui les unissent et font naître les tensions, dans leurs «conditions» chères à Diderot. Nous sommes, en effet, dans l'esthétique du tableau²⁸, et Noverre se réclame de Diderot au point de donner aux personnages d'un de ses ballets, *L'Amour corsaire ou L'Embarquement pour Cythère*²⁹, des noms empruntés à ceux du *Fils naturel*. Précisément, comment Noverre définit-il le ballet? «Un ballet est un tableau, la scène est la toile³⁰.» La danse doit donc «copier fidèlement la nature³¹». «Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du costume de tous les peuples de la terre; conséquemment, il doit être pantomime³².» Comme pour l'esthétique classique, le principe est bien d'imiter la nature, mais derrière la permanence de la formule se cachent trois différences considérables.

La première est que la nature qu'il s'agit d'imiter est non pas une nature générale, mais une nature particulière, des êtres, des milieux nettement individualisés, tels qu'ils peuvent ou pourraient être observés. Preuve en est la référence au *costume*, c'est-à-dire à ce qu'on appellera plus tard la couleur locale: il s'agit de peindre les Romains, les Persans dans leur spécificité, non dans ce qui les rapproche des Français ou de ce qui pourrait les rattacher à une humanité abstraite. Nous sommes au moment où la réforme des habits de théâtre est entamée avec Lekain (et de fait Noverre bataille contre les tonnelets, les paniers³³ et les masques³⁴, accessoires de convention, contraires à la réalité historique et géographique). L'ambition est donc de restituer le donné sensible, non de recomposer la nature pour en extraire une représentation intellectuelle.

En effet, seconde différence, cette imitation de la nature doit être une véritable «copie». Il s'ensuit que l'artifice doit tendre à disparaître. D'où le combat de Noverre contre la virtuosité technique, d'où le refus de la symétrie qui, dit-il,

27 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets [...]*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760; réédition Paris, Ramsay, 1978 (nous nous référons à cette dernière édition).

28 Voir Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

29 Noverre, *op. cit.*, Lettre XV.

30 *Id.*, Lettre I, p. 93.

31 *Id.*, Lettre I, p. 96.

32 *Id.*, Lettre II, p. 102.

33 *Id.*, Lettre VIII, p. 190 *sq.*

34 *Id.*, Lettre IX, p. 198 *sq.*

«dans les scènes d'action, doit faire place à la nature³⁵». La symétrie, autrefois conçue comme image de la cohérence profonde du monde, ou du moins expression du désir de cohérence de l'esprit humain, est donc considérée comme totalement dépourvue de sens, occultant la nature: la seule nature est celle qui se voit ordinairement.

Quel va être l'effet de cette pantomime, de ce tableau vivant? Troisième différence, restituant la réalité sensible la plus immédiate, il devra «parler à l'âme par les yeux», «saisir cette sorte de vérité séduisante qui dérobe l'illusion au spectateur, qui le transporte en un instant dans le lieu où la scène a dû se passer; qui met son âme dans la même situation où elle serait, s'il voyait l'action réelle [...]»³⁶. Or dans la conception classique, le spectateur n'oubliait jamais qu'il était au théâtre³⁷, et l'artifice de la déclamation, des habits, de la musique, était là pour le lui rappeler. Il participait aux passions en jeu et en même temps la distance ménagée lui permettait de ne pas s'y livrer entièrement. Désormais, c'est une expérience de la passion à l'état brut qui est proposée. Avec la restitution de la sensation immédiate des objets dans leur présence physique va de pair la restitution du sentiment dans sa prégnance immédiate.

En fait, Noverre ne fait que formuler pour la danse des idées qui se développent durant tout le XVIII^e siècle concernant l'art dramatique, selon un parcours dont rendent bien compte les textes théoriques de l'époque récemment publiés par Sabine Chaouche³⁸. Le mouvement général est au refus de la déclamation, accusée d'être un type d'élocution faux, qui n'existe pas dans la nature, et à la revendication d'une liberté plus grande pour le geste. Les figures symboliques de cette réforme sont Lekain, encore une fois, Garrick, le célèbre comédien pantomime anglais³⁹, sans parler de Mlle Dumesnil, célèbre pour son jeu dépourvu d'apprêt. Dans la même perspective se situe l'offensive contre l'opéra français, accusé d'être un monstre artificiel à tous égards, offensive dont un exemple caractéristique est l'article de Grimm POÈME LYRIQUE dans l'*Encyclopédie*, article qui est un véritable pamphlet et dans lequel, précisément, il cite Noverre en exemple⁴⁰.

35 *Id.*, Lettre I, p. 97.

36 *Id.*, Lettre II, p. 103.

37 Voir par exemple Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, chapitre XXXVI, dans *Oeuvres complètes*, 9 vol., Paris, Fayard, 1989, vol. 3, p. 133.

38 *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750). De l'action oratoire à l'art dramatique*, éd. Sabine Chaouche, *op. cit.*

39 Voir par exemple Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre IX, p. 205.

40 «À en juger par l'emploi continual des ballets, on seroit autorisé à croire que l'art de la danse est porté au plus haut degré de perfection sur le théâtre de l'opéra françois; mais lorsqu'on considere que le ballet n'est employé à l'opéra françois qu'à danser & non à imiter par la danse, on n'est plus surpris de la médiocrité où l'art de la danse est resté en France, & l'on conçoit

Mais par rapport à Lekain ou à Diderot, dont il est si proche, Noverre présente une particularité: c'est, encore une fois, que la parole est bannie du ballet d'action alors que Diderot, par exemple, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, entend par pantomime un jeu muet à l'intérieur d'un drame qui par ailleurs est parlé.

En fait, pour comprendre le mouvement qui mène à Noverre, il faut se référer à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, publié en 1749, et à son analyse de l'origine du langage, au début de la seconde partie. Condillac, on le sait, est une des grandes figures du sensualisme du XVIII^e siècle, dans la lignée de Locke. Au début, explique-t-il, les hommes ne communiquaient que par des cris et par des gestes spontanés, signifiants par eux-mêmes. C'est ce que le philosophe appelle le «langage d'action»:

Par exemple, celui qui souffrait, parce qu'il était privé d'un objet que ses besoins lui rendaient nécessaire, ne s'en tenait pas à pousser des cris: il faisait des efforts pour l'obtenir, il agitait sa tête, ses bras, et toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixait les yeux sur le même objet; et sentant passer dans son âme des sentiments dont il n'était pas encore capable de se rendre raison, il souffrait de voir souffrir un misérable⁴¹.

On croirait entendre ici Noverre décrivant la pantomime et ses effets. Mais par la suite, ajoute Condillac, les hommes inventèrent le langage, fondé sur «l'habitude de lier [des idées] à des signes arbitraires⁴².» (L'arbitraire du signe, en effet, n'est pas une découverte de Ferdinand de Saussure, mais une idée largement connue des rhétoriciens classiques.) Puis ce langage fait de signes conventionnels «devint plus commode que le langage d'action» et finit par se substituer à lui. Toutefois, il resta des traces du langage d'action chez les anciens qui, précise Condillac, dans la lignée de Dubos, l'appelaient danse. Plus tard, ajoute-t-il, on perfectionna cette danse, qui se «divisa naturellement» en deux arts, la «danse des gestes», danse pantomime, et la «danse des pas», danse qui n'exprime que des passions, «et particulièrement la joie⁴³.» Condillac, précisons-le, ne présente pas cette évolution comme dommageable: il se contente de l'analyser. Il prend acte de la pluralité des genres de danse sans en condamner aucun: «Tous sont bons, dit-il, pourvu qu'ils expriment quelque chose, et ils sont d'autant plus parfaits que l'expression en est plus variée et plus étendue⁴⁴.»

qu'un françois plein de talens & de vues (M. Noverre), a pu être dans le cas d'aller créer le ballet loin de sa patrie.» Grimm, article POÈME LYRIQUE, dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson, 1751-1765; vol. 12 (1765), p. 834.

41 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, éd. Aliénor Bertrand, Paris, Vrin, 2002, Seconde partie, Section I, Chapitre premier, § 2, p. 100.

42 *Id.*, § 6, p. 101.

43 *Id.*, § 11, p. 104.

44 *Id.*, § 12, p. 104.

Ce n'est pas, en effet, loin de là, que Condillac condamne le langage articulé, fondement de la science. Mais il suffira d'infléchir dans un sens primitiviste l'interprétation de son analyse: pour retrouver la nature, il s'agira de remonter à cet heureux temps du langage d'action, pure expression de la passion.

Entre Condillac et Noverre se situe un intermédiaire: c'est Cahusac, théoricien de la danse en action dans l'opéra. Cahusac ne plaide pas pour l'action muette, mais, reformulant à sa manière les vues de Condillac, il prépare le terrain à Noverre.

D'abord, sous sa plume les cris inarticulés dont parlait Condillac deviennent tout de suite «une espèce de chant», de «musique naturelle⁴⁵». On reconnaît en germe la thèse que Rousseau développera dans *l'Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*⁴⁶, selon laquelle le langage primitif de l'homme est chant, voix des passions, poésie, et non prose utilitaire. Cahusac, pour sa part, effectue le même cheminement concernant le geste: les gestes spontanés sont assimilés à de la danse. Tout cela fait un «langage universel», «antérieur à toutes les conventions, et naturel à tous les êtres qui respirent sur la terre⁴⁷».

Or ce langage d'action fut cultivé des anciens, et trouva son épanouissement dans la pantomime, dont les représentants les plus illustres (comme le XVIII^e siècle s'est tant plu à la rappeler) furent Pylade et Bathylle. Mais par la suite, ajoute Cahusac, la danse a dégénéré, et «n'a reparu que faible et languissante⁴⁸». Pour la régénérer, il importe donc de retrouver cette danse des anciens. Sans doute Cahusac ne va pas jusqu'à conclure que l'opéra français est une perversion de la nature originelle; il vise au contraire à lui donner une vie nouvelle en l'animent de cette danse en action ressuscitée de l'antiquité. Mais la conclusion qu'il ne tire pas, d'autres la tireront pour lui.

Et nous retrouvons les enjeux de la querelle des Anciens et des Modernes. En ce milieu du XVIII^e siècle, époque où commencent les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, où l'académie de Dijon lance des sujets de concours qui invitent les candidats à s'interroger sur la valeur de la civilisation moderne, l'heure est au culte de l'antique et de la simplicité des premiers temps. Le perfectionnement des arts passe par le retour aux anciens, assimilés à des sortes de bons sauvages.

S'il s'agit de revenir à la nature, à la nature primitive, alors on comprend que la pantomime exclue la parole, même sous forme de chant. C'est que même le chant, et à plus forte raison la simple parole, fait appel au langage articulé, lequel,

45 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., Première partie, Livre premier, chapitre IV, «Origine de la danse, définition qui en a été faite par les philosophes», p. 50.

46 Voir les chapitres II, et III. Esquissé dès 1755, ce texte ne fut publié à titre posthume qu'en 1781.

47 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., Première partie, Livre premier, IV, «Origine de la danse, définition qui en a été faite par les philosophes», p. 49.

48 *Id.*, Première partie, Livre troisième, I, «Naissance du théâtre», p. 92.

étant postérieur au langage d'action, en constitue une dégradation. Associé aux gestes de la pantomime, il diluerait donc les passions dans l'analyse. Comme le dit Noverre, «il faut moins de temps pour exprimer un sentiment par le geste, qu'il n'en faut pour peindre par le discours; ainsi lorsque l'instant est bien choisi, l'action pantomime est plus chaude, plus animée et plus intéressante que celle qui résulte d'une scène dialoguée⁴⁹». Ce caractère second de la parole est précisément affirmé par Cahusac dans l'article GESTE de l'*Encyclopédie*. Alors que les traités de rhétorique du XVII^e siècle expliquaient que le geste de l'orateur (et donc du comédien) devait commencer avec la parole⁵⁰, Cahusac se fait l'écho du principe inverse, qu'il n'est certes pas le premier à énoncer, mais qu'il théorise:

Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole: on sent bien plutôt que la parole ne peut le dire; et le geste est beaucoup plus preste qu'elle; il faut des moments à la parole pour se former et pour frapper l'oreille; le geste que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment⁵¹.

L'usage exclusif du geste, sous l'espèce de la pantomime, est ainsi garant de la vérité dans sa présence immédiate, et cette vérité est sentiment, non abstraction. Au début du siècle, Dubos faisait remarquer que les gestes ne sont pas tous naturels et universels, qu'il existe aussi des gestes d'institution que l'on ne peut comprendre si l'on n'en connaît pas le code⁵², bref qu'il est bien malaisé de faire entièrement l'économie de l'arbitraire du signe. Mais ces réserves ne sont plus de saison.

Si la danse est résurgence de la nature première, un série de conséquences en découlent quant aux procédures de la création, quant à la façon dont l'artiste, chorégraphe ou interprète, va exercer son talent.

Une première conséquence est le refus du système de notation Feuillet. Weaver, avocat du ballet d'action, lui était si peu hostile qu'il avait été un des traducteurs du traité de Feuillet en Angleterre, et il pensait que la Chorégraphie pourrait noter même la pantomime⁵³. Quand Dubos insiste sur l'art des gestes dans la déclamation des Anciens, il tient en fait, implicitement, le raisonnement suivant: le récitatif de Lully n'est pas loin d'avoir retrouvé la déclamation notée

49 Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., Lettre xv, p. 330, note.

50 Voir par exemple Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'Orateur*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 220, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, op. cit., p. 133.

51 Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie*, op. cit., article GESTE, vol. 7 (1757), p. 652.

52 Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., Troisième partie, Section 13, «De la saltation ou de l'art du geste, appellé par quelques auteurs la musique hypocritique», p. 428-429 et Section 16, «Des pantomimes ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 443.

53 Weaver, dans Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, op. cit., p. 670-672.

que pratiquaient les anciens, de même il devrait être possible de noter les gestes; pourquoi une écriture conçue selon les principes de Feuillet n'y parviendrait-elle pas⁵⁴? Noverre, lui, s'acharne contre la Chorégraphie⁵⁵, l'accusant non seulement d'être inefficace et inutile, inapte à noter des danses compliquées et dévoreuse de temps pour celui qui voudrait ensuite déchiffrer, mais surtout nuisible à l'art même du danseur. Si, dit-il, on notait les ballets montés à l'Opéra, on obtiendrait «un écrit très savant, mais chargé d'une si grande abondance et d'un mélange si informe de lignes, de traits, de signes et de caractères que [les] yeux en seront offusqués, et que toutes les lumières que [l'on] espér[ait] d'en tirer seront, pour ainsi dire, absorbées par le noir dont sera tissu ce répertoire⁵⁶». Il reproche donc à la Chorégraphie de rompre la globalité du mouvement: le danseur n'a que faire de la démarche analytique. La création, l'exécution sur scène résultera de la dynamique insufflée par le maître de ballet, et du «feu» qui l'anime, lui et ses interprètes:

Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher des figurants. Le théâtre est le Parnasse des compositeurs ingénieux; c'est là que, sans chercher, ils rencontrent une multitude de choses neuves: tout s'y lie, tout y est plein d'âme, tout y est dessiné avec des traits de feu⁵⁷.

En effet, la notion de «feu» est capitale, et révèle le fossé creusé par rapport à l'esthétique du XVII^e siècle. Celle-ci reconnaissait la part du talent, des dons personnels, mais niait que l'inspiration brute fût suffisante. Or le XVIII^e siècle met à la mode le feu et le génie, ressort de l'innovation contre les techniques routinières. Ainsi, au théâtre, la technique qui assimilait le comédien à un orateur tombe en discrédit, avec la déclamation. Luigi Riccoboni invite le comédien à déclamer avec les «tons de l'âme⁵⁸», Rémond de Saint-Albine affirme que le comédien ne peut avoir trop de «feu⁵⁹» et qu'il doit se passionner dans son rôle. Noverre n'est pas en reste. Il est de même instructif de lire dans l'*Encyclopédie* le curieux article ENTHOUSIASME, écrit par Cahusac, qui fait précisément souvent appel à la notion de «feu» dans *La Danse ancienne et moderne*. C'est bien sûr de l'enthousiasme de

54 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, Section 14, p. 433: «Comment, dira-t-on, les anciens avaient-ils pu venir à bout de [...] trouver des notes et des caractères qui exprimassent toutes les attitudes et tous les mouvements du corps? Je n'en sais rien, mais la Chorégraphie de Feuillet [...] montre suffisamment que la chose était possible.»

55 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre XIII, p. 287 sq.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Luigi Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, Delormel, Prault, 1738, p. 17, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, *op. cit.*, p. 455; voir également le commentaire, p. 436 sq.

59 *Le Comédien*, Paris, Desaint, Saillant, Vincent fils, 1747, Première partie, Livre premier, chapitre III, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, *op. cit.*, p. 556 sq.

l'artiste qu'il s'agit. Alors que la notion d'enthousiasme est par essence si religieuse, Cahusac, s'attache à la sauver, de même que celle de génie, et pour cela il travaille à la rationaliser. Il combat la doctrine néoplatonicienne selon laquelle l'inspiration artistique est un *furor*: «Je crois d'abord que ce mouvement qui élève l'esprit & qui échauffe l'imagination, n'est rien moins qu'une fureur⁶⁰.» C'est en effet, poursuit-il, «la raison seule [...] qui le fait naître; il est un feu pur qu'elle allume dans les momens de sa plus grande supériorité⁶¹.»

Et Cahusac de proposer pour exemple, comme le fera Noverre, la façon dont le peintre concevra son tableau, en insistant sur le fait que cette conception repose sur des connaissances acquises et organisées⁶². Mais le caractère transcendant de l'invention artistique subsiste, puisque dans cette raison qui illumine l'artiste Cahusac voit une «émanation d'un Ètre suprême⁶³», de sorte que l'élan créateur conserve quelque chose du mysticisme traditionnel. Là-dessus, il explique comment cet enthousiasme qui saisit l'artiste se communique aux acteurs, et des acteurs aux spectateurs⁶⁴, selon un processus dans lequel on reconnaît sans peine le mythe de l'aimant développé par Platon dans l'*Ion*. (Précisément, c'est à ce mythe que se référail d'ailleurs le très chrétien Luigi Riccoboni quand il faisait l'éloge de la déclamation selon les «tons de l'âme»: celui qui déclame, dit-il, ne fait que transmettre, à travers ces «tons de l'âme», l'enthousiasme du poète à ses auditeurs⁶⁵).

Cet enthousiasme, explique Cahusac, est celui qui saisit l'artiste quand se présente à lui l'image d'un tableau «N E U F⁶⁶». Il reste à ajouter, en effet, que le refus de la notation chorégraphique, la primauté accordée au feu et au génie, impliquera que le maître de ballet, quand il compose, compose de façon entièrement originale. Noverre se moque en effet de ces «prétendus maîtres qui composent leurs ballets, après avoir mutilé ceux des autres⁶⁷», qui «abandonnent les grâces naïves du sentiment pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le public est rebattu depuis un siècle⁶⁸», et célèbre ces «hommes rares qui, prenant la nature pour modèle et le génie pour guide, s'élèvent d'un vol hardi et de leurs propres ailes à la perfection⁶⁹».

60 Article ENTHOUSIASME, dans Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 5 (1755), p. 719.

61 *Ibid.*

62 *Id.*, p. 720.

63 *Id.*, p. 721.

64 *Id.*, p. 722.

65 Riccoboni, *Pensées sur la déclamation, op. cit.*, p. 15, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien, op. cit.*, p. 454-455.

66 Article ENTHOUSIASME, dans Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 5, p. 720.

67 Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, Lettre XIII, p. 302.

68 *Id.*, Lettre I, p. 95.

69 *Id.*, Lettre XV, p. 347.

Telles sont les principales lignes de fracture qui séparent l'esthétique de la danse entre l'époque de Lully et la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il faut préciser néanmoins que si le nouveau courant représenté notamment par Cahusac et Noverre (ils ne sont pas les seuls, car sur ce sujet les productions sont multiples) se rattache de fait à l'*Encyclopédie*, il ne faut pas y voir une doctrine inhérente à l'entreprise de l'*Encyclopédie* elle-même. Car le monde de l'*Encyclopédie* n'est pas un monde homogène, et les divergences d'orientation sont nombreuses entre les articles. Pour ne citer qu'un exemple, Cahusac y défend le modèle de l'opéra français alors que Grimm l'attaque violemment. Avec la distance du temps, les théoriciens eux-mêmes peuvent ne pas nous sembler toujours cohérents avec eux-mêmes: ainsi Noverre se proclame solidaire de Rameau, dont l'esthétique savante est tout le contraire du primitivisme qui sous-tend l'idéologie de la pantomime. Ce qui est donc intéressant, c'est l'émergence d'un courant, sachant que ses contours restent quelque peu flous et qu'il est bien difficile de dire qui précisément le «pilote». Il serait également intéressant d'étudier l'argumentation des adversaires de la pantomime, de ceux qui résistent (un Marmontel par exemple, encyclopédiste d'ailleurs⁷⁰), et qui nous permettent de mieux cerner les enjeux. Enfin, on pourrait s'interroger sur les rapports entre l'idéologie qui préside au ballet d'action et les thèmes de la franc-maçonnerie, si florissante au cours du siècle: outre les relations de Cahusac avec elle, comme, en Autriche, d'Angiolini et de Gluck⁷¹, on peut se demander si le retour à la danse des anciens n'est pas en relation avec la nostalgie maçonnique de l'âge d'or et le motif du retour d'Astrée. Mais il ne s'agit là que de pistes. Il apparaît bien, néanmoins, que le débat autour de la danse est en relation, comme on l'a vu, non seulement avec des débats connexes relatifs aux autres arts, essentiellement théâtre et musique, mais aussi qu'il plonge ses racines dans un phénomène plus profond: une mutation essentielle dans la définition de l'idée de nature, de l'homme, des rapports qu'ils entretiennent, et finalement dans le statut de l'artiste, artiste désormais inspiré qui préfigure l'artiste romantique.

70 Voir dans ses *Éléments de littérature* (1787), l'article PANTOMIME: «en se livrant au plaisir d'être ému, on peut s'épargner presque la peine de penser [...]» dans Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, 7 vol., Paris, Belin, 1819-1829; R Genève, Slatkine, 1968, vol. 4, p. 823. «On ne forme point les esprits avec des tableaux et des coups de théâtre [...] on fera crier la nature, mais on ne la fera plus parler.» (*id.*, p. 824.) Voir également, par exemple, l'ouvrage satirique de Pierre Nougaret, *La littérature renversée, ou l'art de faire des pièces de théâtre sans paroles*, Berne-Paris, Chez les Débitants de brochures nouvelles, 1775.

71 Voir Gerardo Tocchini, *I fratelli d'Orfeo, Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Florence, Olschki, 1998, notamment p. 146-151.

