

## Le ballet en France sous l'Ancien Régime

C'est par sa dimension monarchiste que se reconnaît le ballet de cour. Selon les recherches de Nathalie Lecomte (Larousse, 1989), le ballet des courtisans à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle présage des spectacles chorégraphiques professionnels de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il existe effectivement une filiation directe entre ces deux genres, le ballet de cour préfigurant le ballet d'action de par sa structure même. Comme on parle de ballet à entrées au nombre d'une trentaine en moyenne, on danse durant les passages réservés à cet effet, entre deux entrées où l'on a chanté, déclamé, joué le poème théâtral. Divertissement des seigneurs fait par et pour les seigneurs et chez eux, le ballet de cour comporte de nombreux éléments participant d'une même action dont la poésie, la musique instrumentale et vocale, le jeu théâtral, la danse mesurée et les pantomimes d'ordre acrobatique prises en charge par quelques rares baladins, des décors fixes et mobiles dont les chars et la machinerie de type à l'italienne, des effets spéciaux tels les jeux d'eau et les feux d'artifice, des costumes précieux agrémentés d'accessoires. L'ensemble concourt à une intrigue qui n'est pas sans faire allusion à la vie publique des Grands du royaume. C'est pourquoi le ballet de cour se caractérise par un bien fondé d'ordre politique, étant entendu qu'il est un spectacle de circonstances. Par conséquent, il répond à une commande et doit y correspondre en tout point, d'où son faste car c'est une célébration à part entière qui accompagne notamment un mariage, une naissance, une visite, une victoire, une fête.

Né des plaisirs curiaux à la fin de la Renaissance, le ballet de cour dérive des moments culminants de l'ordinaire des nobles. C'est la raison pour laquelle il plonge ses racines dans les entremets ou banquets spectacles, et dans les momeries ainsi que dans les bals et "balli" pratiqués à la cour des seigneurs de la fin du Moyen Age. Sur le plan théâtral, du point de vue de la mise en scène et de la scénographie, le ballet de cour s'inspire des décors de type mystère ainsi que du théâtre à l'italienne qui lui est contemporain et qui se développe dans le même temps que lui-même. Parce qu'il est porté par l'idéal de la Renaissance, il le transporte tout à la fois, d'où la correspondance entre Balthazar de Beaujoyeux son inventeur, et la Pléiade à travers l'Académie de Musique et de Poésie que Antoine de Baïf avait fondée à cour des Valois. Tout d'abord, le ballet de cour est imaginé pour la famille royale des Valois régentée par la Reine Mère Catherine de Médicis. La commande officielle des personnes régnantes, rois et reines dont Henri III et Louise de Lorraine précipite en 1581 *le Ballet Comique de la Reine ou Ballet de Circé*, en hommage à l'union entre la sœur de Louise de Lorraine et le favori d'Henri III.

Jusqu'en 1681 avec *le Triomphe de l'Amour*, le ballet de cour vise toujours des enjeux politiques liés au pouvoir monarchique. Pour y parvenir, il adopte des styles divers, allant du plus sérieux au plus léger. Durant un siècle, différents modes d'expression se succèdent, passant principalement par le modèle mythologique païen et chrétien sous l'influence de Beaujoyeux, le modèle chevaleresque à la fois héroïco-pastoral sous le duc de Luynes, exotico-burlesque sous le duc de Nemours, triomphal et glorieux quand il est propagande sous Richelieu puis sous Louis XIV, avec Bensérade, Quinault et Molière au service de la grandeur royale.

Le ballet de cour sert d'instrument de propagande au pouvoir royal. De vocation monarchiste, il est imaginé pour tempérer les consciences divisées au sein de la cour des Valois, agitée par les guerres de succession et de religion du XVI<sup>e</sup> siècle. Ecrin de la danse noble et de la belle danse, le ballet de cour exalte le courtisan ; il magnifie l'homme nouveau que l'on projette à la Renaissance dans l'image du parfait gentilhomme, de l'honnête homme qui se distingue par

ses bonnes manières, son bon goût, son esprit raffiné, son élégance et son naturel, par son aisance à évoluer en toute circonstance avec bienséance et présence.

### **Quelques repères de grands, beaux et petits ballets de cour en France**

1572, *La Défense du Paradis ou Paradis d'Amour*

1573, *Les Ambassadeurs Polonais ou Ballet des Nymphes*

1581, *Le Ballet Comique de la Reine ou Ballet de Circé*

1610, *Le Ballet de Monsieur de Vendôme*

1615, *Le Ballet de Minerve*

1617, *La Délivrance de Renaud ou Ballet d'Armide*

1621, *Le Ballet de la Reine représentant le Soleil*

1625, *Le Ballet des Fées des Forêts de Saint Germain*

1626, *Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*

1635, *Le Ballet de la Merlaison*

1641, *Le Ballet de la Prospérité des Armes de France*

1651, *Le Ballet de Cassandre*

1651, *Le Ballet des Fêtes de Bacchus*

1653, *Le Ballet Royal de la Nuit*

1654, *Le Ballet des Noces de Pélée et Thétis*

1655, *Le Ballet des Plaisirs*

1659, *Le Ballet de la Raillerie*

1664, *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*

1669, *Le Ballet de Flore*

1670, *Le Divertissement Royal aux Amants Magnifiques*

1681, *Le Triomphe de l'Amour*

1685, *Le Temple de la Paix*

Comme l'explique Germaine Prudhommeau (*Histoire de la danse*, t. 2, Amphora, 1989, p. 104), l'art du ballet sous l'Ancien Régime perpétue la tradition monarchiste héréditaire de droit divin. C'est la raison pour laquelle les rois incarnent des héros et des dieux dans ces divertissements aristocratiques. Ainsi, Louis XIV danse le Soleil dans *Le Ballet Royal de la Nuit* (1653), Apollon dans *Les Noces de Pélée et Thétis* (1654), le Génie de la Danse dans *Le Ballet des Plaisirs* (1655), la Renommée dans *Le Ballet des Bienvenus*, etc. Mais le roi Louis XIV peut également interpréter des rôles secondaires comme un berger, un soldat, un curieux, un furieux et Sosie, en plus du Soleil à l'occasion du *Ballet Royal de la Nuit* (1653) notamment.

« Depuis Henri II, tous les rois : François II, Charles IX, Henri III, et Louis XIII ont dansé dans des Ballets de Cour ou leurs précurseurs. Ils commencent très tôt : en 1608, le futur Louis XIII qui n'a pas encore 7 ans, ainsi que sa sœur Elisabeth participent au *Ballet des Falots*. En 1651, Louis XIV à 12 ans danse dans *Cassandra* (...) Avant Louis XIV, Henri IV avait été identifié au Soleil et Louis XIII en tint le rôle dès l'âge de 14 ans dans le *Ballet de Madame*. En 1621, c'est la Reine Anne d'Autriche qui en prend l'aspect dans *Le Grand Ballet de la Reine représentant le Soleil*. »

Après le décès du sieur de Luynes, ordonnateur des ballets héroïques, la morosité de la cour de Louis XIII conduit le duc de Nemours à l'égayer sous la forme de ballets burlesques et de véritables mascarades. Un effort particulier est apporté au niveau des décors de Francini et des costumes extravagants de Rabel (*Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, 1626). Mais le style grotesque va rapidement céder au style sérieux que préfère le Cardinal de Richelieu :

« L'engouement pour danser est tel, par les courtisans, qu'il passe parfois avant les raisons d'Etat. » dit-il. Aussi entreprend-il une transformation des menus plaisirs en favorisant par exemple l'émergence du théâtre à l'italienne en France, ce qui va refluer l'action de la salle vers la scène, modifiant ainsi la vision globale des danses de cour. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la chorégraphie planimétrique initiale vue d'en haut change radicalement. Parce que la scène surélevée entraîne un point de vue en contre-plongée sur la danse baroque, une nouvelle approche de la danse noble se fait jour. Comme Saint Hubert l'explique dans son traité sur *La manière de composer et faire réussir les ballets* (1641), la danse d'élévation et de surcroît la belle danse s'ajuste au nouveau cadre de la représentation chorégraphique. Avec le cadre de scène, le corps dansant s'avance dorénavant de face et de plus, il surplombe légèrement le spectateur privilégié, c'est-à-dire le roi, à la fois commanditaire et hôte de marque. D'autre part, grâce au perfectionnement de la technique des basses et hautes danses, les courtisans deviennent de plus en plus des danseurs chevronnés et parviennent à exécuter des pas de bravoure où l'on saute et où l'on frappe la petite batterie. Quelques années plus tard, Louis XIV en fondant l'Académie Royale de Danse en 1661, explique qu'il recherche des danseurs brillants afin d'accentuer la magnificence notoire de ses ballets de cour, menus plaisirs où le Roi Soleil se distingue avec éclat. Dans ses Lettres Patentes, il déplore le faible niveau de ses courtisans, hélas trop souvent formés par des imposteurs à une danse noble fatalement corrompue. En réaction, il requiert dorénavant une discipline normative, d'où les académies. Il dit :

« Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices, et entre autres à ceux des armes, est par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autre qui ont l'honneur de Nous approcher, non

seulement en temps de Guerre en nos Armées, mais même en temps de Paix dans les divertissements de nos Ballets. Néanmoins il s'est pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à la ruine irréparable (...) Ce qui fait que nous en voyons peu dans notre Cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissements de Danse, quelque dessein que Nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et rétablir ledit Art dans sa première perfection, et l'augmenter autant que faire se pourra : Nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris, une Académie Royale de Danse (...) Le Roi ayant besoin de personnes capables d'entrer et danser dans les Ballets et autres divertissements de cette qualité ; Sa Majesté faisant l'honneur à ladite Académie de l'en faire avertir, lesdits Anciens seront tenus de lui en fournir incessamment d'entre eux ou autres, tel nombre qu'il plaira à Sa Majesté d'ordonner. »  
Maintenir les règles classiques de la danse noble, vérifier la conformité des nouvelles danses, former des danseurs et des maîtres à danser.

Au moment où Louis XIV prend le pouvoir personnel, il fonde l'Académie Royale de Danse. C'est son premier acte politique en tant que monarque "absolu".  
Danser pour le jeune roi relève autant du plaisir que du protocole. Dès l'âge de 7 ans, il s'entraîne quotidiennement, d'abord avec Prévost, son maître à danser personnel, puis avec Regnault. Il perfectionne sa technique haute avec Vertpré puis Beauchamp. C'est sous son règne que se répand la belle danse française. On danse masqué et vêtu richement. Les tenues vestimentaires sont somptueuses et par conséquent, elles sont lourdes de même qu'elles sont ajustées selon les tendances du Grand Siècle. Au bal comme au ballet, les courtisans dansent en tenue de ville, mais bien sûr, celles-ci sont plus précieuses du fait des circonstances cérémonielles. Les spectacles de la cour sont mixtes, dames et gentilshommes y participent. Toutefois, quelques roturiers sont admis dans cette caste, ce sont les meilleurs danseurs professionnels de leur époque qui, comme Marais ou Beauchamp et même Lulli, rejoignent les aristocrates danseurs pour interpréter les rôles burlesques et certains personnages féminins tels les sorcières ou les guenons. La danse pantomime ajoute sa part de virtuosité et d'expressivité aux danses d'exécution que sont les danses nobles. En travestis, les danseurs professionnels revêtissent masque, tonnelets sur des jupes mi-longues et donnent ainsi le change jusqu'à ce que Beauchamp dote le ballet de l'Opéra d'un Corps de Ballet féminin à l'occasion de la reprise du *Triomphe de l'Amour* en 1681. Le règne de Louis XIV instaure une codification de la danse noble de telle sorte qu'elle se raffine et se perfectionne au point de se professionnaliser. L'Académie Royale de Danse en 1661, puis l'Académie Royale de Musique en 1669, et ensuite l'Ecole de Danse de l'Opéra en 1713 participent à ce projet global. Lulli pour la musique, Beauchamp pour la danse, Molière pour la comédie, Torelli puis Vigarini pour les décors, Bérain pour les costumes, Bensérade puis Quinault pour le livret, tous ensemble s'associent et portent le ballet de cour à son apogée. Après lui, le ballet professionnel se développe à travers la tragédie lyrique puis l'opéra ballet.

Danser à la cour consiste à participer aux bals de même qu'aux ballets. La technique requise à cet effet emprunte aux danses seigneuriales de la fin du Moyen Age. C'est pour cette raison que les danses baroques sont glissées, marchées, courues, conduites dans un souci de symétrie et sur des structures variables. La culture courtoise s'est forgée un idéal mystique autour de la figure de la Dame et de la figure du Chevalier, d'où la prééminence de la cellule du couple, homme femme, dans toutes les danses nobles. Les danses seigneuriales sont distinctes des danses paysannes parce qu'elles sont savantes. On les appelle les danses mesurées du fait qu'elles sont indissociables de la musique. Pour bien danser selon les critères en vigueur à la

cour, il est nécessaire de posséder une éducation de l'oreille. Aussi les danses de rythmes lents s'articulent-elles aux danses de tempo vif sur l'alternance pavane et gaillarde par exemple.

Au Moyen Age, la carole prédomine toute autre forme dansée. Cependant, elle s'appuie sur l'ordonnement régulier de la dame et de son cavalier conformément à l'idéal courtois du couple. Les danses nobles lentes sont la ductia, la nota, l'estampie ; les danses nobles vives sont le trotto, la saltarelle. A la Renaissance, elles deviennent pavane, gavotte, et gaillarde, volte, sarabande, etc. Rapidement, le passage de la danse mesurée à la danse savante s'opère. La danse savante oblige à suivre la mesure musicale et à connaître les pas. Mais parallèlement à ces règles, on découvre le plaisir de danser en fonction de thèmes particuliers, d'où la future danse d'expression et la pantomime dans le champ du ballet. Comme il faut savoir danser pour être admis à la cour des plus grands, le métier de maître à danser se généralise. La professionnalisation de la danse est dès lors bel et bien enclenchée. Enseigner présuppose que l'on dispense un savoir. C'est pourquoi la danse s'enrichit de sa propre littérature. Pour ne citer que les plus célèbres, retenons :

- Fin XV<sup>e</sup> siècle en France, *Le Manuscrit des Basses Danses de la Duchesse de Bourgogne*
- A la fin de la Renaissance française, *Orchésographie* du chanoine Thoinot Arbeau
- Milieu XV<sup>e</sup> siècle en Italie, *L'Art de danser et de mener des rondes en chœur* de Domenico da Piacenza (vers 1445-1455)
- Milieu XV<sup>e</sup> siècle en Italie, *Pratique et art de la danse* de Guglielmo Ebreo (vers 1450-1463)
- Idem, *De l'Art de danser* d'Antonio Cornazzano (vers 1455-1465)
- A la fin de la Renaissance italienne, *Il Ballerino* de Fabritio Caroso (1581-1600)
- Début XVII<sup>e</sup> siècle en Italie, *Les Grâces d'Amour* (1602) de Cesare Negri

Les principes de la danse classique d'origine noble sont dorénavant posés : l'en dehors et la souplesse afin de satisfaire à l'élévation et à la légèreté par la verticalité du dos, par le port de tête et la tenue du corps, par l'ouverture des épaules et des hanches et par la coordination liée des mouvements.

Comme on le constate, les premiers écrits de danse apparaissent au cours de la Renaissance. Les traités chorégraphiques comprennent une partie technique où sont précisées les qualités du danseur : légèreté, grâce, maintien, noblesse, musicalité, rythme, cadence, mémoire ; et une partie descriptive qui présente les basses danses et les balli : les basses danses s'exécutent en cortèges de couples ou de trio en suivant des tracés complexes et en reproduisant des figures imposées (c'est une combinatoire de danse pure) ; les balli ordonnent des danses thématiques, en cercle ou pas, en stylisant l'expressivité du geste. Le vocabulaire des pas est très étendu. Il requiert donc de la mémoire, de la vivacité, de la maîtrise aussi. Les foyers de la danse noble sont Ferrare et Milan (au XV<sup>e</sup> siècle) et la cour des Valois ainsi que le duché de Bourgogne (à la fin de la Renaissance française avec Diobono sous François I<sup>er</sup> et avec Beaujoyeux sous Henri III).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, citons:

- François de Lauze (vers 1570-1630), *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623)
- et Saint Hubert, M. de Pure, C.F. Ménéstrier, etc.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, citons:

- Raoul Auger Feuillet, *La Chorégraphie* (1700)
  - Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (1725)
  - Louis de Cahuzac, *Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754)
- et *Les Lettres sur la Danse* (1760) de Jean-George Noverre.

Aujourd'hui, la littérature sur la danse baroque nous permet de comprendre comment les courtisans danseurs et les premiers danseurs professionnels considéraient leur pratique. A titre indicatif, nous reporterons la lecture vers les auteurs suivants :

Marie-Françoise Christout, Margaret Mac Gowan, Mark Franko, Philippe Houcade, notamment.

Du point de vue moral et poétique, le baladin rejoint le noble dans les ballets de cour afin d'interpréter des rôles expressifs et d'exécuter les pas difficiles, ce qui requiert de lui une virtuosité à la fois théâtrale et technique. C'est largement à cause du mélange du sérieux et du léger que le danseur professionnel fait son apparition parmi les courtisans danseurs. Tout jeu burlesque réclame des qualités acrobatiques que, par éducation, ne possède pas naturellement l'aristocrate. Effectivement, les dislocations et les performances ne conviennent pas ni aux capacités, ni au rang des nobles quand bien même ils s'amuse à participer aux ballets de cour de style comique et parfois grotesque comme il est à la mode dans les années 1625 sous le règne de Louis XIII. Au fur et à mesure que l'intérêt pour le ballet de cour s'intensifie, le roi délaisse le ton grave et solennel de ses débuts (époque des Valois à la fin de la Renaissance), de sorte qu'il permet plus de fantaisie. Le ballet de cour héroïco-pastoral articule le noble et le trivial, le sublime et le grotesque. Ainsi, dans *La Délivrance de Renaud* en 1617, la sorcière Armide est jouée en travesti par le dénommé Marais, danseur professionnel attaché à la cour du roi Louis XIII. Pour la première fois dans l'histoire du ballet de cour, possibilité est offerte à l'ordonnateur du spectacle, le duc de Luynes, d'envisager une mise en scène nettement plus complexe qu'auparavant parce qu'insolite. Ainsi, l'ensorceleuse Armide fait venir à elle des démons qui arrivent sous la forme d'écrevisses, de tortues, d'escargots, puis, d'un coup de baguette magique, elle les rétablit dans leur figure humaine. Sur le plan scénographique, ces personnages fantastiques, à la fois mi homme et mi bête, quittent leurs accoutrements pour apparaître en vieilles femmes ridicules. Par conséquent et en accord avec leur costume qui est un véritable déguisement, les interprètes dansent de façon excentrique. C'est la raison pour laquelle la chorégraphie comporte des figures outrées, voire caricaturales et carnavalesques.

Jusqu'au *Ballet de la Prospérité des Armes de France* en 1641, un esprit de confusion peut régner sur le ballet de cour. Cette confusion résulte des allées et venues continues entre la scène et la salle puisque le théâtre à l'italienne n'est pas encore adopté comme lieu officiel de la représentation. Toutefois, le ballet de cour sera toujours organisé dans les grandes salles de réception des palais et non dans des théâtres d'illusion réservés aux professionnels du spectacle. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la salle de bal aménagée et équipée d'une scène minuscule et d'éléments de machinerie réservés à la scénographie, constitue l'espace théâtral du ballet de cour. L'histoire du ballet de cour est parallèle à la naissance du théâtre à l'italienne, mais elles ne fusionnent pas, malgré leurs influences mutuelles. Plus tard, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les châteaux se dotent de petits théâtres à machinerie afin de répondre à la fastueuse mise en scène d'illusion des opéras ballets et des ballets d'action (première forme du ballet pantomime). Vers 1640, le théâtre à l'italienne est introduit en France car Richelieu, premier ministre de Louis XIII, en a fait construire un dans sa résidence parisienne, le Palais Cardinal. En effet, participant en ceci à l'esprit cartésien purement français, la séparation scène-salle s'opère progressivement entre les années 1635-1640. Le ministère de Richelieu s'attache à rationaliser les mœurs de la noblesse française, d'où la nouvelle conception du ballet de cour de style épique et à vocation politique. Succédant au ballet de cour de style comique et grotesque, le divertissement du roi sous Richelieu privilégie l'actualité de la cour et n'hésite pas à s'y référer. Le premier théâtre à l'italienne en France est inauguré par Richelieu en 1638. On y représente des tragi-comédies comme *Mirama* de Desmarets de Saint Sorlin. A cette occasion, le roi et la reine avec le cardinal assistent au spectacle dont l'action est



concentrée sur les planches, ce qui est inédit. La politique de redressement du rayonnement de l'Etat est bel et bien enclenchée. Déjà s'est-elle ouvertement affirmée lorsque Richelieu crée l'Académie Française en 1635 à laquelle il demande, dit-il, « de rendre le langage français non seulement élégant mais capable de traiter tous les arts et toutes les sciences. » Peu avant la mort de Louis XIII, est fondée l'Académie de Peinture et de Sculpture (1643).

Richelieu gère la politique de Louis XIII. Ainsi fait-il aménager une salle équipée à l'italienne afin de redéfinir la place et le statut de chacun. En sa propre résidence, une scène surélevée étant construite, celle-ci marque la séparation et la différenciation entre l'espace de la représentation théâtrale et celui de la représentation sociale car il y aura désormais, de la scène et de la salle, le lieu où l'on est vu et celui d'où l'on regarde et d'où l'on est regardé. Cette salle équipée à l'italienne inaugurée en 1638 au Palais Cardinal encourage par extension le cardinal Richelieu à intervenir sur le ballet de cour. Aussi en accentue-t-il son caractère épique, grave et sérieux du début, en s'appuyant sur *Le Ballet Comique de la Reine ou Ballet de Circé* (1581), modèle du genre, et sur la règle de l'art inventé par Beaujoyeux.

Etant donné que Richelieu travaille à l'absolutisme de la monarchie catholique, le pouvoir du roi de France doit dominer tout autre. Le ballet de cour acquiert donc une nouvelle majesté parce qu'il s'élève et se contemple d'un point de vue inversé, en contre-plongée ; dorénavant, les acteurs puis les danseurs domineront le public, ce qui engendre une gestuelle tendant vers une chorégraphie de pas nettement virtuose et frontale. Conçu comme un véritable instrument de propagande, le ballet de cour pour Richelieu utilise abondamment les possibilités qu'offrent les cintres dans le grill ; ainsi, en 1641, dans *La Prospérité des Armes de France*, le cardinal impose un déploiement de machinerie et de volerie car il fait tirer de la coulisse, des chars du Triomphe dorés soutenus par des nuages roulant sur deux traverses au-dessus de la scène ; ces machines volantes contenaient des personnages de divinités et de héros ainsi que des figures allégoriques comme la Concorde et l'Abondance ; parmi les autres machines suspendues mobiles, il était possible de faire monter et descendre toute masse à la fois lourde et encombrante puisqu'on se servait du système de poulies et de treuils depuis longtemps éprouvé dans la descente et la montée des lustres ; c'est seulement durant la période de Richelieu et du décorateur Francini que les personnages remontent couramment : dans le ballet de *La Prospérité des Armes de France*, la Gloire et Jupiter s'élèvent en effet dans les nuées. En bref, d'une mise en scène s'étant originellement déroulée sur le plancher horizontal des salles de palais aristocratiques, à partir de l'initiative de Richelieu d'aménager un théâtre à l'italienne, on s'oriente vers une occupation verticale et saltatoire de l'espace scénique ; c'est vraisemblablement sous l'influence du théâtre que le ballet de cour tendra à refluer l'action de la salle vers la scène ainsi mise en relief puisque surélevée.

Les premiers danseurs professionnels dans les ballets de cour ont été sollicités afin d'accompagner les courtisans qui sont des danseurs amateurs et dilettantes. Les rôles burlesques exigeant de leurs interprètes des facultés d'expression et des acrobaties qui dégraderaient un aristocrate tenu à son image de marque, les premiers danseurs professionnels participent aux spectacles dansés des nobles en tenant les rôles de caractère que l'étiquette aristocratique interdit aux seigneurs. En 1617 dans *La Délivrance de Renaud*, Marais incarne la sorcière Armide en étant masqué ; il est donc travesti en femme (travestissement convenable pour un baladin mais non pour un noble). Il continue à danser avec les courtisans jusqu'en 1639 et célèbre cette même année dans *Le Ballet de la Félicité* la naissance de Louis XIV. En 1635, le roi Louis XIII recrute un tiers de danseurs professionnels sur la totalité des participants pour *Le Ballet de la Merlaison* qu'il monte au château de Chantilly. Sous le règne du Roi Soleil, les créateurs du ballet d'opéra, Beauchamp et Lulli avec le génie de Molière au moment de la comédie ballet (prémices du ballet pantomime), participent directement au perfectionnement et au renouvellement des formes chorégraphiques. Quant aux premières

danseuses professionnelles dans les ballets de cour, c'est à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle qu'elles prennent part aux divertissements ? Effectivement, en 1651 dans *Les Fêtes de Bacchus*, une certaine personne appelée "la petite Mollier", joue le rôle burlesque d'une guenon ; en 1658 dans *Alcidiane*, "la Mignonne Vertpré" danse une chaconne sous les traits d'une princesse Maure ; en 1659 dans *Le Ballet de la Raillerie*, les danseuses professionnelles interviennent dans 12 entrées ; en 1664 dans *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, Thérèse Marquise du Parc, comédienne et non moins danseuse attachée à la troupe de Molière, incarne la magicienne Alcine ; enfin, il semble que le corps de ballet féminin ne se soit constitué officiellement qu'en 1681 ; après Mademoiselle de La Fontaine, Mlle de Subligny puis Françoise Prévost connaissent des moments de gloire et vont rivaliser avec leurs partenaires.

À l'époque du Roi Soleil, la tendance esthétique de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle induit l'idée que le beau est durable, c'est-à-dire, universel. Conformité aux Anciens et bienséance sont deux règles majeures qui poussent l'artiste à éviter toute originalité ; plutôt que sur l'imitation de la nature, la norme classique repose sur l'élaboration du "naturel" et de la "grâce". On préconise de plaire et de toucher, d'instruire et d'édifier en divertissant. Le Classicisme s'amorce en France dès 1630, impulsé sous Louis XIII par le cardinal de Richelieu.

Caractérisé par l'exercice de la raison, par l'effort d'ordre et de rationalisation, le Classicisme aspire à la pureté, à la clarté, la simplicité, la juste mesure, l'équilibre, l'harmonie, le tout dans une souci de vraisemblable et de respect de la tradition.

Le goût classique se manifeste dans le culte de la grandeur royale ; *Le Ballet Royal de la Nuit* (donné le 23 février 1653 dans la grande salle du Petit Bourbon à Paris) illustre avec magnificence la gloire d'un roi qui cherche l'Absolu et qui, sous les traits du dieu Apollon, célèbre à travers sa propre personne, le culte du Soleil.

Mais c'est en particulier à la Cour de Versailles que le Classicisme transparaît. Des fêtes comme celles des *Plaisirs de l'Île Enchantée*, festivités s'étant déroulées entre les 7 et 13 mai 1664 et pour lesquelles Molière a créé différentes pièces dont une Tragi-Comédie-Ballet le 8 mai, *La Princesse d'Élide*, puis le 9 mai, *Le Palais d'Alcine* qui serait, selon l'historienne Germaine Prudhommeau, le premier Ballet de Cour à avoir été entièrement interprété par des professionnels, de telles fêtes rassemblent tous les arts en une sorte de spectacle-total.

Désirant être le monarque incontesté, Louis XIV exige la perfection. Aimant la danse, il la souhaite grandiose. C'est pourquoi le danseur s'efforce d'exceller dans une danse virtuose.

En conclusion, dans l'élan même de la professionnalisation du ballet, Louis XIV régleme la danse. Il instaure tout d'abord l'Académie Royale de Danse en 1661 pour la formation des Maîtres à danser, puis l'Académie Royale de Musique en 1669 pour la création d'opéras en langue française, et enfin l'Ecole de Danse de l'Opéra en 1713 afin de pourvoir le Corps de Ballet. La norme que d'une part les doctes imposent par le biais des Maîtres à danser, l'épanouissement du Corps de Ballet d'autre part, la discipline et la compétition régnant dans les classes enfin prédéfinissent la nouvelle conception de la danse en vigueur dès le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle et durant toute la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les mentalités se transforment. La Noblesse décline pendant que s'affirme le pouvoir absolu du roi et celui du négoce dans la bourgeoisie des finances. Au tournant du Grand Siècle dans le Siècle des Lumières, les valeurs changent. Aussi le monde de la danse évolue en fonction de préoccupations annonciatrices de la fin de l'Ancien Régime. Le pouvoir et la puissance ne sont plus l'apanage des aristocrates. Le ballet pantomime issu des Anciens et de la Commedia dell'Arte va trouver une écoute attentive chez certaines élites dont la Duchesse du Maine puis la Marquise de Pompadour et enfin Marie-Antoinette, de même que dans les théâtres de foire où les couches sociales se côtoient. Sous le règne de Louis XV, c'est la fortune qui est le



critère de différenciation et non plus l'appartenance à un Ordre : ce qu'on est vaut désormais moins que ce qu'on a, la naissance comptant peu face aux apparats, au pastiche, aux multiples faux-semblants dont la mode du style "rococo" et la littérature "libertine" explorent la matière. Après la mort du Roi Soleil en 1715, la Régence gouverne une société qui exprime son besoin de libération. Un nouveau langage réagit contre le style officiel classique dont l'austérité lasse. Un nouveau baroque émerge dans le même temps des techniques d'élévation et de la belle danse française. On rend ses droits à la fantaisie, aux artifices. Le style "rococo" ou "rocaille" vise à donner l'illusion du naturel mais repose sur l'apprêt. Le ballet héroïque selon Rameau domine l'Opéra. L'exotique est à l'honneur dans le sillage d'aventuriers existant réellement et qui inspire de nouveaux personnages (*Les Indes Galantes*, 1735). Un art plaisant, comparable à la préciosité des écrivains tels Honoré d'Urfé (*L'Astrée*) ou Madeleine de Scudéry (*Clélie*), se répand dans un milieu d'esthètes élargi à la haute bourgeoisie. Comme l'essentiel de la vie s'invente à la ville, en réaction à l'engouement urbain, la principale vague privilégie la mise en scène de princes déguisés en bergers. C'est le style anacréontique. L'art s'adapte à la demande d'une clientèle mondaine, soumise au règne de l'argent ; le XVIII<sup>e</sup> siècle, parce qu'il se tourne vers le pouvoir de l'argent, perd le sens du don ainsi que, par conséquent, la notion de gratuité et donc de désintéressement (valeurs d'origine chrétienne fondatrices de la culture seigneuriale en Occident).

En ce qui concerne la danse résultant des Académies instituées en 1661 et en 1669 et de l'École créée en 1713, il ne s'agit plus de s'adonner au plaisir "gratuit" du dilettante mais de se consacrer à une activité lucrative et tout d'abord rémunérée : depuis les académies de danse et de musique, danser est devenu un acte qui se monnaie. On se vend pour divertir en dansant, ce qui est nouveau.

À la fin du règne de Louis XIV, la danse théâtrale a délaissé les cours de palais pour les planchers de théâtres. Toutefois, la danse de bal demeure ; on ordonne avec rigueur le passage de chacun : dans les courantes ou les menuets, les couples (parfois au nombre de 40) se succèdent selon une préséance stricte. À côté des bals à la cour, où seuls quelques-uns ont été appelés à se produire devant une assemblée d'invités qui sont installés dans des gradins, la danse de Ballet affirme parallèlement son appartenance au monde du spectacle. Dorénavant, les danseurs se devront d'éblouir le public par leurs gestes parfaits, par leur vivacité, leur dextérité, par la finesse de leurs jeux de mine, par leur propension à introduire de la complicité entre le public et leur personnalité.

L'Académie Royale de Danse, l'Académie Royale de Musique et l'École de Danse constituent les trois institutions qui ont permis l'essor du professionnalisme au XVIII<sup>e</sup> siècle.

C'est évidemment la professionnalisation des danseurs qui a engendré la volonté d'absolu caractéristique de la danse de ballet. Les exigences de perfection et donc de virtuosité se substituent à toute autre morale chez les danseurs classiques de style baroque, comme plus tard, s'en montreront dignes les danseurs nobles de style romantique. Pour atteindre cet idéal, l'Opéra instaure une classe de perfectionnement, aiguisant dans les mentalités du Corps de Ballet, l'esprit de compétition et d'émulation, d'où les si nombreux prodiges qui accèdent à leur propre consécration, le grade de Dieux de la Danse et d'Etoiles. Le ballet de tradition noble participe à un imaginaire collectif de sensibilité ouranienne, c'est-à-dire tournée vers le ciel. Le corps baroque stylise donc un mode de vie particulier, fondé dans la civilisation occidentale. Dans le sillage de la danse baroque, la danse classique (héritière directe des danses nobles curiales) plonge autant ses racines dans les basses danses médiévales pour le maintien que dans la codification des pas raffinés et virtuoses imaginés par les maîtres à danser dont le maître de ballet Pierre Beauchamp sous le règne du Roi Soleil. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la danse dite savante assimile de nouvelles mesures, empruntées à d'autres cultures et à d'autres civilisations. A l'heure de la globalisation, les spectacles

transdisciplinaires où l'on danse et où l'on se conduit et comporte autrement qu'en dansant, subliment la crise d'identité dans laquelle sont plongées les sociétés contemporaines. A la tête de ballets imminents comme celui de Francfort ou de Marseille, des chorégraphes contemporains comme William Forsythe ou Frédéric Flamand rejoignent à leur façon d'autres metteurs en scène qui chorégraphient à l'instar de Josef Nadj et Jan Fabre dans le souci du mélange. Comme à l'époque baroque, les créateurs de spectacle ordonnent divers effets en articulant divers ingrédients dont le chant, le jeu, la musique, la scénographie, et de surcroît, la danse, le tout étant agencé en vertu d'une idée plus ou moins cernée. Ce qui fonctionnait pour les ballets de cour semble revenir dans les pièces indisciplinaires des années 2000.

Les codes se transforment. En leur temps, ils vivent et par ce biais, l'air du temps les diffuse, les distille, si bien qu'ils continuent d'exister dans les mémoires, flottant en dépit des modes qui s'enchaînent. La danse dite baroque durant les années 1960, depuis 1970-1980, a été considérablement redécouverte notamment grâce aux recherches esthétiques de la chorégraphe Francine Lancelot, directrice artistique de la Compagnie Ris et Danseries. Parallèlement à la redécouverte des danses de Pécourt et de Beauchamp exécutées sur les partitions de Lulli et qui sont transcrites en notation Feuillet, parallèlement à leur reconstitution, les danses qualifiées de baroque soulève au sein des danseurs chorégraphes de style contemporain, une curiosité intellectuelle et artistique, si bien que cette nouvelle génération d'artistes chorégraphiques s'en inspire, en quête de nouveaux moyens d'expression. A l'instar de Dominique Bagouet ou bien de François Raffinot et même de Karine Saporta, ils revisitent cette forme d'Esthétique, et par ce biais, cette page de l'Histoire européenne. Le Baroque, parce qu'il repose sur une certaine conscience de soi, se développe en spirale, transcrivant dans un somptueux effet de mouvement, autant la tourmente intérieure, l'agitation et l'indétermination, la vérité cosmique de toute métamorphose. Le Baroque traduit une conscience de l'univers et de l'humain. C'est un état d'esprit. Avec le Baroque, un regard se saisit du monde fini et de son infini. Par conséquent, le Baroque participe de forces transcendantes qui sont agies par la sensation de sa propre imperfection. Par le Baroque, l'homme est en présence de son état d'être humain, incomplet, divisé, d'où cette irrépressible pulsion qui porte le sujet vers l'au-delà, vers l'ailleurs, là où se retrouve peut-être l'unité des origines. Le Baroque est mystique. Par conséquent, il transcende et dépasse la Chair pour approcher la Vérité. Du mot *barrocco* qui désigne en portugais une perle irrégulière, le terme *baroque* prend en italien le sens du mot "étrange". Dans le domaine de l'histoire de l'art, l'historien allemand Wölfflin (1888) emploie le qualificatif *baroque* pour caractériser un mouvement esthétique majeur en Europe. Parce qu'il repose sur l'individualisme, le mode baroque convient aux nobles qui trouvent en lui un biais pour s'affirmer sans déroger, quand bien même le Baroque soit extraverti, voire exubérant et excessif parfois. Instrument de séduction pour la reconquête des âmes parmi les seigneurs en crise durant les guerres de religions au XVI<sup>e</sup> siècle, depuis la fin du Concile de Trente en 1563, et dans une mouvance artistique amorcée par la Contre Réforme, le Baroque et *a fortiori* le ballet de cour, donc, un aspect de la belle danse, l'art baroque étaye la foi du chrétien et le ramène en conscience dans la lumière du Corps Glorieux. La propagande est d'ores et déjà enclenchée. Aussi les grands Etats monarchistes extraient-ils leur rayonnement du dogme instauré par l'Eglise romaine. En première ligne, la France, l'Espagne rivalisent de puissance avec les autres Etats catholiques, aux côtés de l'Autriche, de la Pologne. Le culte de l'image et sa sacralité est désormais établi.

Du point de vue esthétique, le baroque ne peut ignorer ce fonds culturel auquel il participe. Créer, c'est délivrer une parole, et prendre position. La sensibilité baroque se rattache très concrètement aux origines lointaines de la culture occidentale, si bien qu'elle en est l'essence. Elle prédomine dans la pensée moderne, et c'est pourquoi elle dure autant que l'Ancien

Régime. Elle s'éteint donc avec la Révolution française qui s'insurge contre les sociétés aristocratiques. Le néoclassicisme lui succède et le remplace, reflétant l'émergence de la bourgeoisie triomphaliste. Le Classicisme qui est né sous Louis XIV poursuit l'œuvre ministérielle de Richelieu qui affirme, en 1624, que « l'ordre de l'Etat exige une certaine uniformité des conduites ». Aussi l'esprit baroque a-t-il retenu le Classicisme de tomber dans le dessèchement académique. De par sa dimension pluriculturelle fondée sur un continent traversé par de multiples ethnies, de par la réalité géoculturelle de son territoire appelé *Chrétienté* entre le bas Moyen Age et l'époque moderne, ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que le nom *Europe* est attribué à cette terre, du fait de la prise de conscience que tous ces peuples se rattachent à une communauté de culture. Par la suite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Lumières prônent les valeurs du cosmopolitisme jusqu'à ce que les particularismes et les nationalismes du siècle suivant, le XIX<sup>e</sup> siècle, ne cache ce Baroque, synonyme de grandiose, de mouvement et d'illusion. Alors maintenant, que penser d'un tel regain, étant entendu que l'esthétique du Baroque affirme des valeurs individuelles liées à la vie de cour ainsi qu'une manière d'être et de sentir le monde. Etre baroque peut-il avoir le même sens qu'à la fin de la Renaissance ? Cet âge d'or de l'humanisme, la raison bute confusément sur la question d'infini ce qui génère au XVII<sup>e</sup> siècle une angoisse profonde liée au vide, d'où l'horreur des ténèbres parce qu'elles plongent l'homme dans l'ignorance. Si la science bute contre les énigmes de la vie, l'art baroque et notamment, le Classicisme, sublime le *cogito* et magnifie le sublime de l'esprit scientifique. En contre point du culte de la raison, la culture baroque se constitue, spirituelle, mais mécanique du fait de la philosophie cartésienne dualiste. Si Descartes pose la division corps esprit en système, la pensée de Spinoza défend pour sa part une toute autre perspective, qui est sagesse et libération face à son salut. Même si Hobbes soutient que « l'homme est un loup pour l'homme » à cause de ses dévorants désirs, Spinoza lui réplique que non, *Homo homini deus*, c'est-à-dire, « l'homme est un dieu pour l'homme ». Etre baroque ou classique à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, répond à quelle nécessité intérieure ?

Conformément à la pensée occidentale, l'idéal baroque recherche le lien entre l'ici bas, le fini, et l'au-delà, l'infini. Dans un mouvement perpétuel et fascinant, le Baroque enivre par le jeu des métamorphoses, par les stratégies de la transformation qui stylise en substance la vision suprême de la transfiguration. *In fine*, être baroque, n'est-ce point laisser libre cours à sa soif d'harmonie ? En quête de beauté, guidé dans son cheminement intérieur par une petite source, cette lumière mystique qui maintient la conscience en état de veille et qui rapproche l'homme libre de cette grâce ultime, la promesse d'un bonheur absolu dans l'amour.