



ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA DANSE :

LA DANSE DU XVI^E SIÈCLE AU PRISME DE L'HISTORIOGRAPHIE DU XIX^E SIÈCLE

Bénédicte JARRASSE (Labex Obvil - Université Paris-Sorbonne)

Les études de réception constituent aujourd'hui un champ de la recherche littéraire particulièrement fécond. La question de l'écriture – ou de la réécriture – du passé par le présent a notamment donné lieu ces dernières années à un grand nombre de publications, dans lesquelles le XIX^e siècle français occupe une place de choix¹. « Siècle de l'histoire », pour reprendre la formule de Gabriel Monod², le XIX^e siècle se distingue par son engouement pour le passé et par un intérêt marqué pour certaines périodes de l'histoire – le Moyen Age et la Renaissance au premier chef –, dont il contribue, à travers le vaste champ de la littérature et des arts, à (re)dessiner les contours fantasmatiques.

L'art chorégraphique bénéficie, à l'instar d'autres disciplines, de l'essor de la pensée historique que consacre le XIX^e siècle. La construction d'un discours historiographique s'opère toutefois, pour la danse, de manière plus discrète que dans d'autres domaines artistiques, en raison de son statut subalterne, dans la constellation des arts de la scène et, plus largement, dans une culture de tradition logocentrique. À cette « discrétion », il faut ajouter l'amateurisme avéré des savoirs et des pratiques le concernant. L'« histoire de la danse » est loin de s'imposer alors comme une discipline scientifique, émanant de spécialistes et s'appuyant sur une méthodologie rigoureuse et des sources fiables. De fait, les ouvrages susceptibles d'être intégrés à ce champ sont le fait de non-spécialistes revendiqués. Ils tiennent en outre, en grande partie, de la compilation, plus ou moins subtile, d'un « déjà écrit », lui-même non dénué de fantaisie et d'anachronismes. L'émergence et le succès, dans les années 1830, du ballet romantique sur les scènes européennes confèrent toutefois un nouvel intérêt à cette production éditoriale, qui se pique volontiers de relire le passé de la danse à l'aune de ses propres valeurs.

Dans ce contexte éditorial et idéologique, il apparaît donc opportun de se pencher sur les représentations que le XIX^e siècle offre de la danse du XVI^e siècle – siècle-clé du point de vue de l'historiographie des Lumières et du romantisme en ce qu'il coïncide avec cette fameuse « Renaissance », envisagée comme un mouvement de renouveau, aussi radical qu'éclatant, des lettres et des arts. À partir d'un corpus d'ouvrages parus entre 1823 et 1854, il s'agira donc, d'une part, de s'interroger sur la place spécifique qu'occupe le XVI^e siècle dans le cadre plus général d'une histoire, qui se veut universelle, de la danse, et, d'autre part, de mettre en lumière les *topoi* qui parcourent cette réécriture orientée de l'histoire. Au-delà des représentations du passé proprement dites, l'enjeu de la réflexion réside dans une possible

1 Citons par exemple, pour la période qui nous intéresse, deux ouvrages collectifs, le premier co-dirigé par Didier Masseau et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Les Représentations du XVI^e siècle et de la Renaissance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours, UFR de lettres, 2002, le second co-dirigé par Fiona McIntosh-Varjabédian et Véronique Gély, *La Postérité de la Renaissance*, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007. Un colloque sur ce même thème, intitulé « Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle », s'est par ailleurs tenu à l'université de Strasbourg en mars 2018.

2 En 1876, dans le premier numéro de la *Revue historique*, Gabriel Monod résume cet engouement dans une formule destinée à devenir célèbre : « Notre siècle est le siècle de l'histoire ».



relecture du présent. Le XVI^e siècle peut ainsi apparaître comme un miroir, plus ou moins imparfait, d'un siècle qui tend à se penser lui-même comme un aboutissement dans le grand récit téléologique de l'histoire des arts.

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA DANSE AU XIX^E SIECLE

Dans la continuité des travaux historiographiques inaugurés au siècle précédent, le XIX^e siècle voit la publication de nombreux ouvrages d'histoire de la danse, s'affichant en tout cas comme tels, sinon dans leur intitulé, du moins dans leur propos et leur écriture³. De cette production éditoriale, on retiendra ici cinq ouvrages, d'ampleur et d'intérêt différents, publiés entre 1823 et 1854, période qui coïncide, peu ou prou, avec le développement et le succès du ballet romantique sur les scènes européennes : l'*Essai sur la danse antique et moderne*, d'Élise Voïart, paru en 1823⁴, dont le titre renvoie à l'ouvrage de Louis de Cahusac ; les *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, d'Auguste Baron, paru en 1824⁵, dont le titre constitue quant à lui un clin d'œil à Noverre ; *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, de Castil-Blaze, paru en 1832⁶, sans doute le plus intéressant du point de vue de la réécriture romantique de l'histoire ; *Le Livre de la danse*, d'Eugène Woestyn, paru en 1852⁷, enfin, l'*Histoire anecdotique et pittoresque de la danse chez les peuples anciens et modernes*, de François Fertault, paru en 1854⁸.

Au-delà de l'objet d'étude et de la logique temporelle qui les unissent, ces ouvrages partagent un certain nombre de points communs dans leur démarche historiographique. S'y dessine en effet une volonté, plus ou moins manifeste, de conférer à l'art chorégraphique – art secondaire et par ailleurs réputé futile⁹ – une généalogie, de l'ancrer dans une histoire qui plonge ses racines dans l'Antiquité, voire dans le mythe, et de lui conférer ainsi une légitimité nouvelle dans le champ des arts du spectacle. Transformé en objet d'histoire, l'art chorégraphique n'en conserve pas moins un statut ambivalent dans les imaginaires. Au moment de la publication de l'ouvrage d'Auguste Baron, le critique du journal *La Pandore* ironise : « Écrire un volume sur la danse ! diront de graves personnages. Eh, Messieurs, pourquoi ce sourire sardonique ? La danse n'est point un art aussi frivole. » De fait, le compte rendu, quoique élogieux en apparence, tend à faire du livre, regardé avec une certaine condescendance, le simple reflet de son sujet : l'ouvrage « est en général amusant », M. Baron « trait[e] [son sujet] avec grâce, légèreté, et de plus avec esprit », écrit ainsi l'auteur, avant de conclure – comble des vanités sans doute – qu'il est « un joli cadeau à offrir à une dame¹⁰ ».

Ces ouvrages émanent en outre d'auteurs qu'on pourrait qualifier, au regard de l'objet d'étude qu'ils privilégient – la danse –, de dilettantes ou d'amateurs éclairés. Ceux-ci sont en effet avant tout des littérateurs, des professionnels de l'écriture, qui s'inscrivent, avec ce type

3 On prendra soin de distinguer ce type d'ouvrages, de vulgarisation et/ou de commande, des traités sur la danse, écrits par des professionnels, comme celui de Carlo Blasis, publié dans les mêmes années : *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse : contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan, J. Beati et A. Tenenti, 1820.

4 Élise Voïart, *Essai sur la danse antique et moderne*, Paris, Audot, 1823.

5 Auguste Baron, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré, 1824.

6 Castil-Blaze, *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832.

7 Eugène Woestyn, *Le Livre de la danse, d'après le chevalier de Cahusac, le père Ménétrier, Vestris, etc., etc.*, Paris, C. Ploche, 1852.

8 François Fertault, *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse chez les peuples anciens et modernes*, Paris, Auguste Aubry, 1854.

9 Dans les écrits du XIX^e siècle, la danse est souvent réduite à la métonymie, plus ou moins licencieuse, des « jambes », image largement exploitée par l'iconographie satirique.

10 *La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs, des arts, des lettres et des modes*, 4 janvier 1825, p. 2.



de publications, dans une démarche de vulgarisation des savoirs, caractéristique d'une « ère médiatique¹¹ » qui contribue par ailleurs à estomper, sinon à effacer, les frontières canoniques entre « grande » et « petite » littérature, littérature et presse, livre et journal. Ils illustrent, chacun à leur manière, l'éclectisme des pratiques des « gendelettres » du XIX^e siècle, transformés, bien ou malgré eux, en polygraphes. Eugène Woestyn, dramaturge, librettiste, journaliste et poète¹², incarne à merveille cette polyvalence absolue de l'homme de lettres qui pratique tous les genres et se pique d'écrire sur tous les sujets. François Fertiault¹³ appartient également à la catégorie des écrivains-journalistes, menant de front une carrière de critique littéraire, de romancier, de poète et d'essayiste. Auguste Baron¹⁴, journaliste occasionnel, présente un parcours sensiblement différent, puisqu'il est universitaire et se distingue comme traducteur de textes anciens et auteur d'ouvrages pédagogiques. Castil-Blaze, compositeur, critique musical et auteur en particulier d'ouvrages sur la musique et l'histoire de l'Académie royale de musique¹⁵, peut quant à lui se targuer, à la différence de ses collègues, d'une familiarité plus évidente avec le monde du spectacle musical et lyrique, mais son ouvrage ne s'avère, dans le fond, pas plus savant ni rigoureux que les autres. Le cas d'Elise Voïart¹⁶ est peut-être le plus original : elle se fait connaître comme traductrice d'œuvres allemandes et anglaises, puis se lance dans une carrière de romancière tout en collaborant à différents titres de la presse éducative et féminine, alors en plein essor. Son *Essai sur la danse* est ainsi, à l'instar des *Lettres sur la toilette des dames* publiées deux ans plus tôt, une œuvre de commande destinée à l'*Encyclopédie des dames*, publication pseudo-savante, qui, tout en consacrant un nouveau lectorat avide de s'instruire, tend à cantonner la danse dans les sujets légers, dépourvus de profondeur et de véritable légitimité. Ces « historiens » autoproclamés ne sont donc en rien des érudits ou des spécialistes de la chose chorégraphique. Ils ne cherchent pas à l'être du reste¹⁷ et leur démarche est en cela tout à fait emblématique du dilettantisme qui entoure au XIX^e siècle les discours sur et autour de la danse. Ludovic Celler, qui publie plus tardivement, en 1868, *Les Origines de l'opéra et le ballet de la Reine*¹⁸, est à cet égard le premier, semble-t-il, à proposer un ouvrage spécialisé sur la danse du XVI^e siècle, ouvrage qui, en outre, défend une thèse tout à fait personnelle¹⁹. Enfin – et c'est aussi une conséquence de ce dilettantisme généralisé –, ces publications se présentent en grande partie comme des compilations, des gloses d'ouvrages existants, qui conjuguent, dans leur écriture, usage de la paraphrase et recours à la citation explicite. La source principale en est l'*Histoire générale de la*

-
- 11 L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage de Marie-Ève Therenty et Alain Vaillant, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Emile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001.
 - 12 Eugène Woestyn (1813-1861) collabore à différents titres de presse (*Le Figaro*, *Le Gaulois*...) et écrit parallèlement pour de grandes scènes parisiennes, comme le Théâtre de la Porte Saint-Martin ou le Théâtre de l'Ambigu-Comique.
 - 13 François Fertiault (1814-1915) était en outre proche du mouvement parnassien.
 - 14 Auguste Baron (1794-1862) exerce durant une grande partie de sa carrière comme professeur de lettres classiques et de littérature française à Bruxelles.
 - 15 De Castil-Blaze (1784-1857), on peut mentionner par exemple son ouvrage en deux volumes, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelle, 1820, ou encore son histoire de l'Opéra de Paris, intitulée *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855.
 - 16 Élise Voïart (1786-1866) collabore notamment à des périodiques comme le *Journal des dames*, le *Journal des Demoiselles* ou le *Journal des jeunes personnes*. Elle écrit aussi pour des *keepsakes*, jolis ouvrages ornements destinés avant tout à un public féminin.
 - 17 François Fertiault écrit ainsi : « C'est ici, Mesdames, et dans la parenthèse la plus intentionnée, que je vous supplie de m'interdire toute espèce d'érudition [...] », *op. cit.*, p. 47-48.
 - 18 Ludovic Celler, *Les Origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581), étude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au XVI^e siècle, avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIII^e siècle jusqu'à Lully*, Paris, Didier et Cie, 1868.
 - 19 Celler considère, à contre-courant de la *doxa* musicologique, le *Ballet de la Reine* de Beaujoyeux comme « le premier essai qui ait été fait en France, et sans doute dans l'Europe civilisée du XVI^e siècle, de ce que nous appelons opéra. » *Ibid.*, p. III.



danse sacrée et profane, de Jacques Bonnet, parue en 1724²⁰ – parfois citée explicitement par les auteurs –, elle-même reprise et approfondie par Cahusac dans son *Traité historique de la danse*²¹. S'ils s'en inspirent largement pour ce qui est de l'information historique, au point d'en restituer parfois des passages entiers, les ouvrages parus au XIX^e siècle intègrent toutefois un nouvel état de la danse. En ce sens, l'exercice de compilation n'exclut pas l'exercice de recomposition, visible aussi bien dans l'écriture que dans la structure.

Sur le plan méthodologique, ces ouvrages proposent par ailleurs un récit linéaire, obéissant à une organisation chronologique, à l'intérieur duquel chaque « époque » – mais aussi chaque peuple – se doit d'occuper une place signifiante dans un ensemble plus vaste. Ces « histoires » se veulent ainsi des histoires « universelles ». Le concept d'« histoire universelle²² », s'il est loin d'être neuf, l'est cependant davantage appliqué à l'histoire de la danse. Il suppose à ce titre une plongée dans les temps les plus anciens, quand bien même les sources pour la danse en sont aléatoires, et un intérêt conjoint pour les danses de tous les peuples connus – et non, par exemple, pour les seules danses dites « profanes » et « modernes », pour reprendre la terminologie d'usage, renvoyant schématiquement aux divers avatars occidentaux de la danse théâtrale. Il importe à cet égard de distinguer cette historiographie, qui revendique la danse depuis ses origines comme objet d'étude, de celle, très abondante aussi, ayant trait à l'Académie royale de musique, même si, dans l'imaginaire du XIX^e siècle, ces deux histoires – l'histoire universelle de la danse et l'histoire de l'institution Opéra – semblent être faites pour se rejoindre. Ce « détournement » apparaît d'ailleurs très clairement à partir du XVI^e siècle, qui coïncide avec le passage d'une histoire « universelle » à une histoire uniquement pensée à partir de la France – et de l'Italie. Cette historiographie « universelle » est par ailleurs marquée, dans sa construction, par la rémanence du schème tripartite âge d'or, déclin, régénération²³ : Auguste Baron, en introduction de ses *Lettres*, écrit ainsi : « Dans ce long intervalle que nous allons parcourir, nous verrons la danse, semblable aux autres arts, éclore, prendre son vol, s'élever, redescendre, périr, puis renaître comme de ses cendres, et retrouver sa première vie²⁴. »

DE LA PLACE DU XVI^E SIECLE AU SEIN D'UNE HISTOIRE UNIVERSELLE DE LA DANSE

De ce point de vue, le XVI^e siècle apparaît comme un siècle-clé, un jalon fondamental dans une histoire marquée par un progrès constant, que ne viennent guère remettre en question, *in fine*, les « reculs », ou plutôt les « sommeils » provisoires, de l'art chorégraphique. C'est le cas, notamment, après un XVI^e siècle placé sous les auspices de la fête, du règne de Louis XIII, période où la danse semble unanimement jugée « de peu d'éclat²⁵ ». Le XVI^e siècle est, *a contrario*, le moment où la danse renaît, au sens le plus littéral du terme, de ses cendres après une longue période de « sommeil » entamée à la chute de l'Empire romain. Castil-Blaze

20 Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane ; ses progrès et ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, d'Houry fils, 1723. Réimpression Genève, Slatkine Reprints, 1969. Réédition Paris, Desjonquères, 2004.

21 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754, 3 vol.

22 Voir Hervé Inglebert, *Le Monde, l'Histoire. Essai sur les histoires universelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

23 Voir sur cette notion Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

24 Auguste Baron, *op. cit.*, p. 10. Voir aussi François Fertault, *op. cit.*, p. 42.

25 Élise Voïart, *op. cit.*, p. 117. Castil-Blaze confirme : « La cour de Louis XIII était fort triste, et les ballets que le duc de Nemours inventa pour l'égayer, de très mauvais goût [...]. » *Op. cit.*, p. 122.



ouvre ainsi le chapitre IV de son ouvrage, qui fait suite à trois chapitres très denses consacrés aux danses de l'Antiquité²⁶, par ces mots :

Les historiens de la danse sautent à pieds joints plusieurs siècles, et, d'une seule enjambée, passent du règne de Constantin à celui des Médicis. L'art dramatique s'était perdu ; la pantomime et le ballet théâtral avaient subi le même sort pendant le temps de barbarie du moyen âge [...] ²⁷.

Face à la *terra incognita* – presque *incognita* – que symbolise le Moyen Age, période appréhendée comme essentiellement entachée de barbarie, le XVI^e siècle ne peut être que synonyme de renouveau dans l'esprit de ces différents auteurs. Pour Baron, il inaugure ce que les nomenclatures établies appellent, pour la distinguer de la « danse antique », « la danse moderne²⁸ ». Dans la continuité de la pensée de Cahusac, qui opposait, de sa plume fiévreuse d'homme des Lumières, la « nouvelle Aurore » de la Renaissance à la « honteuse et longue léthargie de l'esprit humain²⁹ » du Moyen-Age, les ouvrages historiographiques du XIX^e siècle recourent donc massivement, dans un élan lyrique qui pourra sembler quelque peu affadi au regard de leur modèle du siècle précédent, au *topos* classique du renouveau, lequel s'exprime à travers la double métaphore de la lumière et du réveil :

Au quinzième siècle, le feu sacré du génie, caché sous la poussière amoncelée par le temps et l'ignorance, s'élève tout à coup, et répand à son aurore les plus vives clartés. A cette époque l'Italie se réveille d'un long sommeil, et s'appête à ressaisir le sceptre des beaux-arts, que le vandalisme avait jadis brisé entre ses mains débiles. Elle fut reine une seconde fois ; et ses nouvelles victoires, douces et paisibles comme les Muses qui l'inspiraient, participèrent de leur immortalité, et lui assurèrent à jamais la reconnaissance des peuples. A la voix des Médicis, les souvenirs de l'antiquité furent évoqués, les beaux-arts ressuscitèrent, les théâtres se rouvrirent, et l'on vit naître les premiers ballets³⁰.

Symbole d'une renaissance de l'art et d'une restauration du ballet³¹, le XVI^e siècle fait par ailleurs l'objet d'un récit – d'une fiction historiographique – au déroulé immuable, s'appuyant sur des *événements*, associés à des *figures*, appréhendés comme décisifs. On notera à cet égard que le XVI^e siècle « chorégraphique » démarre en réalité à la fin du XV^e siècle et déborde sur le XVII^e siècle – il « s'achève » en effet, dans la périodisation canonique, avec la mort d'Henri IV. L'événement fondateur de cette ère de renouveau, mentionné par tous les historiographes, ce sont d'abord, en 1489, les fêtes de Tortone offertes au duc de Milan par Bergonzo di Botta, « restaurateur de la musique, des divertissements et surtout de la Danse³² » selon Fertiault, à l'occasion de son mariage avec Isabelle d'Aragon. Les fêtes de Tortone,

26 Castil-Blaze évoque successivement la danse chez les Grecs et les Romains (chapitre I), les Égyptiens, les Hébreux, les premiers chrétiens et les Turcs (chapitre II), tandis que le chapitre III est consacré aux ballets ambulatoires.

27 Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi Auguste Baron, *op. cit.*, p. 136.

28 Auguste Baron, *op. cit.*, p. 135.

29 Louis de Cahusac, *op. cit.*, seconde partie, p. 68.

30 Élise Voïart, *op. cit.*, p. 109. Voir aussi François Fertiault : « [...] endormie avec les dernières lueurs du soleil romain, la danse se réveille, au moyen âge, à la voix d'un Médicis, qui, faisant sortir les arts de leur assoupissement, attire de nouveau sur l'Italie les regards enchantés et reconnaissants de toutes les nations, « et l'on voit, dit un écrivain spécial, renaître, avec la peinture et la poésie, le charme de la musique et les grâces de la danse. » *Op. cit.*, p. 45-46.

31 Castil-Blaze parle des « restaurateurs du ballet lors de la renaissance des arts. » *Op. cit.*, p. 91.

32 François Fertiault, *op. cit.*, p. 46.



restituées dans tout leur faste au travers de longues citations³³ ou de gloses des descriptions de l'époque, marquent donc, selon les historiographes du XIX^e siècle, l'acte de naissance du ballet comme genre³⁴ – ballet qui se subdivise lui-même en sous-catégories, donnant lieu à des typologies systématiques³⁵. Ces fêtes de Tortone sont en outre le point de départ d'une circulation européenne de l'art chorégraphique. C'est ainsi que, pour Castil-Blaze,

[C]ette représentation dramatico-gastronomique fit un effet merveilleux : l'Italie fut enchantée, elle en envoya des descriptions dans toute l'Europe, et la fête de Bergonzio di Botta donna sur-le-champ l'idée des carrousels, des grands ballets à machines et même des opéras³⁶.

Un autre *topos* important de cette historiographie se rattache à la figure de Catherine de Médicis, qui joue un rôle central dans la circulation du ballet et, de fait, dans son développement – non pas tant esthétique que politique –, puisque c'est elle qui, d'Italie, importe et impose *in fine* le ballet à la cour de France : « Catherine de Médicis établit les ballets poétiques à la cour de France, et les fit servir aux fêtes licencieuses qu'elle donnait pour l'esbattement des princes ses fils, afin de les éloigner ainsi du gouvernement du royaume³⁷. » Le discours historiographique offre, on le voit au travers de cette citation, une image ambivalente de la figure de Catherine de Médicis, « reine adroite, et peu scrupuleuse sur les moyens qu'il fallait employer pour arriver à ses fins³⁸ » selon Castil-Blaze, « intrigante et voluptueuse³⁹ » selon Élise Voïart. Néanmoins, c'est lors de l'une de ses fêtes, données à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine, qu'est créé en 1581 le fameux *Ballet comique de la Reine*, œuvre de l'Italien Baltasarini, devenu en France Beaujoyeux – « l'un des meilleurs violons de l'Europe⁴⁰ » –, envoyé par le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, auprès de Catherine de Médicis.

Le règne d'Henri IV apparaît comme le dernier jalon de cette histoire d'un siècle particulièrement riche sur le plan artistique. Sous son règne, l'art de la danse perdure en effet avec le même éclat qu'auparavant. Les historiographes mentionnent tous à cet égard, de manière unanime, son goût marqué pour le ballet : « La danse était l'un des amusements favoris de Henri IV⁴¹ ». Ils soulignent en outre le rôle joué par Sully, « ordonnateur en chef des ballets⁴² », ainsi que l'importance du répertoire chorégraphique créé sous son règne : « Plus de quatre-vingts grands ballets servirent au divertissement de la cour d'Henri IV, depuis 1589 jusqu'en 1610, sans compter les bals magnifiques et une infinité de mascarades singulières⁴³. ».

33 Baron écrit à ce sujet : « On nous en a conservé la description, que, selon mon usage, je vous copie textuellement ; car lorsqu'une chose est bien dite une fois, et qu'elle ne mérite pas qu'on cherche à la dire mieux, il faut la dire de même. » *Op. cit.*, p. 137.

34 Eugène Woestyn affirme ainsi : « Cette représentation donna évidemment naissance au ballet ou à l'opéra. » *Op. cit.*, p. 29. Castil-Blaze défend la même idée : « Les grands ballets avaient paru bientôt après la fête de Bergonzio di Botta. » *Op.cit.*, p. 109.

35 François Fertiault propose de distinguer, selon les sujets traités, les ballets « historiques », les ballets « fabuleux » et les ballets « poétiques ». *Op. cit.*, p. 48. Auguste Baron retient la même catégorisation. *Op. cit.*, p. 142. Castil Blaze distingue de son côté les ballets « historiques », les ballets « mythologiques », lesquels « fournirent les sujets des premiers ballets » les ballets « poétiques », qui « leur succèdent » et que Catherine de Médicis « établit [...] à la cour de France », et les « ballets de fantaisie ». *Op. cit.*, p. 109-110.

36 *Ibid.*, p. 102.

37 *Ibid.*, p. 110.

38 *Ibid.*

39 Élise Voïart, *op. cit.*, p. 111.

40 Eugène Woestyn, *op. cit.*, p. 36.

41 Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 120.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, p. 120-121.



UNE HISTORIOGRAPHIE « ANECDOTIQUE », « PITTORESQUE » ET... ANACHRONIQUE : LE PASSE COMME MIROIR DU PRESENT ?

C'est au travers de ce grand récit, plus ou moins « orné », plus ou moins détaillé, plus ou moins personnalisé selon les auteurs, qu'affleure la particularité, double, de cette historiographie de la danse, particularité que suggère le titre programmatique de l'ouvrage de François Fertault. Cette historiographie est, de manière plus ou moins explicite, une historiographie « anecdotique » et « pittoresque⁴⁴ ». On a affaire, autrement dit, à une histoire réduite bien souvent à une collection de petits faits concrets, vivants et plaisants, vecteurs d'une esthétique du tableau, qui participent *in fine* d'une volonté de transmission des savoirs. Nous touchons là à l'une des obsessions du XIX^e siècle, dont témoignent au même moment le formidable succès, en lien avec l'essor et la diversification de la presse, de publications périodiques comme *Le Magasin pittoresque*, chargées de diffuser, par le biais de l'image et de récits où prévaut l'anecdote, pittoresque ou amusante, les connaissances les plus diverses, dans les domaines des arts et des lettres, de l'histoire, de la géographie, voire des sciences, auprès du plus grand nombre⁴⁵. Ces ouvrages répondent donc à une double orientation, à la fois pédagogique et divertissante, qu'exploitera aussi, pour dresser cette fois le tableau de la société contemporaine, la littérature panoramique. De fait, le tableau du XVI^e siècle chorégraphique n'échappe pas à la règle d'écriture qui prévaut dans le récit des autres époques : son évocation donne lieu à une suite d'anecdotes exemplaires, elles-mêmes prétexte à des descriptions pittoresques, sous forme de citations explicites ou de paraphrases commentées d'une source antérieure, laquelle n'est jamais vraiment précisée ni discutée. Le XVI^e siècle offre ainsi l'image d'un siècle entièrement placé sous le signe de la fête, du faste, du spectaculaire, du plaisir et de la luxure même. La danse, consacrée d'emblée divertissement des princes, n'y est vue à cet égard que sous l'angle des puissants – celui des nobles et du haut clergé en Italie, celui des rois en France⁴⁶. Des danses du peuple, au sens le plus large, il n'est que très peu question, sinon sous forme de typologies autonomes, non spécifiquement rapportées du reste à une période de l'histoire. Aux descriptions des fêtes de Tortone, qui ouvrent ce siècle de renaissance des arts, font ainsi écho d'autres fêtes, d'autres spectacles grandioses, notamment le *Ballet comique de la reine*, longuement décrit. Le récit historiographique suggère là, de manière intéressante, que cet événement est comme un écho français aux fêtes italiennes de Tortone un siècle auparavant. Dès lors, il semble bien que le cœur de la danse se déplace – fait majeur dans cette réécriture de l'histoire – de l'Italie vers la France. C'est ainsi que l'histoire initialement « universelle » peut se transformer, aux temps modernes, en une histoire qui est avant tout celle de l'institution royale – ce que confirme la suite des événements, avec notamment l'établissement par Louis XIV de l'Académie royale de danse.

L'importance accordée à l'anecdote divertissante dans le récit historiographique a, en outre, de quoi surprendre, sinon frustrer, le lecteur néophyte ou l'amateur de danse se piquant d'en savoir plus sur l'histoire de cet art. Les historiographes glosent en effet beaucoup autour du décorum somptueux associé aux spectacles, mais ne semblent guère en revanche se préoccuper des formes des danses pratiquées. L'ouvrage d'Elise Voïart invoque à ce égard, fort honnêtement, une absence de sources dans ce domaine : « Dans les descriptions que nous ont

44 À propos du terme « pittoresque », présent dans le titre de l'ouvrage de François Fertault, on signalera qu'on le retrouve encore chez Henri de Soria qui publie en 1897 une *Histoire pittoresque de la danse*, préfacée par Jules Claretie.

45 Lancé en 1833, *Le Magasin pittoresque* répond à l'objectif d'instruire en amusant et sans érudition appuyée le grand public sur toutes sortes de sujets. Le modèle du « magasin illustré » sera repris par de très nombreuses publications poursuivant ce même objectif de vulgarisation des savoirs. Voir Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 382-414.

46 Ce constat est moins vrai concernant l'ouvrage d'Élise Voïart.



laissées les vieux auteurs français des divertissements usités à la cour, on ne voit nullement paraître la danse⁴⁷. » Un peu plus loin, elle ajoute :

Nous n'entrerons point dans le détail des différentes danses en usage en France jusqu'au milieu du siècle dernier. Les documents nous manquent à cet égard ; d'ailleurs, de quel intérêt serait pour nous la description chorégraphique de la grave *sarabande*, de l'insipide *chaconne*, dont les mouvements lents et uniformes furent, dit-on, inventés par un aveugle ; de la *courante*, danse sérieuse, malgré son nom, et toute remplie d'allées et de venues sans but et sans esprit⁴⁸.

Voïart offre toutefois dans les pages qu'elle consacre au XVI^e siècle une évocation d'une danse, la *pavane*, qui lui semble justement résumer le style de l'époque : « La danse de cette époque était bien la saltation grave, orgueilleuse et solennelle de prêtres souverains, de dames altières, de fiers monarques, qui, tout en dansant, ne voulaient rien perdre de leur dignité⁴⁹. » Mais plus qu'à la chorégraphie, c'est au costume, éminemment spectaculaire, des interprètes que paraît s'attacher le texte :

Les vêtements que portaient alors les danseurs et les danseuses suffiraient seuls pour annoncer le caractère de la pavane. Dans un vieil ouvrage composé à cette époque, et orné de figures et d'airs de danse, on voit les cavaliers le chapeau bas, une longue épée au côté, un ample manteau relevé sur le bras, offrant avec toute la gravité possible la main droite à leur dame ; celles-ci, bien raides et bien compassées, portent des robes si longues, si amples, si chargées d'or, de perles et de pierreries, qu'affublées de tels habits, il leur était impossible de danser avec vivacité, sans risquer des chutes continuelles⁵⁰.

On devine dans cet intérêt marqué pour le vêtement des interprètes une volonté de plaire et de susciter l'intérêt du public féminin pour lequel Elise Voïart a coutume d'écrire et qui se prolonge du reste dans une évocation de son évolution, tributaire de celle de la danse⁵¹. Il semble à cet égard qu'il faille attendre le dernier quart du siècle, avec notamment l'ouvrage de Ludovic Celler, précédemment cité, les travaux de Théodore de Lajarte⁵², ou ceux, plus spécifiquement musicologiques, de Laure Fonta⁵³ sur les danses historiques pour que s'esquisse ce qu'on pourrait considérer a posteriori comme un mouvement de redécouverte, entériné par des recherches, des danses du passé.

L'enjeu de cette historiographie « anecdotique » et « pittoresque » – parfaitement conservatrice à ce titre dans la forme comme dans le fond – paraît en réalité ailleurs que dans la description, *stricto sensu*, de gestes et de pas de danse. Comme nous l'avons souligné, ces

47 Élise Voïart, *op. cit.*, p. 104

48 *Ibid.*, p. 118.

49 *Ibid.*, p. 110.

50 *Ibid.*, p. 110-111.

51 « Une danse vive et animée amena un grand changement dans les modes; les longues et vénérables robes des dames, les lourds manteaux des cavaliers, cédèrent la place à des habits légers, courts, justes aux formes qu'ils couvraient; et peut-être cette révolution dans les vêtements en opéra-t-elle une aussi marquée dans l'empire des idées. » *Ibid.*, p. 111.

52 Théodore de Lajarte, « Les danses historiques », *Curiosités de l'Opéra*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 33-96. Lajarte écrit ainsi : « La reconstitution des temps passés est aujourd'hui l'objet d'incessantes recherches [...]. À l'heure présente, les danses anciennes sont, en très grande faveur, et, chaque fois qu'on en exécute quelques-unes en public, toute l'assistance applaudit avec enthousiasme. L'auteur de cette étude ne peut que se réjouir de ce résultat laudatif, puisqu'il a été le premier, comme musicien, qui se soit occupé de ces bons vieux « airs à danser », si charmants dans leur forme naïve. » *Ibid.*, p. 33-34

53 Laure Fonta, *Les Danses de nos pères. Reconstitution des anciennes danses des XVII^e et XVIII^e siècles, avec gravures théorique, musicale*, Paris, Choudens, [s.d.].



ouvrages, compilations d'ouvrages antérieurs, n'apportent pas véritablement de nouvelles sources, ne diffusent pas de nouveaux savoirs par rapport à ce qu'on pouvait déjà lire sous la plume de Bonnet ou de Cahusac. En revanche, elles sont émaillées d'anachronismes, souvent fantaisistes, parfois ludiques, qui confèrent une signification particulière – idéologique si l'on veut – au récit du passé et en proposent une lecture orientée par les croyances et les préoccupations du XIX^e siècle. Ce phénomène est particulièrement manifeste chez Castil-Blaze, dont le titre de l'ouvrage – *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni* –, publié en 1832 – année de la création de *La Sylphide* –, est en soi particulièrement éloquent. Dans sa narration de l'histoire, le XVI^e siècle, siècle du renouveau des arts et de la danse, s'impose à la fois comme le siècle de la restauration de la grandeur antique, jusque dans ses dimensions les plus spectaculairement immorales et indécentes, et comme un miroir du présent, un présent forcément fabuleux qui voit fleurir le ballet romantique sur la scène de l'Opéra parisien et qu'emblématise la geste taglionienne :

On dansait fort bien à la cour de François 1^{er}. La gracieuse et spirituelle Marguerite de Valois était la Taglioni de son temps. Un menuet dansé par Marguerite était une merveille que tous les beaux esprits de l'Europe s'empressaient de célébrer dans leurs vers ; une de ses graves pirouettes faisait tourner les têtes⁵⁴.

S'ensuit à partir de là une évocation qui établit une analogie implicite entre les succès européens du menuet de Marguerite de Valois et les triomphes à venir de la ballerine romantique, dont les prestations sur les scènes des capitales européennes font courir tous les grands de ce monde. Parallèlement, le récit est guidé par une philosophie du progrès, lequel est avant tout celui d'une moralisation de l'art chorégraphique, que consacre au XIX^e siècle la figure de Marie Taglioni, danseuse dont la décence – la chasteté continûment fantasmée et exaltée – contribue, pour un temps, à redonner ses lettres de noblesse à l'art chorégraphique. Castil-Blaze évoque ainsi les « fêtes licencieuses » données par Catherine de Médicis, accompagnées par « des repas splendides [...] que des filles d'honneur presque nues et les cheveux épars servaient à table⁵⁵ » – « bacchanales⁵⁶ » d'autant plus choquantes qu'elles couvrent alors les crimes de la Saint-Barthélémy, présente à la manière d'un sous-texte dans ce récit. Quant aux ballets, « dans lesquels les récits se mêlaient à la danse », ils « étaient composés sans goût⁵⁷ ». Concernant les divertissements donnés à la cour d'Henri III, Baron commande expressément au lecteur d'en « détourner les yeux » avant d'en livrer la teneur : « Le roi, dans les fêtes, se déguisait en femme, les femmes en hommes; et dans un bal donné par la reine à Henri III, les plus belles dames de la cour servirent la gorge découverte et les cheveux épars⁵⁸. » On retrouve au travers de ces anecdotes comme un écho tardif des fêtes « originelles » de Tortone, comparées au « festin de Trimalcion, décrit par Pétrone⁵⁹ », ou, dans le même esprit, des spectacles organisés par « le pape Alexandre VI et les Borgia [qui] renouvelèrent les saturnales en faisant exécuter devant leur cour des ballets dans le goût de ceux que Messaline avait inventés⁶⁰. » Dans cette *translatio studii* de l'Italie à la France persiste ainsi une forme d'immoralité attachée au spectacle que viendra heureusement gommer le réformateur Beaujoyeux. Avec son ballet fondateur, véhicule, de fait, d'un perfectionnement de l'art chorégraphique, il est celui qui, toujours selon Castil-Blaze, « apport[e] le premier une

54 Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 105.

55 *Ibid.*, p. 110-111.

56 Auguste Baron, *op. cit.*, p. 167.

57 Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 112.

58 Auguste Baron, *op. cit.*, p. 166-167.

59 Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 91.

60 *Ibid.*, p. 107.



certaine régularité dans ce genre de spectacle⁶¹ », contribuant ainsi à « moraliser » la danse de son temps – opération amenée sans nul doute à se poursuivre, dans une dialectique renouvelée, aux siècles suivants, pour s'accomplir, sinon s'achever, avec l'Opéra romantique⁶².

À ce titre, l'intérêt que le XIX^e siècle manifeste pour le passé de la danse reste ambivalent. Dans le cadre d'un récit historique scandé par l'idée de progrès et de perfectionnement des arts, le XVI^e siècle se trouve indéniablement valorisé et distingué et ce, avant tout pour des raisons politiques et idéologiques, parce qu' il marque l'introduction du ballet, apparu en Italie, en France, nation qui s'en présentera dès lors comme le principal dépositaire. Le XVI^e siècle pose d'autre part les jalons de ce qui deviendra, au XVIII^e siècle, le *ballet d'action*, forme qui perdure et s'épanouit avec succès à l'époque de la rédaction de ces différents ouvrages (parodiant Boileau, Castil-Blaze peut ainsi s'exclamer : « Enfin Noverre vint et, le premier en France, retrouva l'art de la pantomime et donna les premiers modèles du ballet d'action tel que nous le possédons [...]»⁶³). Il ne semble néanmoins qu'une étape dans un processus de codification esthétique d'un genre, qui est parallèlement un processus d'institutionnalisation de l'art chorégraphique.

61 *Ibid.*, p. 112.

62 Sur cette question de la tension entre moralité et immoralité de la danse, voir Bénédicte Jarrasse « Qu'est devenu l'âge d'or de la Sallé et de la Guimard ? : Fantômes romantiques autour de la danseuse du XVIII^e siècle », *European Drama and Performance Studies*, 8 [« Danse et morale »], Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 193-209.

63 Castil-Blaze, p. 202.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BARON Auguste, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré, 1824.
- BLASIS Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse : contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan, J. Beati et A. Tenenti, 1820.
- BONNET Jacques, *Histoire générale de la danse sacrée et profane ; ses progrès et ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, d'Houry fils, 1723. Réimpression Genève, Slatkine Reprints, 1969. Réédition Paris, Desjonquères, 2004.
- CAHUSAC Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754, 3 vol.
- CASTIL-BLAZE, *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832.
- CELLER Ludovic [pseud. Louis Leclercq], *Les Origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581), étude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au XVI^e siècle, avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIII^e siècle jusqu'à Lully*, Paris, Didier et Cie, 1868.
- FERTIAULT François, *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse chez les peuples anciens et modernes*, Paris, Auguste Aubry, 1854.
- FONTA Laure, *Les Danses de nos pères. Reconstitution des anciennes danses des XVII^e et XVIII^e siècles, avec gravures, théorie, musique*, Paris, Choudens, [s.d.].
- LAJARTE Théodore de, « Les danses historiques », *Curiosités de l'Opéra*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- SORIA Henri de, *Histoire pittoresque de la danse. Précédée d'une lettre-préface par Jules Claretie*, Paris, H. Noble, 1897.
- VOÏART Elise, *Essai sur la danse antique et moderne*, Paris, Audot, 1823.
- WOESTYN Eugène, *Le Livre de la danse, d'après le chevalier de Cahusac, le père Ménétrier, Vestris, etc., etc.*, Paris, C. Ploche, 1852.

Textes critiques

- INGLEBERT Hervé, *Le Monde, l'Histoire. Essai sur les histoires universelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- JARRASSE Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Histoires », 2017.
- JARRASSE Bénédicte, « Qu'est devenu l'âge d'or de la Sallé et de la Guimard ? : Fantômes romantiques autour de la danseuse du XVIII^e siècle », *European Drama and Performance Studies*, 8 [« Danse et morale »], Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 193-209.
- KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- MASSEAU Didier, TATIN-GOURIER Jean-Jacques (dir.), *Les Représentations du XVI^e siècle et de la Renaissance aux XVIII^e et XIX^e siècles.*, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours, UFR de lettres, 2002.
- MCINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, GELY Véronique (dir.), *La Postérité de la Renaissance*, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007.
- PICARD Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération Un modèle fondateur pour l'imaginaire*



musical européen, Paris, Classiques Garnier, 2013.

THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Emile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001.