



HAL
open science

Le ballet pantomime et l'Antiquité: quelques notes de réflexion

Arianna Fabbriatore

► **To cite this version:**

Arianna Fabbriatore. Le ballet pantomime et l'Antiquité: quelques notes de réflexion. Favrezi Camillo (dir.), Euterpe et l'Empereur, L'Antiquité et l'Opéra, Séminaires 2011-2012, " Travaux et Documents ", Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, n. 58, 2014, p. 21-40., Université Paris-8, pp.19, 2014. halshs-01071927

HAL Id: halshs-01071927

<https://shs.hal.science/halshs-01071927v1>

Submitted on 7 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion

Arianna Fabbricatore
Université Paris-Sorbonne

Au siècle des Lumières, dont la raison souveraine entraîne un regard inexorablement critique sur toute sorte d'*auctoritates*, l'attraction vers le nouveau et le moderne se mêle à un goût pour le classique rétabli, en opposition aux excès du baroque et renouvelé par les découvertes de Winckelmann¹ : ainsi, au XVIII^e siècle, Antique et Moderne se lient d'un rapport complexe qui ne manque pas d'ambiguïtés. Dans le domaine théâtral, la création artificielle du monde perdu de l'Antiquité que la Renaissance avait entreprise à travers les nouveaux mécanismes spectaculaires fondés sur la *mimesis*, se poursuit dans la modernité malgré les querelles qui opposent les Anciens et les Modernes. Toutefois, comme Ady Warburg tente de le démontrer, « les artistes modernes se sont inspirés à l'Antiquité pour lui emprunter moins une conception du Beau idéal que des modèles d'expression pathétique »².

Dans le cas particulier de la danse théâtrale, ces 'modèles d'expression des passions' inspirés du monde classique, deviennent centraux dans le cadre d'un projet de valorisation de l'art de Terpsichore – et par conséquence de l'artiste – car ils permettent de démontrer la capacité expressive de la danse qui devient pantomime. Se dépliant sur deux axes croisés – la praxis et la théorie – le recours à l'Antiquité se révèle essentiel dans la fondation et le développement du genre pantomime.

¹ Cf. Johann Johachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, sous la direction de Marianne Charrière, Nîmes, Chambon, « Legs », 1991. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Zürich, Scientia-Verlag, s. d. (1755).

² Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 141. La 'formule de pathétique' – ou *pathosformel* – notion fondamentale dans le système iconologique de l'érudit allemand, est en effet centrale dans l'esthétique moderne et elle est entièrement repensée à la lumière des théories cartésiennes et des philosophies sensistes.

Après avoir enraciné la danse pantomime dans l'Antiquité, une fois ses origines lointaines affirmées, les maîtres de ballets puisent dans l'Antiquité qui devient source d'inspiration et modèle dont on tire les fondements théoriques du nouveau genre. Ainsi, dans cette étude, il s'agira essentiellement de se demander comment la danse théâtrale s'empare des mythes de l'Antiquité et quelle est l'utilisation qui lui est destinée, autrement dit quelles sont les modalités et les évolutions de ce rapport.

La recherche des origines : un fil rouge

À l'époque où la capacité à *muovere gli affetti* joue un rôle essentiel dans les productions théâtrales, la première préoccupation des maîtres de ballet était de démontrer les possibilités expressives de la danse : 'susciter les passions' était une condition *sine qua non* pour que ce nouveau genre entre dans le cénacle des arts 'imitateurs'. Ce projet de valorisation de l'art de la danse se présente toutefois comme un chemin semé d'obstacles. Le premier écueil relève de la nature même du nouveau genre pantomime : genre hybride qui réunissait d'une part la danse haute, noble mais limitée au pur divertissement et d'autre part la pantomime qui, tout en possédant une capacité narrative et expressive, tirait des spectacles forains une piètre réputation³. Ainsi, la recherche et l'affirmation des origines de la danse pantomime dans le passé mythique de l'Antiquité se révèlent comme une première stratégie de justification et de légitimation du nouveau genre⁴.

Dans toute l'Europe, pendant la première moitié du siècle, les maîtres de ballets impliqués dans le procès de justification du nouveau genre théâtral, tiennent *grosso modo* un même discours. Les trois principaux fondateurs ou réformateurs du nouveau genre, l'anglais John Weaver, le français Jean Georges Noverre et l'italien Gasparo Angiolini, saisissent tous les trois la nécessité de défendre leur art contre les critiques et les préjugés qui reléguaient la pantomime à un genre bas et dépourvu de moralité et la danse noble à un savoir-faire mécanique. Ainsi tous les trois ont recours à la même stratégie qui fait appel à l'Antiquité : malgré les différences entre les spéculations et la mise en pratique de chacun,

³ Une réputation qui était essentiellement liée à l'utilisation jugée excessive du corps. Dans le Londres de Weaver, la tradition puritaine faisait une opposition farouche à ce type de représentations.

⁴ Cf. Juan Ignatio Vallejos, *Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières*, thèse dirigée par le monsieur le professeur Roger Chartier, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 10 mars 2012.

un fil rouge parcourt les grandes lignes de ce discours : en s'appuyant sur des références communes, Lucien de Samosate⁵ en premier, ils établissent un lien solide entre deux pratiques corporelles nettement distinctes à l'époque : la pantomime et la danse. Ils s'attachent ensuite à distinguer la pantomime pratiquée dans les foires, celle qu'on identifie plus ou moins avec la danse grotesque⁶, de la pantomime des Anciens, avec sa capacité de susciter les émotions du spectateur, et démontrent l'identité entre cette pratique ancienne et la danse. Ils critiquent alors les pratiques modernes concentrées sur la mécanique de la danse et sur ses exploits techniques, et ils se posent ainsi en tant que restaurateurs de la danse pantomime des Anciens. Comme un écho qui se répercute d'un coin à l'autre de l'Europe, les arguments se répètent, s'amplifient ou s'alanguissent ; ce qui demeure comme une constante incontournable, du moins au tout début, est la référence à l'Antiquité.

⁵ Le texte de référence est Lucien de Samosate, *De saltatione*, dans la traduction très répandue de Perrot d'Ablancourt (cf. Marina Nordera, *Fortuna de «la danza» nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1992).

⁶ Lorsque Noverre établit dans ses *Lettres sur la danse* de 1760 une hiérarchie de styles de danse, il place en bas de l'échelle « la Danse grotesque, que l'on appelle improprement *Pantomime* puisqu'elle ne dit rien, emprunte ses traits de la Comédie d'un genre comique, gai et plaisant » (Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, Aimé, 1760, p. 229). De son côté, Weaver fournit une description de ce qu'il appelle danse scénique distinguée de la danse grotesque : « Scenical Dancing, is a faint Imitation of the Roma Pantomimes, and differs from the Grotesque, in that the last only represents Persons, Passions and Manners; and the former explains whole *Stories* by *Action*; and this was that surprising Performance of the *Pantomimes*, the Ruins of which remain still in Italy; but sunk and degenerated into Pleasantry, and merry conceited Representations of *Harlequin*, *Scaramouch*, *Mezzetin*, *Pasquariel*, &c. » (John Weaver, *An essay towards an History of Dancing*, London, Tonson, 1712, p. 168, cité par Juan Ignacio Vallejos, *op. cit.*, 61 : « La danse scénique, est une faible imitation des Pantomimes de Rome, et elle diffère de la danse Grotesque, en ce que cette dernière ne représente que des personnages, des Passions et Manières, et l'ancienne explique des Histoires entières par l'action, et ce n'était que le rendement surprenant des Pantomimes, les ruines de ce qui reste encore en Italie, mais coulé et dégénéré en plaisanterie et Représentations vaniteuses et joyeuses d'Arlequin, Scaramouche, Mezzetin, Pasquariel, etc. »). Les citations suivantes de Weaver sont tirées également du travail de Vallejos, bien que les traductions aient été modifiées.

En 1712, dans sa tentative de retracer l'histoire de la danse, *An Essay towards an History of dancing*⁷, John Weaver⁸ soutient la thèse de la dégénérescence que la danse a subi le long des siècles, proposant la restauration de la danse des Anciens pour redonner à son art l'utilité et la dignité perdues. Un projet similaire est soutenu dans la *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens*⁹ publiée à Vienne en 1765, dans laquelle Angiolini, après avoir proposé une large rétrospective de la danse des Anciens, démontre le lien entre saltation ancienne et danse, et impose son texte programmatique comme manifeste de la restauration de la danse pantomime des anciens.

Chez les deux maîtres, l'analyse des textes de Lucien, est centrale pour la construction du lien entre danse et pantomime, et elle guide les deux maîtres vers une même conclusion, à savoir l'affirmation du pouvoir expressif du geste. Si Weaver conclut que : « From Lucian*, and from the Sequel of this Discourse, it will be plain that *Dancing* was (at least) of old, a sort of *Mute Rhetoric*; while the *Dancer* by his Gestures, Motions, and Actions, without Speaking, made himself perfectly understood by the Spectator, in whom he rais'd *the Passions of Anger, Pity, Love, Hate, and*

⁷ John Weaver, *op. cit.*, saluée par le journal « The Spectateur ». Dans le premier chapitre Weaver argumente en faveur de l'utilité de la danse, dans les deuxième et troisième chapitres il répond directement aux critiques puritaines, les chapitres quatrième, cinquième et sixième sont consacrés aux origines de la danse dans l'Antiquité, seul le dernier chapitre se concentre sur la pratique théâtrale.

⁸ John Weaver, considéré le précurseur du ballet pantomime, fait un travail de diffusion de ses idées sur la danse à travers deux œuvres fondamentales : *An essay towards an History of dancing* (1712) et *The History of Mimes and Pantomimes, with an Historical Account of several Performers in Dancing, living in the Time of the Romans Emperors* (1728). Auteur tardivement reconnu, ses œuvres ont été réunies par Richard Ralph, *The life and works of John Weaver, An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*, London, Dance Books, 1985. Ses œuvres sont repérables sur internet <http://www.pbm.com>.

⁹ Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, probablement rédigée par Calzabigi et publiée dans Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, 2 voll., p. 16 (c'est nous qui soulignons). Pour une plus ample analyse des enjeux de ce texte fondateur, cf. Arianna Fabbricatore, « *Sémiramis* », *ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*, in *L'opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, « Travaux et Documents », pp. 123-142.

the like »¹⁰. Angiolini confirme : « La Saltation des Anciens n'étoit donc autre chose que la Danse Pantomime véritable, ou l'art de mouvoir les pieds, les bras, le corps en cadence au son des instruments, & de rendre intelligible aux Spectateurs ce qu'on veut représenter, par des gestes, des signes, & des expressions d'amour, de haine, de fureur, de désespoir »¹¹. Même Noverre, qui s'écartera vite de la référence à l'autorité des Anciens¹², cite Lucien, mentionne Pylade et Bathylle, s'appuie sur Plutarque pour donner une définition du ballet qui évoque son pouvoir expressif : « Le Ballet est, suivant Plutarque, une conversation muette, une peinture parlante et animée qui exprime par les mouvements, les figures et les gestes. Ces figures sont sans nombre, dit cet Auteur, parce qu'il y a une infinité de choses que le Ballet peut exprimer... »¹³. Ainsi le maître de ballet doit, selon Noverre, « faire revivre l'Art du Geste et de la Pantomime, si connu dans le siècle d'Auguste [...] faire passer par l'expression vraie de nos mouvemens, de nos gestes et de la physionomie, nos sentimens et nos passions dans l'âme des Spectateurs »¹⁴. Malgré les différences de leurs choix dramaturgiques, les trois réformateurs, s'appuyant sur la référence à l'Antiquité, fondent leur discours sur deux socles théoriques : les possibilités communicatives de la danse qui est une « rhétorique » ou une « conversation muette » ayant le pouvoir de « rendre intelligible » et leur capacité de susciter les passions « à travers ses gestes ».

La deuxième phase du discours est occupée par la *pars destruens* qui vise la corruption de la danse moderne : les trois discours semblent puiser dans un même réservoir d'imputations dont les arguments peuvent se voir résumés en trois axes : la limitation de la danse à un pur divertissement, la dégénérescence de la danse en danse mécanique,

¹⁰ John Weaver, *op. cit.*, p. 16 : « D'après Lucien, et des suites de son discours, il est clair que la danse a été (au moins) pour les Anciens, une sorte de *rhétorique muette* ; durant laquelle le danseur à travers ses gestes, mouvements et actions, sans parler, se faisait comprendre parfaitement par le spectateur, qu'il incitait les passions de la colère, la pitié, l'amour, la haine, et d'autres » (c'est nous qui soulignons).

¹¹ Gasparo Angiolini, *op. cit.* (c'est nous qui soulignons).

¹² Cf. en particulier lettres « Origine et progrès des arts imitateurs » (I, 1) ; « Sur le même sujet. Naissance des arts à Rome, et leur chute » (I, 3) ; « Des spectacles des Anciens, et surtout de la pantomime » (I, 6, 7 et 8) et suite dans Jean Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris-La Haie, Collins-Immerzeel, 1807, 2 tt., lettres absentes dans l'édition des *Lettres* de 1760.

¹³ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse* cit. p. 120.

¹⁴ *Idem*, p. 3.

la nécessité d'une nouvelle poétique. Dans son *An essay towards an History of dancing*, Weaver, pour répondre aux critiques de la tradition puritaine et aux préjugés de la tradition humaniste de Thomas Elyot ou Richard Mulcaster¹⁵ qui limitaient le rôle de la danse à l'éducation du corps, réfute les arguments cherchant la dévalorisation d'un art qui est considéré « indigne d'être cultivé par l'écriture » :

Pourtant, maintenant elle [la danse] est habituellement dirigée par des personnes, qui en raison de leur éducation et à cause d'autres circonstances, ne peuvent pas présumer de faire une figure considérable dans le monde, et ils n'ont pas d'autre mérite substantiel, qui pourrait leur procurer une réelle estime, que leur habilité dans la partie mécanique de cet art ; l'art en soi paraît avoir encouru malheureusement l'imputation d'être seulement une petitesse amusante, incapable et indigne d'être cultivée par l'écriture¹⁶.

Le même regret est exprimé par Angiolini qui identifie dans la mécanique de la danse ses véritables limites :

La Danse a dégénéré de nos jours au point de ne plus la regarder depuis long-temps que comme l'art de faire des entrechats, & des gambades, de sauter ou courir en cadence, ou tout au plus de porter le corps, ou de marcher avec grâce, & sans perdre l'équilibre, d'avoir les bras moelleux, & des attitudes pittoresques & élégantes. Nos écoles ne nous apprennent pas autre chose ; & on en sort, suivant nous, en état de se produire sur les Théâtres, lorsqu'on a la vigueur de se trémousser pendant quelques minutes avec force, & légèreté. Ce sont là nos Colonnes d'Hercule, & ce n'est ensuite que la nature qui nous fait sortir quelquefois de ce cercle étroit, & qui donne à quelqu'un de nous, en dépit de lui-même, une teinte légère d'expression pour se fâcher, pour rire, pour paroître ou triste ou gai dans ce misérable baladinage¹⁷.

Tout comme Noverre qui regrette que « par un malheureux effet de l'habitude ou de l'ignorance, il est peu de ballet raisonnés ; on danse pour danser ; on s'imagine que le tout consiste dans l'action des jambes, dans les sauts élevés »¹⁸ d'où « la plupart des Poètes modernes se servent des Ballets, comme d'un ornement de fantaisie qui ne peut ni soutenir l'ouvrage ni lui prêter de la valeur... »¹⁹.

¹⁵ Cf. Juan Ignacio Vallejos, *op. cit.*, pp. 153-154.

¹⁶ John Weaver, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷ Gasparo Angiolini, *Dissertation...* cit.

¹⁸ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse* cit., p. 35.

¹⁹ *Idem*, p. 131.

Tous prônent la restauration de la pantomime des Anciens comme une solution implicite à l'argument de la dégénérescence de la danse qui n'est qu'« un misérable baladinage », « un ornement de fantaisie », « une petitesse amusante incapable d'être cultivée par l'écriture ». Si l'opération converge vers un même macro-objectif – la valorisation de la danse –, elle se développe en détail à partir de la valorisation du danseur et du maître de ballet, d'une part, et de l'appropriation, de la part des trois théoriciens, du rôle de fondateur du genre, d'autre part. Sur l'exemple de Lucien, le danseur est enfin affranchi de l'adage dévalorisant « bête comme un danseur », tandis que le maître de ballet devient un véritable savant ; voici le discours d'Angiolini qui n'est pas différent de celui de Weaver²⁰ ou de Noverre²¹ :

C'est Lucien qui nous a laissé tout ce que nous avons de plus complet sur ces sortes de Spectacles ; mais en lisant tout ce qu'il exige d'un Danseur Pantomime, on voit que nous sommes bien-éloignés de la perfection des Danseurs Anciens, supposé qu'il s'en soit trouvé qui aient réuni toutes les qualités demandées par ce Philosophe. Suivant lui, il faut que le Danseur Pantomime « connaisse la Poésie, la Géométrie, la Musique, la Philosophie, l'Histoire, & la Fable ; qu'il sache exprimer les passions & les mouvements de l'âme ; qu'il emprunte de la Peinture & de la Sculpture les différentes postures & contenance, en sorte qu'il ne le cède ni à *Phidias*, ni à *Apelles* pour ce regard. Ce Danseur doit savoir aussi particulièrement expliquer

²⁰ Weaver dira dans son *Essay* : « The same ingenious Lucian gives us a Draught of the Qualifications requir'd to perfect one of these Dancers; what ought to be his Practice; what he must learn, and by what Means attain his Art; by which it will plainly appear, that this sort of Dancing was not a trifling Art, nor to be attain'd without great Difficulty and Application. To arrive at a Perfection in this Art, (says he) a Man must borrow Assistance from all the other Sciences, (viz.) Musick, Arithmetick, Geometry, and particularly from Philosophy both natural and moral, he must also be acquainted with Rhetoric, as far as it relates to Manners, and Passions; nor ought this Art to be a Stranger to Painting and Sculpture... » (John Weaver, *op. cit.*, p. 123 : « Ce même Lucien ingénieux nous donne un trait des qualifications requises pour parfaire un de ces danseurs, ce qui devrait être sa pratique, ce qu'il doit apprendre, et par quels moyens atteindre son art ; dont il apparaît clairement que cette sorte de danse n'est pas un art futile, ni atteignable sans grande difficulté et application. Pour arriver à une perfection dans cet art, (dit-il) un homme doit emprunter l'aide de toutes les autres sciences, (à savoir) la musique, l'arithmétique, la géométrie, et en particulier la philosophie à la fois naturelle et morale, il doit également se familiariser avec la rhétorique, autant en ce qui concerne les mœurs et les passions, ni doit cet Art être étranger à la peinture et à la sculpture »).

²¹ « Si vous consultez Lucien, vous apprendrez de lui, Monsieur, toutes les qualités qui caractérisent le grand Maître de Ballet, et vous verrez que l'Histoire, la Fable, les Pœmes de l'antiquité et la Science des temps exigent toute son application » (Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse* cit. p. 63).

les conceptions de l'âme, & découvrir ses sentiments par les gestes & les mouvements du corps : enfin il doit avoir le secret de voir par-tout ce qui convient, (qu'on appelle le Decorum) & avec cela être subtil, inventif, judicieux, & avoir l'oreille très délicate »²². L'éducation de ceux qu'on destine aujourd'hui à exercer cet Art, ne leur permet pas certainement d'apprendre tout ce que je viens de rapporter. Il n'y a même aucun de nous, qui s'imagine qu'il soit nécessaire de faire un Cours de Sciences pour devenir un excellent Danseur ; & s'il s'en trouve quelqu'un, dans le grand nombre, qui parvienne à connaître les devoirs qui lui ont été imposés par des hommes célèbres, qui acquière même imparfaitement quelques-unes des connaissances qu'on lui représente comme indispensables pour exceller dans cet Art, il le doit à son envie de s'instruire, & non pas à son éducation, ou à ses Maîtres²³.

Ainsi, les trois maîtres de ballet se posent-ils, tous les trois, comme les restaurateurs d'un art qui puise son origine, donc sa légitimité, dans l'Antiquité : la question de la paternité, très forte entre Angiolini et Noverre, est révélatrice des enjeux que cette réforme entraîne pour la valorisation du métier et le prestige personnel des maîtres de ballets.

Weaver, dans sa première mise en scène pantomime en 1717, exprime clairement son intention de « faire revivre l'Antiquité » comme une nouveauté qui lui confère implicitement le rôle de restaurateur : « Preface. I know it will be expected that I should give the Reader some Account of the Nature of this kind of Entertainment in *Dancing*, which I have here attempted to revive from the Ancients, in Imitation of their Pantomimes: I call it an Attempt, or Essay, because this is the first Trial of this Nature that has been made since the Reign of Trajan, as far as I have been able to trace it »²⁴. Noverre, pour sa part, s'approprie dès ses débuts le titre de premier restaurateur, le disputant à son rival italien Angiolini, et jusqu'à déclarer dans ses *Lettres* de 1807 : « J'ose dire, sans amour propre, que

²² Lucien de Samosate, *op. cit.*

²³ Gasparo Angiolini, *op. cit.*

²⁴ John Weaver, *The Loves of Mars and Venus; a Dramatick Entertainment of Dancing, attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans; as perform'd at the Theatre in Drury-Lane. By Mr. Weaver. Sed Hæc Omnia perinde sunt, ut aguntur. Tull. De Orat.* London: printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black Swan, without Temple-Bar, 1717, p. IX : « Préface. Je sais qu'on s'attend à ce que je donne au Lecteur quelques Notions concernant la Nature de ce genre de divertissement *en Danse*, que j'ai ici tenté de faire revivre de l'Antiquité, à l'Imitation de leurs Pantomimes : C'est ce que j'appelle une tentative, ou Essai, parce que c'est le premier Test de cette nature qui a été réalisé depuis le Règne de *Traian*, autant que j'étais capable de le retracer ».

j'ai ressuscité l'art de la Pantomime ; il étoit enseveli sous les ruines de l'Antiquité »²⁵. Tandis qu'Angiolini, avec une stratégie plus modeste, déplace la reconnaissance du titre disputé vers son maître Hilverding, suggérant ainsi sa légitimité de premier réformateur dans le sillage de son maître autrichien.

La restauration : modalités de reconstruction

Une des modalités dans lesquelles le projet de restauration se manifeste est le goût archéologique dont la citation 'érudite', dans des formes diverses, devient le symptôme. Le lien explicite entre la danse et l'Antiquité apparaît dans le titre d'un des premiers livrets de ballet de ce genre, *Les amours de Mars et Venus*²⁶ de John Weaver, mis en scène en 1717, au Drury Lane : un livret didactique/apologétique de vingt-huit pages, dont seize pour la préface et la présentation des personnages et douze pour la description du ballet, divisé en six scènes. Le ballet est défini comme un « Dramatick Entertainment of dancing, attempted in Imitation of the Ancient Greeks and Romans ». La référence explicite à l'Antiquité d'un ballet dont la source est Ovide, est renforcée par une citation tirée du *De Oratione* de Cicéron : « Sed Hæc Omnia perinde sunt, ut aguntur ». Si ces mots choisis par Weaver, comme une sorte de devise sur le frontispice de son programme, soulignent l'importance que l'action avait revêtue par le passé dans le discours de l'orateur²⁷, elles affirment implicitement la puissance expressive du geste et en même temps appellent l'autorité des auteurs anciens à fournir une référence solide pour la nouvelle danse pantomime. Il s'agit bien de la mise en pratique des fondements théoriques énoncés dans l'*Essay*. Conscient de la nouveauté de son entreprise, Weaver fournit au lecteur/spectateur une définition de ce type de spectacles en puisant chez les auteurs anciens ;

²⁵ Jean Georges Noverre, *Lettres sur les arts...* cit., t I, p. 146 (cette phrase est absente des *Lettres* de 1760).

²⁶ John Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, London, 1717, musique de Symonds et Firbank. Viola Papetti avance l'hypothèse que Weaver avait pu s'inspirer du divertissement de Fuzelier, présenté à la foire Saint Laurent en 1711 par la troupe d'Alard associée à Lalauze (cf. Viola Papetti, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728. Studi e Testi*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1977, pp. 91 et suivantes).

²⁷ Cicéron, *De Oratione* [3, 56] LVI : « Mais tous ces avantages, c'est l'action qui les fait valoir. L'action domine dans l'art de la parole : sans elle, le meilleur orateur n'obtiendra aucun succès ; avec elle, un orateur médiocre l'emporte souvent sur les plus habiles. On demandait à Démosthène quelle était la première qualité de l'orateur ; il répondit : l'action. Quelle était la seconde, puis la troisième ? Et il répondit toujours : l'action ».

en affirmant la capacité à exprimer des passions par les gestes, il suggère une nouvelle dramaturgie de ce type de spectacles :

Pliny, in his Panegyrick to that Emperor, being the last Author of the Ancients that take any Notice of 'em [...]. It will be necessary that I let my Reader know, that these *Mimes* and *Pantomimes* were *Dancers* that represented a Story or Fable in Motion and Measure: They were Imitators of all things, as the Name of *Pantomime* imports, and perform'd all by Gesture and the Action of the Hands, Fingers, Legs and Feet, without making use of the Tongue. The Face or Countenance had a large Share in this Performance, and they imitated the Manners, Passion, and Affections, by the numerous Variety of Gesticulations. And it is evident from the Writers of these Times, that they pursued the Rules of the *Drama* in their mute Performances, by confining each Representation to a certain Action, with a just Observation of the Manners and Passion, which that Action naturally produced²⁸.

Angiolini utilise la même stratégie : dans le programme de son *Festin de Pierre*²⁹ la citation en exergue de l'*Ars Poetica* d'Horace anticipe le rapport qu'il compte instaurer avec l'Antiquité : « Segnius irritant animos demissa per aures quam quae sunt oculis subiecta fidelibus »³⁰. Tandis que l'introduction du livret argumente en faveur du lien entre ballet pantomime et Antiquité :

²⁸ John Weaver, *The Loves...* cit., pp. X et XI : « Pline, dans son Panégyrique à l'Empereur, fut le dernier Auteur parmi les Anciens qui apporte quelques informations sur eux [les spectacles pantomimes] [...]. Il sera nécessaire que je fasse savoir à mon lecteur que ces Mimes et Pantomimes étaient des Danseurs qui représentaient une Histoire ou Fable en Mouvement et en Mesure : Ils étaient Imitateurs de toutes les choses, comme le désigne de nom de Pantomime, et ils exécutaient tout par les Gestes et l'action des Mains, Doigts, Jambes et Pieds, sans faire usage de la Langue. Le visage ou l'allure eut une grande importance dans cette performance, et ils imitaient les manières, les passions et les affections, par la grande variété de nombreuses gesticulations. Et il est évident d'après les auteurs de ces temps, qu'ils poursuivaient les règles de l'art dramatique dans leurs performances muettes, en limitant chaque Représentation à une action précise, avec une observation juste des comportements et de la passion, que l'action produit naturellement ».

²⁹ *Le Festin de Pierre, Ballet Pantomime composé par Mr. Angiolini maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne*, Vienne, Jean Thomas de Trattner, 1761. Ballet héroïque inspiré de la tragi-comédie de Molière, le *Festin de Pierre, ou Don Juan* joue un rôle fondamental dans l'histoire de la danse. Signé Angiolini, on n'oublie pas la participation de Calzabigi dans la rédaction de ce texte, actuellement dans Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* cit.

³⁰ *Idem*, vol. 1, p. 147 (« Frontispice ») : « Ce qui ne frappe que l'oreille, fait moins d'impression sur les esprits, que ce qui frappe les yeux ».

Le spectacle que je présente au public est un ballet pantomime dans le goût des Anciens. Ceux qui ont lû les auteurs grecs ou latin qui, soit en original soit en traduction, son dans les mains de tout le monde, connoissent les noms célèbres de Pylade et de Bathylle qui vivoient sous le règne d'Auguste. [...] Le sublime de l'ancienne danse étoit la Pantomime, celle-ci étoit l'art d'imiter les mœurs, les passions, les actions des Dieux, des Héros, des hommes, par des mouvements et des attitudes du corps, par des gestes et des signes faits en cadence et propres à exprimer ce qu'on avoit dessein de représenter. Ces mouvements, ces gestes devoient former, pour ainsi dire, un discours suivi ; c'étoit une espèce de déclamation faite pour les yeux dont on rendoit l'intelligence plus aisée aux spectateurs par le moïen de la musique qui varioit ses sons, suivant que l'acteur pantomime avoit dessein d'exprimer l'amour ou la haine, la fureur ou le désespoir. [...] Les pantomimes étoient donc des imitateurs de tout, pour me servir de l'expression de l'abbé Du Bos : ils jouaient des fables et des histoires, quelquesfois par parties détachées, quelquesfois entières. Ils contrefaisoient la colère d'Achille, la fureur d'Ajax, l'orgueil d'Agamemnon. Ovide nous apprend que ses vers avoient été dansés sur le théâtre ; quelqu'auteurs ont crû qu'il a voulu parler de ses *Métamorphoses*, d'autres de sa tragédie de Médée³¹.

Si la modalité de la citation 'érudite' devient essentielle pour poser les fondements théoriques du genre, elle s'exprime également dans la pratique scénique où les maîtres de ballets font une première tentative de reconstruction archéologique de la pratique des Anciens.

Dès la première scène de son ballet *The Loves of Venus and Mars*, Weaver applique sa recherche théorique dans la pratique de la danse : l'entrée du personnage de Mars consiste en une reconstruction de la « danse Pyrrique » dont l'auteur détaille la nature et l'origine affichant sa culture et ses références classiques. Il informe le lecteur du fait que cette danse avait été inventée par Pyrrhus, fils d'Achille pour les funérailles de son père selon Lucien et Pline, tandis que d'autres auteurs l'attribuent aux Corybantes (et aux Curètes) ; il explique par ailleurs en quoi consistait la danse et justifie ainsi la pertinence de son choix :

The manner of the Performance, seems to have consisted chiefly in the nimble turning of the Body, the shifting and avoiding the Stoke of Enemy; and therefore, this was one of the Exercises in which young Soldiers were train'd [...]. The Nature then of this *Dance* being warlike; and as we have shewn, made use of by the Ancients for the Discipline and

³¹ *Idem*, pp. 147-148.

Marchalling their Soldiers, I thought it most proper for the introducing the Character of Mars³².

Une même recherche archéologique dans la pratique est identifiable dans les premiers travaux d'Angiolini : Alan Brown, dans son article *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Angiolini*³³, cite, entre autres, l'exemple des ballets créés pour l'*Orfeo* de Gluck³⁴ comme les plus archéologiques des ballets viennois d'Angiolini, soulignant la tentative de reconstruction qu'Angiolini tente dans la représentation des rites funèbres des anciens, dans le premier ballet, et des références virgiliennes, dans le troisième ballet. Un même goût archéologique contamine la pratique de Noverre, dont la reconstruction des cérémonies religieuses dans l'acte V de l'*Agamemnon vengé*³⁵ représente un exemple éloquent.

Or, l'opération de récupération de l'Antiquité contribue à la construction d'un modèle d'expression des passions que les maîtres de ballets tentent de théoriser : Weaver propose d'emblée une solution à travers la normalisation de l'expression des passions dans un glossaire qui en décrit en détail la représentation. Dans la deuxième scène de son ballet *The Loves*, l'auteur glose l'entrée de Volcan qui surprend Vénus³⁶ par une explication qui fournit au lecteur une sorte de dictionnaire des passions et de la façon dont les danseurs étaient censés les exprimer pour qu'elles soient intelligibles :

³² John Weaver, *The Loves of Mars and Venus* cit. p. 18 : « La manière de la performance, semble avoir consisté principalement en la rotation agile du corps, le déplacement et la capacité à éviter le coup de l'ennemi, et par conséquent, c'était l'un des exercices dans lesquels les jeunes soldats étaient entraînés [...]. La nature ensuite de cette danse guerrière, comme nous l'avons montré, fait que les Anciens l'utilisent comme la discipline pour leurs soldats, ainsi je pensais qu'elle était la plus appropriée pour l'introduction du personnage de Mars ».

³³ Bruce Alan Brown, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996, pp. 121-138.

³⁴ *Orfeo e Euridice* (Vienne, 5 octobre 1762), livret de Calzabigi, musique de Gluck et ballets d'Angiolini.

³⁵ Jean Georges Noverre, *Agamemnon vengé* (1771), in *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre Maître des Ballets de la Cours Impériales et Royale*, Vienne, Kurzbock, 1776.

³⁶ Cf. Jonh Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, cit. p. 20 : « Enter to Venus, Vulcan: They perform a Dance together; in which Vulcan espresses his Admiration; Jealousie; Anger; and Despite: And Venus shews Neglect; Coquetry; Contempt; and Disdain ».

This last Dance being altogether of the *Pantomimic* kind; it is necessary that the Spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections, they discover; represent; or express. ADMIRATION. Admiration is discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread ; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object; but when it rises to ASTONISHMENT. Both Hands are thrown up towards the Skies; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards³⁷.

La tentative de Weaver pour rationaliser l'expression des passions s'inscrit dans la recherche d'une solution plausible à deux apories majeures au centre des préoccupations des maîtres de ballet : d'une part, comment assurer l'intelligibilité du langage gestuel et, de l'autre, dans quelle perspective concevoir le processus mimétique.

En effet, si le projet pour la restauration de la danse pantomime des anciens se fonde sur le principe de *mimesis* – imiter les Anciens pour retrouver l'ancienne splendeur – toutefois ce projet mimétique, séduisant en théorie, pose un problème dans la pratique : un vide fondamental existe sur le plan de la pratique plus que sur celui de la théorie³⁸. Certes, les références aux auteurs anciens fournissent de la matière – bien que fragmentaire et incomplète – à la constitution d'un appareil théorique de base ; cependant, dans la pratique, les pantomimes auxquelles on fait référence sont en réalité totalement absentes, Pylade et Bathylle n'ont pas laissé la trace de leur pratique, rien ne reste des mystérieuses pièces pantomimes qu'ils avaient jouées.

Ainsi, les maîtres de ballets qui nourrissent l'aspiration à un modèle pouvant fournir au ballet d'action la légitimité recherchée, n'ignorent-ils pas que ce modèle est désormais perdu. L'Antiquité, avec son inévitable vide, se présente comme une obscurité trouble. Noverre le précise : « Il est aussi difficile, Monsieur, de démêler l'origine des masques, de se

³⁷ *Idem*, pp. 21-23 : « Cette dernière danse étant du style pantomime, il est nécessaire que le spectateur connaisse quelques-uns des gestes qui y sont utilisés, et quelles passions ou affections ils révèlent, représentent ou expriment. Admiration. L'admiration est exprimée par le levé de la main droite, avec la palme tournée vers le haut et les doigts fermés, et dans un mouvement où le poignet est retourné et les doigts s'ouvrent, le corps est incliné et les yeux sont fixés sur l'objet ; mais quand l'affection monte jusqu'à l'étonnement, les deux mains sont jetées vers les cieux, les yeux sont aussi levés et le corps est poussé en arrière ».

³⁸ Cf. à ce sujet Laura Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action: per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Serra, 2012, « Biblioteca di drammaturgia », pp. 71-81.

former une idée juste des Spectacles et de la Danse des anciens. Cet Art, ainsi que quantité de choses précieuses, ont été, pour ainsi dire, enterrées dans les ruines de l'antiquité. [...] L'antiquité à certains égards est un chaos qu'il nous est impossible de débrouiller; c'est un monde dont l'immensité nous est inconnue; chacun prétend y voyager sans s'égarer et sans se perdre »³⁹. Angiolini admet la même difficulté : « Si le tems avoit épargné ce que Pylade avoit écrit sur cet Art, il nous seroit plus aisé de le ramener sur la Scène; mais dans l'obscurité qui l'enveloppe aujourd'hui, n'ayant presque pas de lumière pour nous conduire, nous sommes obligés de marcher, pour ainsi dire, à tâtons, dans une crainte continuelle de nous égarer »⁴⁰.

Ainsi l'imitation de l'Antiquité se transforme en un véritable processus herméneutique : face à l'obscurité dans laquelle l'Antiquité se présente, les deux réformateurs, Noverre et Angiolini s'opposent l'un à l'autre, arguant chacun une interprétation différente des sources : l'Italien, comme Weaver l'avait préconisé, lie sa poétique à la dramaturgie classique, le Français, en revanche, fait appel à l'imagination et à l'enthousiasme invoquant le droit d'une licence poétique, jusqu'à nier les origines antiques qui avaient servi à sa légitimation initiale.

Antique, héroïque, tragique : de la reconstruction à l'interprétation

Malgré le vide manifeste, si les auteurs anciens avaient servi de point d'appui pour enraciner le nouveau genre pantomime dans l'Antiquité et lui fournir ainsi une première légitimité en tant qu'art imitateur, les maîtres de ballets se servent encore du patrimoine littéraire du monde classique pour la valorisation de l'art pantomime en tant que source d'inspiration. Percant la barrière que représente la limite imposée en matière de sujets – qui se voulaient légers et comiques en accord avec la finalité de divertissement qu'on attribuait traditionnellement à la danse –, ils puisent dans les sources historiques et dans le patrimoine littéraire ancien (Apulée, Ovide, Virgile, Horace, Homère parmi les autres) et ils orientent leurs mise en scène vers le genre héroïque, visant surtout la tragédie en tant que forme théâtrale la plus haute et la plus sublime selon Aristote.

³⁹ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse* cit., p. 256.

⁴⁰ Gasparo Angiolini, *op. cit.*

C'est un point théorique commun entre Noverre et Angiolini : « si les grandes passions conviennent à la Tragédie, elles ne sont pas moins nécessaires au genre Pantomime », affirme Noverre rappelant que « la danse sérieuse et héroïque est sans contredit la seule qui puisse convenir à un Théâtre où tout respire la décence et la grandeur » et que le maître de ballet peut et doit donc « traiter des sujets d'un genre noble et élevé ». Angiolini ose l'appropriation de la tragédie avec sa *Sémiramis* dont la *Dissertation* débute sur la possibilité du tragique pour la danse : « s'il y a quelque chose de sublime dans la Danse, c'est sans contredit un événement tragique représenté sans paroles et rendu intelligible par les gestes »⁴¹. Il s'agit d'un processus d'appropriation dont l'obstacle majeur était représenté par les préjugés qui restreignaient les sujets adaptés aux ballets.

En 1773, lorsque le ballet pantomime est en plein essor, Ange Goudar publie un petit ouvrage anonyme sous forme épistolaire⁴² où il fustige âprement les prétentions du nouveau genre. Il nie les possibilités expressives de la danse soutenant que « pour donner aux traits la teinture des passions, il faut avoir une ame, et les danseurs n'ont que des pieds »⁴³. Critiquant les visées que les maîtres de ballet avaient eues sur le genre héroïque qui lui était interdit, Goudar conteste la légitimité du ballet pantomime à accéder au rang d'art imitateur pour le reléguer à son rôle de divertissement, représentant que des sujets relevant du « bas comique » :

Les grands changemens, qui se sont faits dans la danse, ont porté presque en entier sur le genre héroïque. Les sauts et les gambades ont formé la révolution. Il est surprenant que les mouvemens de la nature aient été employés pour représenter sur notre théâtre les personnages les plus graves de la terre. On a donné en pantomime *Hipermenestre*, *Agamemnon*, *Médée*, *Jason*, *Admet*, *Galathée*, *Orphée*, *Euridice*, *Atalante*, *Hipomenée*, *Renaud*, *Armide*, *la mort d'Hercule*, *le Jugement de Pâris*, et cent autre que je pourrois vous nommer.

Le Parnasse et les Muses ont cabriolé à leur tour. Les vertus et les Arts ont passé l'entrechat. On a fait danser toutes les Divinité du Ciel, et tous les Héros de la terre. Rien n'a échappé au délire pantomime. Proserpine elle-même n'a pas été sûre dans les Enfers (l) [en note : « l'enlèvement de Proserpine mis en danse »]. Les Maîtres de Ballet l'ont arrachée de ces lieux sombres pour la faire gambarder sur le théâtre. Puisque la fureur

⁴¹ Gasparo Angiolini, *Dissertation*.

⁴² [Ange Goudar], *De Venise : Remarques sur la musique et la danse*, Venise, Palese, 1773.

⁴³ *Idem*, p. 54.

pantomime les agitoit, ils n'avoient qu'à saisir les endroits foibles de la vie humaine ; ces tableaux qui en mettant en ridicule les défauts des mortels sont toujours des instructions pour les hommes dans quelques miroirs qu'on les leur présente.

Pourquoi ne pas mettre en danse le bas comique au lieu du grand tragique ?⁴⁴

Par le procédé de l'exagération, Goudar ridiculise les ambitions des maîtres de ballets à représenter les héros de l'histoire :

J'ai entendu parler d'un grand projet pantomime, qu'on nous annonce pour le Carnaval prochain. Un célèbre maître doit donner les Annales de Tacite en Ballet heroique, où tout l'Empire Romain dansera. On y verra la fondation de Rome, la conquête de l'Afrique, l'affaire de Cannes, et la destruction de Carthage exécutées en cabrioles. Hannibal et Scipion y danseront un pas de deux. Ce spectacle sera terminé par la mort de Jules Cesar, qui sera tué par Brutus en cadence, qui expirera sur le théâtre au son des violons, et où Ciceron par des entrechats redoubles parlera au Senat avec beaucoup d'éloquence⁴⁵.

Ainsi, Goudar met-il en place une 'stratégie de dévalorisation' du métier et de ses maîtres à qui la culture semble être niée : « Ce qui a gaté l'imagination de ces maîtres de Ballets, c'est qu'ils ont ouvert Lucien et Horace. Ils se sont crus de grands hommes, parce qu'ils ont lu de grands Ouvrages ».

Pourtant, c'est la légitimité acquise grâce à des origines qu'elle retrouve dans l'Antiquité qui permet à la danse de dépasser les préjugés, de s'imposer en tant que langage et de s'auto-attribuer le droit de puiser dans les sujets nobles jusqu'alors interdits. La modalité de la citation érudite, sertie dans un sujet bien connu, débouche dans un véritable procès d'appropriation des sources littéraires ; on ne se limite plus à citer la source, ou bien à chercher des références archéologiques, au contraire, la source devient l'hypo-texte qu'on présente, auquel on se mesure, qu'on interprète et qu'on plie à ses besoins scéniques en raison surtout d'une conscience essentielle : la différence de médium entraîne une différence d'approche et confère une 'licence' créative⁴⁶. L'histoire figure ainsi comme une matière privilégiée : elle conserve ce caractère

⁴⁴ *Idem*, pp. 77-78.

⁴⁵ *Idem*, p. 60.

⁴⁶ Dans cette perspective, il n'est pas impossible de lire la trilogie viennoise d'Angiolini – *Don Juan*, *Citeria assediata* et *Sémiramis*, selon la définition d'Angiolini lui-même « una commedia popolare », « un'opéra comique francese », « una tragedia volterria-

d'intelligibilité nécessaire à la danse, mais elle n'impose au chorégraphe qu'une trame sur laquelle il peut construire son scénario.

Dans *Montezuma ou la conquête du Mexique* (1775), Angiolini présente le sujet historique comme sa source directe, il cite les œuvres littéraires qui l'ont utilisé, et il prend ses distances par rapport à elles :

La Conquête du Mexique par Fernand Cortez, et la fin tragique de Montezuma sont des événements qui ont exercé la plume des hommes les plus savans de presque toutes les Nations. Les Historiens les ont rapportés, les Poëtes les ont chantés, les Philosophes en ont fait l'objet de leurs réflexions.

Ces événements mémorables ont également donné l'être à plusieurs pièces Dramatiques représentées sur différens Theatres ; mais (je le crois du moins ainsi :) ils n'ont jamais fait le sujet d'aucun Ballet Pantomime.

Nulle des pièces Dramatiques, dont je viens de parler, ne m'a servi de guide dans le Ballet Tragique que j'ai entrepris. Le fait historique, embelli par l'Art, et soumis aux Règles de la Poëtique, forme seul le fond de cette Action pantomime ; et pour ne point me départir de l'Unité et de la simplicité que ces Règles prescrivent, j'ai puisé les Episodes dans le fond du sujet même, et j'ai cherché à les y enchaîner, sans le compliquer et sans le surcharger d'incidens étrangers.

Je m'estimerai heureux, si le Public trouve que j'ai atteint mon but⁴⁷.

Dans la préface du ballet *Attila* (1781), l'histoire antique est également employée comme une source directe où l'auteur peut puiser, mais lorsque l'histoire ne fournit pas de détails suffisants, c'est l'imagination de l'auteur qui vient à suppléer le manque, pourvu qu'on respecte la règle de la vraisemblance : « L'oscurità dei tempi, e la negligenza degli Storici rendono poco interessante la dettagliata serie dei fatti dei quali abbonda questo Soggetto, ma la bellezza, ed il contrasto dei caratteri, e l'interesse delle situazioni si travvedono tuttora e bastano a produrre per avventura i più grandi effetti, quando riesca al compositore di non perderli di vista, e di applicarli utilmente non tanto alle regole della precisione storica, quanto a quelle della poetica verisimiglianza »⁴⁸.

na » – comme une première tentative d'appropriation des sources littéraires de trois genres différentes.

⁴⁷ Gasparo Angiolini, *Montezuma ou la conquête du Mexique, Ballet Tragi-Pantomime, en cinq actes, de la composition de Mr. Angiolini. Maître des Ballets des Théâtres de Vienne*, Vienne, 1775.

⁴⁸ Gasparo Angiolini, *Attila, Ballo Tragico-Pantomimo inventato da Gaspero Angiolini Maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna, e Pietroburgo, in Antigono, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala di Milano nel Carnevale dell'anno 1781*, Milano, Bianchi, 1781.

Le critère de la vraisemblance devient ainsi le pivot entre la réalité historique et la licence créative des maîtres de ballet qui se détachent désormais des tentatives de traduction ou adaptation des sources pour proclamer leur droit de création. C'est ce que Noverre soutient dans l'avant-propos d'*Iphigénie en Tauride* :

Il ne m'a pas été possible d'imiter servilement Euripide, ni de copier strictement Guymond de la Touche ; je me suis attaché à ne point altérer le trait historique par des embellissemens et des ornemens étrangers qui en auroient défiguré les caractères. J'ai évité les grands monologues et les longs récits d'Euripide ; je me suis appliqué à rendre le dialogue serré, vif et concis ; car les moyens heureux d'un art ne s'étendent pas toujours sur un autre art, et ce qui fait richesse en poésie, ne produit souvent que disette, longueur et confusion en pantomime ; en retranchant des phrases, j'ai ajouté à l'action, j'ai multiplié les incidens.

L'Antiquité, source pour le ballet pantomime, devient également un modèle de *modus operandi*, donnant lieu à un dépassement paradoxal dès lors que les maîtres de ballet choisissent de 'suivre l'exemple des Anciens' : elle incite ainsi à puiser dans la modernité :

Ognun sa, che le opere dell'Arte si debbono spiegare da se co' mezzi, che son propri dell'Arte stessa; e il Ballo Pantomimo non ha altro mezzo fuorché quello assai limitato de' Gesti. Esso pertanto più che ogni altro Genere di Rappresentazione, ha bisogno d'anteriori nozioni, che ne facilitino l'intelligenza, e ne preparino l'interesse. Ora quanto più i Soggetti sono generalmente conosciuti, tanto più giovano ad un tal fine.

Questa è la ragione, per cui gli antichi Compositori Greci, e Romani preferirono sempre que' Soggetti, ch'erano già stati trattati ne' Drammi più celebri del loro tempo. E questa è la ragione, per cui l'Autore de' presenti Balli ha amato sempre di seguitare il loro esempio, senza escludere nondimeno i Soggetti anche del tutto nuovi sopra il Teatro qualora la speciale natura di essi lasci luogo a trattarli convenevolmente⁴⁹.

Conclusions provisoires

En définitive le ballet-pantomime, dans son statut oxymorique de genre nouveau et ancien à la fois, présente sa relation à l'Antiquité comme paradoxale : si c'est dans l'Antiquité que les maîtres de ballet recherchent sa justification, sa légitimation et sa valorisation à travers une

⁴⁹ Gasparo Angiolini, *Lo scoprimento d'Achille e Il Cavaliere benefico ossia Annet, et Lubin, Balli pantomimi da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro grande alla Scala nel carnevale dell'anno 1780. Inventati, e composti da Gaspare Angiolini, s.l., s.d.*

stratégie qui vise à ancrer le nouveau genre dans le passé, ils s'écartent rapidement du projet de reconstruction ou de restauration d'un genre ancien, faute de sources à imiter. Un mouvement centripète concentre les efforts des théoriciens et des praticiens de la danse vers l'univers mythique de l'Antiquité à travers la modalité de la citation 'érudite' qui se révèle une stratégie de mise en place de nouveaux 'modèles d'expression pathétique'. En même temps, une nouvelle force centrifuge pousse ce nouveau genre loin des sources et des modèles antiques pour lui suggérer de nouvelles formes de représentation.

Dans le procédé mimétique, une nouvelle fissure se produit, ouvrant un espace herméneutique, pour les maîtres de ballet, entre la source d'inspiration et la conception d'un spectacle pantomime : si la représentation de sujets nobles et héroïques devait conférer à la danse ce prestige qui la ferait désormais monter du rang de métier à celui d'art imitateur, d'autre part la conscience de l'écart entre deux langages différents autorise les maîtres de ballet à interpréter les sources historiques et littéraires, à manipuler les textes pour les plier à l'exigence de l'art pantomime. Ainsi, la façon dont on puise dans les sources et le glissement d'un procédé de reconstruction à une approche herméneutique, active un processus d'appropriation du patrimoine littéraire qui est censé faire basculer le statut du maître de ballet vers le statut d'auteur et créateur de pièces pantomime.