

LE BALLET D'ACTION AVANT NOVERRE

PREMIÈRE PARTIE : La Théorie

« NOVERRE s'attribuait l'invention du ballet-pantomime, qu'il n'avait pas du tout inventé. » Par cette phrase lapidaire de son livre *L'Académie Impériale de Musique* (Paris, 1855, v. I, p. 222), Castil-Blaze, historien de l'Opéra et de la danse, pense pouvoir précipiter de son trône le plus célèbre des maîtres de ballet. Il faut saluer le courage qu'il eut de mettre en doute le rôle de Noverre dans l'histoire de la danse, parce que, jusqu'à lui et presque invariablement depuis, les historiens de la danse se sont bornés à reproduire l'opinion de Noverre lui-même, au lieu de vérifier par leurs propres moyens si vraiment il était le créateur du ballet d'action, comme il s'en glorifie, ou bien s'il avait eu des prédécesseurs que l'histoire aurait recouverts d'un injuste oubli. S'il a eu de tels prédécesseurs, il y a lieu de se demander si Noverre les a connus, et, dans le cas affirmatif, quelle raison il avait de considérer sa propre œuvre comme nouvelle, originale et faisant époque dans l'histoire de la danse.

L'essai qui suit va montrer qu'effectivement, Noverre n'a pas créé de toutes pièces le ballet d'action; que non seulement il a eu des prédécesseurs isolés, comme il le pense lui-même, mais encore que le ballet d'action avait déjà eu avant lui une histoire cohérente, dont on peut suivre les étapes; et cependant, que Noverre peut prétendre au titre de créateur, parce qu'il a découvert et réalisé une forme du ballet d'action

qui était nouvelle, répondant à l'esprit de son temps, de sa génération, de sa conception plus moderne de la danse.

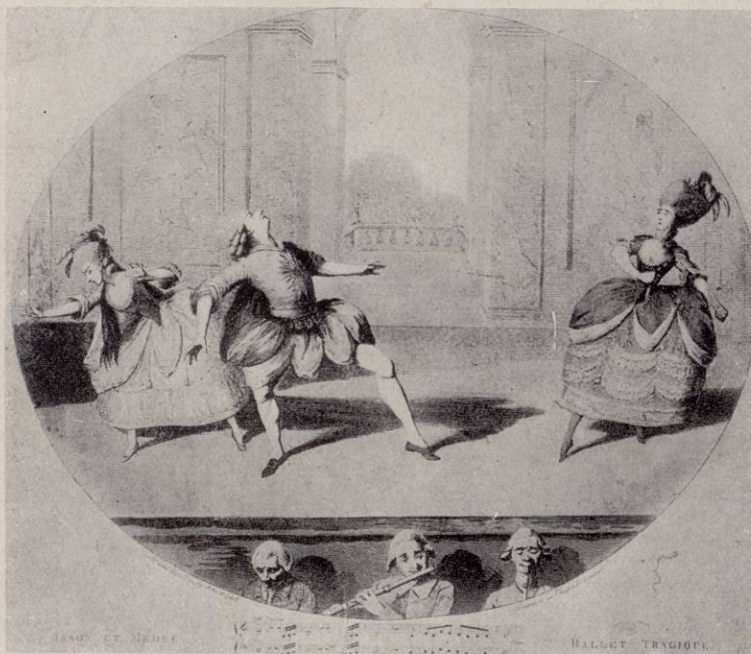
Maintenant, s'il est vrai que le ballet d'action, en tant que danse animée d'un mouvement dramatique et modelée sur l'opposition des caractères, répondait au besoin croissant de l'époque, d'exprimer les sentiments et les passions sous forme de danses, et de faire parler à celles-ci, comme dit Du Bos, « le langage du cœur », ce ne sont pas les danseurs, ni les maîtres de ballet, mais les théoriciens et les historiens des beaux-arts de l'antiquité qui ont réclamé la création d'une danse expressive. Les créateurs du ballet d'action, pour

justifier leurs intentions, en contradiction avec le goût, et la routine de leur temps, se réfèrent à l'exemple des Anciens. Avant d'aborder l'histoire proprement dite du ballet d'action, il est nécessaire d'exposer les idées des principaux esthéticiens et historiens du XVIII^e siècle relatives aux danses anciennes et à la création des danses modernes susceptibles de rivaliser avec celles-ci.

*
*
*

Dès l'époque où le ballet était encore un divertissement de cour, c'est-à-dire un genre mixte composé de chants et de danses, où les dernières jouaient un rôle important, mais seulement décoratif, le plus souvent, un savant membre du clergé, l'abbé de Pure, s'est occupé de la danse dans son ouvrage *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (Paris, 1658).

Sa conception des ballets ne s'écarte pas du goût de son temps, et s'exprime ainsi : « La tragédie et le ballet sont deux sortes de peintures où l'on met en vue ce que le monde et l'histoire ont de plus illustre. » Il ne peut pas concevoir de ballets où les entrées seraient uniquement dansantes, sans « récits ». Ces derniers, chantés par une ou deux voix, servent à faire comprendre ce qui se passe sur la scène, ce qui est figuré par des danses, ou encadré par celles-ci. Se souvenant de ce que les anciens écrivent sur la pantomime, il ajoute : « La



Une scène de la *Médée*, par John BOYDELL.
(Collection A. I. D.)

danse de ballet elle-même, qui demande bien plus de vigueur et d'habileté que celle d'un bal ordinaire, est une sorte de *pantomime expressive*. » Il va même jusqu'à définir le ballet comme « une *représentation muette*, où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles ». On ne voit pas clairement si cette formule contient quelque chose de plus qu'un compliment, en termes empruntés à l'antiquité, à l'adresse de l'art qui florissait à la cour. De Pure aspire-t-il à modeler des danses expressives sur celles de l'antiquité ou simplement fait-il allusion aux scènes pantomimiques des ballets de cour? Son idéal de la

danse s'exprime dans les termes suivants : « Le brillant d'un sujet doit être toujours gracieux, et ne laisser que d'agréables idées. Tout en est galant, tout en est gracieux, tout en est aimable. »

Le premier qui ait expressément comparé les danses de son temps à celles de l'antiquité fut le grand philologue néerlandais Isaac Vossius (1618-1689). Son écrit, *De Doematum cantu et viribus Rhythmi*, paru à Oxford en 1673, n'a pas eu d'influence directe sur l'art de la danse, mais, ne fût-ce qu'à cause de la célébrité de son auteur, il a été lu de tous les savants qui sont venus après lui, et sa notoriété s'est étendue, directement ou indirectement, bien au delà de leur cercle. Une traduction en allemand de cette œuvre a paru encore en 1759, c'est-à-dire au milieu de la lutte pour le ballet d'action.

Vossius reconnaît de suite ce qui constitue le problème capital de l'art de la danse à son époque; il constate le formalisme de celle-ci, et déplore que les danseurs ne soient pas en état de donner à leurs mouvements une signification quelconque (*ne ipsi quidem qui saltant aliquam motuum suorum possint reddere rationem*).

« Les peuples européens, dit-il, dépensent beaucoup pour les spectacles de danse, mais si l'on fait abstraction de leur pompe et des bijoux que portent les danseurs, on n'y trouve presque aucun charme. Quelque temps que l'on passe à les regarder, on n'y trouve que des mouvements, non dépourvus d'harmonie, mais manquant de toute signification (*nihil nisi motum observabis, illum quidem aliquando non inconcinnum, sed tamen nihil significantem*). Il en revient aux anciennes pantomimes (*veteres pantomimi*) en posant la question : « Où trouverait-on aujourd'hui un danseur ou un mime capable de s'exprimer par ses attitudes comme un orateur par ses paroles, de manière à sembler posséder autant de langues qu'il a de membres? »

L'histoire proprement dite des théories de la danse ne commence qu'avec l'année 1719, au cours de laquelle deux savants remarquables, le médecin P.-J. Burette, à la fois musicien et nanti d'autres multiples connaissances, et le plus grand théoricien des arts du siècle, l'abbé Du Bos, ont traité le problème de la formation d'une danse expressive moderne sur le modèle des danses antiques (à la suite d'une importante étude sur la pantomime antique, de Nicolo Calliacchi, qui avait paru en

1714, et avait été réimprimée en 1718, dans le *Novus thesaurus Antiquitatum Romanorum* de Sallengre, avec une autre, sur le même sujet, due à Ottavio Ferrari).

Burette et Du Bos, dominés par les doctrines des anciens, en particulier par celles de Platon, d'Aristote et de Plutarque, s'accordent pour établir une nouvelle conception de la danse, qui ne dénie pas toute valeur à celle de leur temps, mais ne la considère que comme une des formes de cet art. Burette déclare que la danse « ne se proposant pour but principal que de représenter au naturel les diverses actions des hommes, et de peindre par des gestes mesurés les différentes passions qui les agitent, « tout comme la poésie, la musique, la peinture et la sculpture, n'est rien d'autre qu'un art d'imitation ». Le mot : imitation, dans l'esthétique du XVIII^e siècle, qui se rattache à celle d'Aristote, signifiait toujours l'activité créatrice de l'artiste, bien que diversement

comprise par les différents auteurs. Ce n'est toujours pas l'action de « copier » dans le sens du naturalisme. Chez Batteux, « imiter » veut dire « présenter l'image des passions humaines ». L'imitation est le moyen dont l'art se sert pour « toucher », « attendrir », « émouvoir » les spectateurs.

Des autres arts, la danse se distingue par ceci, qu'« elle est accomplie par les seuls mouvements du corps ». Il incombe aux danseurs « de représenter les actions et les passions humaines, soit en les imitant par des marches



Portrait de NOVERRE, par SHERWIN.
(Collection A. I. D.)

et des figures, soit en les indiquant par des signes : le tout en s'assujettissant à une cadence réglée ».

Si, pour Burette, la vraie danse est une « peinture mobile et animée », Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, la définit avec Cassiodore comme une « musique muette ». On voit qu'il a étudié les théoriciens de l'antiquité et connaît aussi les applications de leurs théories à la pratique. Les danses des chœurs dans la tragédie antique n'auraient pas été des ballets dans le sens du XVIII^e siècle, mais un art « des gestes et démonstrations que les personnages des chœurs faisaient pour exprimer leurs sentiments ». Pareillement, les pantomimes romains étaient des acteurs, « qui exprimaient tout ce qu'ils voulaient dire avec les gestes qu'enseignait l'art de la saltation ».

Les connaissances de Du Bos lui permettent aussi de caractériser positivement la différence qu'il voit entre la danse moderne et la danse antique. « Les gestes de nos danseurs, dit-il, sont ordinairement des attitudes et des mouvements qui ne servent que pour la bonne grâce; les gestes de la danse antique devaient « dire », ils devaient signifier quelque chose ».

Il se demande même s'il ne faudrait pas parler de deux arts différents de la danse. « Il convient de se faire une idée, dit-il, de l'art appelé *saltatio* (Orchesis) comme d'un art qui comprenait, non seulement l'art de notre danse, mais aussi l'art du geste, ou cette danse dans laquelle on ne dansait point, à proprement parler. » Les exemples des danses d'expression, il les puise non seulement chez les auteurs anciens, mais aussi dans la Bible, notamment la danse de David : « C'est ainsi que David dansait devant l'Arche, en témoignant par son attitude comme par ses gestes et ses prosternations, le profond respect qu'il avait pour le gage de l'alliance du Seigneur avec le peuple juif. »

Du Bos sait aussi que les danses religieuses et dramatiques des époques passées n'étaient pas seules à avoir le pouvoir d'exprimer quelque chose; il connaît maint essai, fait de son propre temps, pour monter des scènes muettes, des scènes de gestes et de danses, propres à saisir les spectateurs aussi puissamment qu'avec des scènes parlées ou chantées. Il s'arrête en détail sur les multiples essais de Lully pour imiter le jeu muet des chœurs de la tragédie antique. Il connaît personnellement une forme moderne de l'art de la pantomime. Il a vu la Comédie italienne, dans laquelle les scènes muettes, composées uniquement de gestes et de danses, jouaient un grand rôle. Il cite aussi avec éloges, comme preuve de la possibilité d'un théâtre muet, les troupes anglaises de pantomime qui, de son temps, donnaient régulièrement des représentations aux foires de Paris.

Cependant, dans les années qui se sont écoulées entre la première apparition de l'œuvre de Du Bos (1719) et les écrits des autres théoriciens de la danse, le style de celle-ci avait subi une évolution qui l'avait complètement transformée. La danse du XVII^e siècle et des premières années du XVIII^e avait été essentiellement terre à terre; elle était caractérisée par la modération et la noblesse des mouvements. Un nouveau goût, une nouvelle manière d'être la portèrent vers une forme

dont un signe distinctif était l'agitation, le changement de direction, en haut, en bas, en avant, et la terminaison de ces mouvements en exercices de giration (la mode fut vite aux entrechats et aux pirouettes). Les danses sautantes (les « danses hautes ») devinrent très en faveur, et les virtuoses du saut comme La Camargo et Barbarina furent les plus admirées parmi les danseuses.

Dans ses *Réflexions sur l'Opéra* (1741), Rémond de Saint-Mard se plaint que « la danse qui, à son origine, n'a été admise à l'Opéra que pour *peindre*, n'y est aujourd'hui que pour *briller*. Il ne lui vient pas à l'esprit de demander aux danseurs quelque chose comme un ballet d'action, c'est-à-dire une danse expressive, indépendante de l'opéra; il voudrait simplement mettre fin à l'« uniformité » des danses, à leur « manque de variété et d'esprit ». « Serait-il donc si difficile, dit-il, d'y mettre plus de feu, plus d'invention? Je ne dis pas que nos danseurs devinssent tout à fait pantomimes: ce serait trop; mais y aurait-il du mal qu'ils le fussent un peu? Qui les empêche de mettre de la noblesse dans leurs airs de tête, de l'expression dans leurs mouvements, de varier leurs attitudes, et n'être plus, enfin, comme des danseurs de carton qu'on fait remuer par des machines? »

Tandis que Saint-Mard considérait la danse uniquement comme une partie intégrante de l'opéra, un autre écrivain, Charles Batteux, auteur du célèbre livre, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), qui fut beaucoup lu et discuté de son temps, lui assignait de nouveau une place indépendante parmi les beaux-arts, notamment entre la poésie et la musique. En tête du chapitre II de la troisième partie, il émet cette proposition : « Toute musique et toute danse doit avoir une signification, un sens. » Aussitôt après, il dit : « C'est à la poésie, à la musique, à la danse, de nous présenter l'image des actions et des passions humaines. Car, comme tout art, la vraie danse doit être une imitation. » « Il faut, pour qu'elles (la musique et la danse) soient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation, qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines. Et c'est alors qu'elles nous donnent l'espèce et le degré de sentiment qui nous satisfait. »

Batteux est, d'ailleurs, le premier théoricien qui se soit occupé d'établir un rapport entre les mouvements de la danse et la musique de celle-ci, en assignant à la danse la position qui lui revient de droit, une position dominante par rapport à la musique. Il dit notamment : « Si c'est la danse qui donne une fête, il ne faut point que la musique y brille à son préjudice, mais seulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement et son caractère. Il faut que le violon et le danseur forment un concert; et quoique le violon précède, il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le sujet appartient de droit au danseur. Qu'il soit guidé ou suivi, il a toujours le principal rang, rien ne doit l'obscurcir; et l'oreille ne doit être occupée qu'autant qu'il le faut pour ne point causer de distraction aux yeux. »

(A suivre.)

D^r Artur MICHEL.