

Le Monde français du dix-huitième siècle

Volume 2, Issue 1

2017

Article 2

L'EMOTION ET LA DANSE

Rousseau danse : le pas de danse à l'échelle des conditions

Servanne Woodward*

*The University of Western Ontario, swoodwar@uwo.ca

Copyright ©2017 by the authors. *Le Monde français du dix-huitième siècle* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress). <https://ir.lib.uwo.ca/mfds-ecfw>

Rousseau danse : le pas de danse à l'échelle des conditions

Servanne Woodward

Abstract

Cet article est un compte rendu d'un atelier combinant la société ontarienne d'ancien régime (SOCAR) et le Groupe d'étude sur le monde français du dix-huitième siècle/Eighteenth-Century French World Group, qui s'est tenu au département d'Etudes Française de l'Université de Western Ontario. Il s'y joint un dépouillement des textes de Rousseau rendant compte de la danse : principalement cinq occurrences dans *Les Confessions* et trois dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, à la lumière d'un volume de 1724 sur l'Histoire générale de la danse de M. Bonnet.

KEYWORDS: Rousseau

« Rousseau danse : le pas de danse à l'échelle des conditions »

Cet article est un compte rendu d'un atelier combinant la société ontarienne d'ancien régime (SOCAR) et le Groupe d'étude sur le monde français du dix-huitième siècle/Eighteenth-Century French World Group, qui s'est tenu au département d'Etudes Française de l'Université de Western Ontario. Il s'y joint un dépouillement des textes de Rousseau rendant compte de la danse : principalement cinq occurrences dans Les Confessions et trois dans Les Rêveries du promeneur solitaire, à la lumière d'un volume de 1724 sur l'Histoire générale de la danse de M. Bonnet.

En Février 2017 se tenait un atelier de la SOCAR au département de l'université de Western Ontario, et qui réunissait entre autres Andreas Motsch et VK Preston (Université de Toronto), Luke Arnason (York university),¹ Jessy Neau, Massimiliano Aravecchia,² Brian McMillan, Daniel Vaillancourt et Jean Leclerc (d'UWO). Ce dernier exposait l'aspect comique du « bourgeois gentilhomme », le personnage de Molière qui veut à tout prix se convertir de la condition bourgeoise au statut de gentilhomme, avec pour résultat principal de se faire exploiter par les maîtres de musique et de danse pratiquement établis à demeure chez lui. Le maître de musique ne suffisant plus à la tâche, et sachant par ailleurs qu'il a affaire à un néophyte, a invité un de ses écoliers à plancher sur une nouvelle commande. Voyant que l'écolier est sur place en train de lui composer sa musique, le bourgeois n'ayant pas perdu tout bon sens et connaissant les affaires s'inquiète néanmoins de la qualité de ce qu'il achète : « vous n'étiez pas trop bon vous-même pour cette besogne-là » (acte I, sc. 2). Et cependant, il reste pris dans le tandem du maître à danser et du maître de musique qui se tiennent la main pour lui faire multiplier les commandes, ce qui met en relief la futilité de la course de Monsieur Jourdain après une promotion sociale nécessairement ruineuse car inatteignable : en effet, Leclerc soulignait qu'il doit nous paraître évident que la danse de Jourdain doit être aussi grotesque que son injonction ridicule d'inclure une trompette marine (acte II, sc.1) dans un morceau de pastorale idyllique.

Leclerc observait l'ironie d'une trompette « mariale » ou marine, évoquant la Vierge Marie, au milieu d'une entreprise de séduction d'une « marquise » au titre douteux pour favoriser une affaire extra-conjugale. C'est que le bourgeois mélange les genres, de la danse sacrée à la danse galante ou simplement civile. M. Bonnet a rassemblé de nombreux renseignements sur cet art dans son volume, *Histoire générale de la danse sacrée et profane, ses progrès et ses révolutions de son origine jusqu'à présent*, où il est question dans le premier cas de l'héritage des danses astronomiques dédiées aux dieux de l'antiquité, puis à des vestiges plus récents : « On danse encore en Italie, en Espagne & en Portugal, dans les Eglises & aux Processions les jours de grande Fêtes & de réjouissances ordonnées par les Souverains. Pareilles cérémonies se pratiquent...en

¹ Nous envoyant une suite de danses par Jean-Henri d'Anglebert — l'Allemande en sol majeur (précédé d'un prélude non-mesuré) en ligne:

<https://youtu.be/NAaEzfmsarY>

² Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=x8q8ptzS99U>

Provence & en Languedoc... ».³ Il n'est pas excessivement surprenant que le bourgeois soit plus familier avec la danse qui a trait à la religion qu'avec les menuets de la haute société.

Beaucoup plus tard, dans les romans de Claire de Duras, le bal reste remarquable par les divisions sociales qu'elle marque et accentue. Ainsi dans *Edouard* (1825), le jeune homme voudrait bien pouvoir danser au bal avec Mme de Nevers, comme le fera le duc de L..., mais il devient querelleur et amer car son « rang inférieur » le lui interdit.⁴ De même dans *Ourika* (1823), l'héroïne, qui vient de briller avec succès dans un bal qui a mis sa grâce corporelle en valeur (puisque Mme de B. lui a fait cultiver la danse), apprend qu'elle restera néanmoins exclue de la société française : « L'éclair n'est pas plus prompt: je vis tout; je me vis négresse, dépendante, méprisée, sans fortune, sans appui, sans un être de mon espèce à qui unir mon sort, jusqu'ici un jouet, un amusement pour ma bienfaitrice, bientôt rejetée d'un monde où je n'étais pas faite pour être admise » (*Ourika*, p. 16). Comme la lourde danse de Jourdain montrait son appartenance à la bourgeoisie, la grâce d'Ourika dans la performance d'une « comba, danse nationale de mon pays » pour représenter l'Afrique dans un quadrille, ne la désigne que trop bien, montrant par là son indéniable africanité au sein d'une société qui lui reste étrangère. Le spectacle de cette africanité la rend intéressante comme divertissement « amusant », mais il la reporte inexorablement à son « pays ». Elle participe à une fantaisie exotique. D'ailleurs, Bonnet nous fait également part d'un ballet allégorique commandé par la Chambre des Pairs « après le rétablissement du Roi Charles sur le Trône d'Angleterre » mettant en scène le continent africain par des danseurs qui comme Ourika, sont « vêtus à la manière de leur pays ».⁵ Claire de Duras doit se rappeler de tels spectacles pour ce passage déterminant d'*Ourika*.

Il s'agit encore d'insertion sociale dans l'éducation que Mme de Warrens prodigue au très jeune Rousseau dans le livre V des *Confessions* :

L'intimité dans laquelle je vivais avec elle l'ayant mise à portée de m'apprécier plus avantageusement qu'elle n'avait fait, elle jugea que, malgré mon air gauche, je valais la peine d'être cultivé pour le monde, et que si je m'y montrais un jour sur un certain pied, je serais en état d'y faire mon chemin. Sur cette idée, elle s'attachait non seulement à former mon jugement, mais mon extérieur, mes manières, à me rendre aimable autant qu'estimable; et s'il est vrai qu'on puisse allier les succès dans le monde avec la vertu (ce que pour moi je ne crois pas), je suis sûr au moins qu'il n'y a pour cela d'autre route que celle qu'elle avait prise, et qu'elle voulait m'enseigner.... Aussi tout ce qu'elle fit à cet égard fut-il, peu s'en faut, peine perdue, de même que le soin qu'elle prit de me donner des maîtres pour la danse et pour les armes. Quoique leste et bien pris dans ma taille, je ne pus

³ (Paris: Chez d'Houry fils, rue de la Harpe, devant a rue S. Severin, au St. Esprit, 1724), p. 7 et p. xxxiv du texte inséré de l'approbation du volume par le censeur royal, l'Abbé Richard, « Doyen des Chanoines de l'Eglise Royale & Collégiale de Ste. Opportune à Paris », xxviii de xxxiii-xxxvi. En conséquence de l'atelier sus-mentionné, Andreas Motsch a attiré notre attention sur ce texte.

⁴ Mme de Duras, *Ourika et Edouard* (Paris: Renault & Cie, 1861), p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 101, p. 105.

apprendre à danser un menuet. J'avais tellement pris, à cause de mes cors, l'habitude de marcher du talon, que Roche ne put me la faire perdre; et jamais, avec l'air assez ingambe, je n'ai pu sauter un médiocre fossé.⁶

Ce programme de vertu, menuet et escrime est moins incongru qu'on pourrait le croire, de nouveau selon les éclaircissements de Bonnet. La résistance coopérative de la part de Rousseau à apprendre la danse et l'escrime semble une critique indirecte d'un projet éducatif remontant à Platon selon Bonnet, comme art promouvant la discipline et la vertu (en donnant une activité mesurée aux jeunes gens de « sang chaud » et esprit « de feu ») et un signe d'éducation :

Platon nous apprend même, en traçant l'idée d'une République parfaite, qu'il falloit qu'on donnât ses premiers soins à régler le corps, avant que de former l'esprit par l'étude des sciences ; qu'on apprit la Musique pour régler la voix, & la Danse pour donner à toutes ses actions un air noble, dégagé, & d'une grace qu'on ne peut acquérir sans cet exercice.⁷

Pour résumer, la danse évoque la lascivité interdite par l'Eglise, ou bien la sociabilité ayant pour complément la culture de l'élégance corporelle. Dans sa préface, Bonnet enregistre ces deux tendances à partir de l'antiquité : « Dès le tems d'Auguste les Romains regardoient déjà la Danse comme un art qui peut contribuer au dérèglement des mœurs, en quoi ils ne s'accordent pas, dit-il, avec les Grecs, qui l'estimoient nécessaire pour la politesse de la vie civile & l'exercice du corps ».⁸

Par ailleurs, Bonnet rapporte dans son étude que Mars (sinon l'escrime) est impliqué lors des danses belliqueuses de Castor et Pollux, pratiquées par les Lacédémoniens qui « n'alloient plus à la guerre qu'en dansant au son de la flute ».⁹ On y trouve encore une condamnation de la danse publique ou « baladoires » depuis 1667, allant de pair avec celle de la comédie.¹⁰ Ces dernier point pourraient expliquer les réticences et le manque de disponibilité affichés par Rousseau envers la danse en dépit de son intérêt brûlant pour la musique qui entre en conflit avec son fleuret:

Ce fut encore pis à la salle d'armes. Après trois mois de leçon, je tirais encore à la muraille, hors d'état de faire assaut, et jamais je n'eus le poignet assez souple ou le bras assez ferme pour retenir mon fleuret quand il plaisait au maître de me le faire sauter. Ajoutez que j'avais un dégoût mortel pour cet exercice, et pour le maître qui tâchait de me l'enseigner. Je n'aurais jamais cru qu'on pût être si fier de l'art de tuer un homme. Pour mettre son vaste génie à ma portée, il ne s'exprimait que par

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, nouvelle édition (Paris : Charpentier, 1862) pp. 195-196.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ « Préface », *ibid.*, p. xxii de pp. xv-xxxiii.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, associés dans son texte d'approbation du volume par le censeur royal, l'Abbé Richard, « Doyen des Chanoines de l'Eglise Royale & Collégiale de Ste. Opportune à Paris », xxviii de xxxiii-xxxvi.

des comparaisons tirées de la musique, qu'il ne savait point. Il trouvait des analogies frappantes entre les bottes de tierce et de quarte et les intervalles musicaux du même nom. Quand il voulait faire une feinte, il me disait de prendre garde à ce dièse, parce qu'anciennement les dièses s'appelaient des feintes; quand il m'avait fait sauter de la main mon fleuret, il disait en ricanant que c'était une pause. Enfin je ne vis de ma vie un pédant plus insupportable que ce pauvre homme avec son plumet et son plastron. (*Confessions*, pp. 195-196).

Ce qui s'oppose à ces leçons est une pratique définissant la corporéité de Rousseau. Il s'agit de marcher (une activité qu'il cultive et expose dans les *Rêveries du promeneur solitaire*), et comme il avait opposé le chant et la musique au séminaire dans le livre III, il a contrasté la guerre aux chansons dans le paragraphe précédent qui commence par : « Tandis qu'on se battait en Italie, on chantait en France » (*Confessions*, p. 179). Il s'agit alors des premiers succès de Rameau. Il s'agit en tous cas de tenir un bâton (non une arme) dans le cadre des concerts pour lesquels il s'est engoué au point d'abandonner son premier emploi :

Pour m'achever, il arriva de la Val d'Aoste un jeune organiste appelé l'abbé Palais, bon musicien, bon homme, et qui accompagnait très bien du clavecin. Je fais connaissance avec lui; nous voilà inséparables. Il était l'élève d'un moine italien, grand organiste. Il me parlait de ses principes: je les comparais avec ceux de mon Rameau; je remplissais ma tête d'accompagnements, d'accords, d'harmonie. Il fallait se former l'oreille à tout cela. Je proposai à maman un petit concert tous les mois: elle y consentit. Me voilà si plein de ce concert, que ni jour ni nuit je ne m'occupais d'autre chose; et réellement cela m'occupait, et beaucoup, pour rassembler la musique, les concertants, les instruments, tirer les parties, etc. Maman chantait, le P. Caton, dont j'ai parlé et dont j'ai à parler encore, chantait aussi; un maître à danser, appelé Roche, et son fils, jouaient du violon;; j'avais l'honneur de conduire la musique, sans oublier le bâton du bûcheron. (*Confessions*, pp. 179-180).

Le maître à danser et son fils sont subsumés par la musique ici, à l'inverse de la danse qui intervient de façon intempestive dans son opéra (partie II, livre VII):

Le carnaval suivant, 1753, le *Devin* fut joué à Paris, et j'eus le temps, dans cet intervalle, d'en faire l'ouverture et le divertissement. Ce divertissement, tel qu'il est gravé, devait être en action d'un bout à l'autre et dans un sujet suivi, qui, selon moi, fournissait des tableaux très agréables. Mais quand je proposai cette idée à l'Opéra, on ne m'entendit seulement pas, et il fallut coudre des chants et des danses à l'ordinaire: cela fit que ce divertissement, quoique plein d'idées charmantes, qui ne déparent point les scènes, réussit très médiocrement. (*Confessions*, p. 373).

La danse serait finalement un supplément encombrant. Pour la mise-en-scène du *Devin*, les danseurs, non plus Rousseau, font dans la maladresse. On suit ici l'un des projets qui tient à cœur de Rousseau musicien, novateur, retenu dans son élan par l'usage français,

mais également l'occasion de faire jouer son opéra à l'occasion d'une fête publique qui aplanit ou inverse les hiérarchies sociales (comme le carnaval).

Le lieu de refuge et de bonheur que Rousseau se propose après maints déboires est l'île en pays Bernois (Livre XVII) :

L'île de Saint-Pierre, appelée à Neuchâtel l'île de la Motte, au milieu du lac de Biemme, a environ une demi-lieue de tour; mais dans ce petit espace elle fournit toutes les principales productions nécessaires à la vie....Une terrasse fort élevée en forme la partie occidentale, qui regarde Gleresse et Bonneville. On a planté cette terrasse d'une longue allée qu'on a coupée dans son milieu par un grand salon, où, durant les vendanges, on se rassemble les dimanches de tous les rivages voisins, pour danser et se réjouir. (*Confessions*, p. 631)

Rousseau est finalement partisan des danses paysannes liées aux vendanges dans la lignée des danses sacrées de l'Antiquité. C'est une danse exposée par un socle d'architecture naturelle sur une scène de plein air (la terrasse de l'île) qui préfigure sa « Lettre à d'Alembert » en ce qui concerne la promotion de la fête publique et de la joie que l'Eglise interdit abusivement dans les *Lettres écrites de la montagne*. Dans sa troisième lettre, il estime que l'interdiction de chanter (comme il le faisait chez Mme de Warrens), ou de danser n'étant pas dans l'Évangile, il est abusif de supprimer un plaisir qui semble affecter l'harmonie domestique des mariages.

Cet environnement se retrouve dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* : « ...une haute terrasse plantée de deux rangs d'arbres borde l'île dans sa longueur, et dans le milieu de cette terrasse on a bâti un joli salon où les habitants des rives voisines se rassemblent et viennent danser les dimanches durant les vendanges. C'est dans cette île que je me réfugiai après la lapidation de Motiers ». ¹¹ La constante de ces danses réparatrices sont d'évoquer la joie et le bonheur domestique, toutes professions et conditions nivelées. D'ailleurs, *Les Rêveries* évoquent la danse sont un jour contraire lorsque les hôtes de La Chevrette (que Grimm et Diderot fréquentent) confirment les distances sociales. Les femmes refusent de danser avec les paysans dans le village en fête (les hommes « daignent » danser avec les paysannes), et ces gens de condition, que Rousseau accompagne, finissent par se délasser en jetant des pains d'épices à terre pour que les villageois s'écrasent en les ramassant (*Rêveries*, pp. 210-212). En ce qui concerne Rousseau, il ne danse pas. Il apprécie la danse en strict spectateur qui évalue la qualité de la joie que la fête publique procure.

Cette dernière ouvre finalement à un commentaire étique et politique sur la qualité de vie d'un régime à l'autre et où le citoyen suisse se trouve plus heureux que les sujets de l'aristocratie :

Car dans les fêtes du peuple celui de voir des visages gais m'a toujours vivement attiré. Cette attente a pourtant été souvent frustrée en France où cette nation qui se prétend si gaie montre peu cette gaieté dans ses jeux. Souvent j'allais jadis aux guinguettes pour y voir danser le menu peuple : mais ses danses étaient si

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Genève : NP, 1782), p. 101.

maussades, son maintien si dolent, si gauche, que j'en sortais plutôt contristé que réjoui. Mais à Genève et en Suisse, où le rire ne s'évapore pas sans cesse en folles malignités, tout respire le contentement et la gaieté dans les fêtes, la misère n'y porte point son hideux aspect, le faste n'y montre pas non plus son insolence ; le bien-être, la fraternité, la concorde y disposent les cœurs à s'épanouir, et souvent dans les transports d'une innocente joie les inconnus s'accostent, s'embrassent et s'invitent à jouir de concert des plaisirs du jour. Pour jouir moi-même de ces aimables fêtes, je n'ai pas besoin d'en être, il me suffit de les voir ; en les voyant, je les partage ; et parmi tant de visages gais, je suis bien sûr qu'il n'y a pas un cœur plus gai que le mien. Quoique ce ne soit là qu'un plaisir de sensation il a certainement une cause morale, et la preuve en est que ce même aspect, au lieu de me flatter, de me plaire, peut me déchirer de douleur et d'indignation quand je sais que ces signes de plaisir et de joie sur les visages des méchants ne sont que des marques que leur malignité est satisfaite. (*Rêveries*, p. 213)

La danse témoigne des barrières sociales lorsque Rousseau préférerait leur effacement fraternel dans la fête. Pour Rousseau, elle n'est plus un frein poli du corps qui en masque les signes distinctifs, ou en mesure la vitalité, elle est ce qui lui procure un spectacle de joie et de générosité. Elle lui permet accessoirement de distinguer entre une joie « française » (de condition, mauvaise, voire perverse) et « suisse » (campagnarde, et qui par exemple permette à une très jeune Eve de donner silencieusement ses pommes aux petits garçons qui la désirent après que Rousseau les lui ait réglées. Il s'agit d'un bonheur domestique qui n'a été gâté ni par l'Église, ni par la monarchie et ses humiliations d'étiquettes plutôt que d'éthique, ses divisions de caste plutôt que ses élans de libre sympathie pour ses semblables. Ainsi, nous ne trouvons aucune mention de la danse dans le *Contrat social*. C'est que le type de bonheur qui apparaît à l'occasion de la danse n'en fait pas partie, en ce sens qu'il semble issu d'une grégarité spontanée, hors de la langue écrite ni orale, et de générosités hors conditions.

Servanne Woodward
Université de Western Ontario