

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen
(1650-1800)
Positions, danse et civilité**

par
Mickaël Bouffard-Veilleux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art



Juillet 2007
© Mickaël Bouffard-Veilleux, 2007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen
(1650-1800)
Positions, danse et civilité**

présenté par :

Mickaël Bouffard-Veilleux

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Alain Laframboise, président-rapporteur

Luís de Moura Sobral, directeur de recherche

Lorenzo Pericolo, membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à un cas particulier du problème de la pose dans le portrait d'apparat européen produit entre 1650 et 1800. L'auteur identifie cinq positions récurrentes dans la représentation peinte de la figure aristocratique comme étant les cinq positions de la danse noble française. Ces dernières, qui comptaient parmi les attitudes honnêtes requises par la bienséance, devinrent des lieux communs du portrait d'apparat à cette époque, au même titre que la colonne et le drapé.

Le premier chapitre montre comment ces cinq positions ont été utilisées dans l'enseignement des bonnes manières et de la civilité tout en tenant compte de l'importance qu'occupait la danse au sein de l'éducation de l'aristocratie européenne. Après avoir comparé les positions de la figure de l'aristocrate avec celles que décrivent plusieurs sources (traités illustrés sur la danse, images de bals, costumes de ballet, portraits de danseurs célèbres...), le chapitre deux suggère qu'il s'agit d'une nouveauté iconographique en rupture avec les traditions posturales précédentes. Au chapitre trois, les différentes significations de ces positions sont débattues et les traces de ce phénomène dans la théorie du portrait et la pratique de l'esquisse sont mises en relief.

En comprenant le portrait d'apparat comme un genre panégyrique visant à faire la promotion et l'éloge des mérites du portraituré, ce mémoire défend l'idée que les cinq positions de la danse noble française agissaient comme les attributs de son honnêteté, c'est-à-dire de son savoir-vivre, du raffinement de ses mœurs et de sa supériorité aristocratique.

Mots-clés

Histoire de l'art. Peinture. Portrait d'apparat. XVII^e siècle. XVIII^e siècle.

Danse noble. Positions. Aristocrate. Civilité. Honnêteté.

ABSTRACT

This master's thesis concerns specific cases of posture from mid-seventeenth- to eighteenth-century full-length portraiture. The author identifies five recurrent poses of the aristocratic figure as the five positions of French noble dance. These positions, which were numbered among the well-mannered attitudes of genteel behavior, became stereotypes of the swagger portraiture, alongside the column and drapery.

The first chapter focuses on how the five positions were used in the teaching of civility, considering the place that was occupied by dancing within the education of European aristocrats. After a comparison between the posture of the aristocratic figure and those described in several dance sources (illustrated treatises, images of formal balls and ballet costumes, famous dancer portraits...), chapter two emphasizes the iconographical novelty of this phenomenon as compared to previous postural traditions. Finally, chapter three discusses the various meanings of these positions and highlights the traces of this practice inside theory of portraiture and preparatory sketches.

Understanding swagger portraiture as a panegyric genre praising the qualities and status of the sitter, this thesis argues that the five positions of French noble dance served as attributes of his *honnêteté*, reflecting his good-breeding, the refinement of his mores and his aristocratic superiority.

Keywords

History of art. Portraiture. Seventeenth-century. Eighteenth-century. Noble dance. Positions. Aristocrat. Civility. *Honnêteté*. Body.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTES DES FIGURES.....	vii
REMERCIEMENTS.....	xv
INTRODUCTION	
De Versailles vers les autres cours européennes.....	1
CHAPITRE 1	
Le corps aristocratique en position dans le Théâtre du Monde.....	14
1. La nature visuelle et esthétique de la civilité et de la politesse aux XVII ^e et XVIII ^e siècles : primauté des apparences.....	15
Origines de la civilité	15
La nature visuelle de la civilité.....	20
La nature esthétique de la civilité	24
2. La danse et l'enseignement des civilités.....	26
La place de la danse dans l'éducation et son rôle dans l'apprentissage des bonnes manières.....	26
Le contenu pédagogique du maître à danser.....	32
3. Apprentissage du maintien honnête : positions de la danse et de la civilité françaises...	35
Deux éléments essentiels : la rectitude du corps et l'ouverture des pieds.....	35
Positions de danse, positions civiles.....	38
CHAPITRE 2	
La figure aristocratique en position dans l'image.....	43
1. Les cinq positions de la danse noble.....	44
La première position.....	47
La deuxième position.....	50
La troisième position.....	55

La quatrième position.....	58
La cinquième position.....	62
2. L'aristocrate dans ses « justes positions ».....	64
Dans les images de la sociabilité.....	64
Dans le portrait.....	70
3. Une nouveauté dans l'iconographie.....	76
Datation et origine.....	76
Cadre spatio-temporel.....	79
Nouveauté, rupture et continuité iconographique.....	83
CHAPITRE 3	
La figure idéalisée de l'aristocrate en position dans le portrait d'apparat.....	89
1. Attributs de l'honnête homme et fonction panégyrique du portrait d'apparat.....	91
2. Distinction sociale et identité aristocratique.....	97
Les cibles de la distinction.....	97
Les implications de l'en-dehors et de l'en-dedans des pieds.....	99
3. Positions fermées et positions ouvertes : grâce, modestie, assurance et autorité.....	103
Positions fermées, positions modestes : 1 ^{ère} , 3 ^e et 5 ^e	103
Positions ouvertes, positions assurées et autoritaires : 2 ^e et 4 ^e	110
4. Les traces du phénomène dans la théorie et la pratique du portrait.....	114
Roger de Piles (1635-1709).....	114
Gérard de Lairesse (1640-1711).....	116
Joseph Highmore (1692-1780).....	121
William Hogarth (1697-1764).....	123
CONCLUSION	
La Nature contre la Mode ou la décadence du maintien honnête.....	128
BIBLIOGRAPHIE.....	133

LISTE DES FIGURES

1. Anonyme français, *Louis XIV dans le rôle du devin, 8^e entrée du ballet des fêtes de Bacchus*, vers 1651. Plume, gouache et lavis. Paris, Bibliothèque nationale de France.
2. Monsieur Isaac, Partition chorégraphique *The Rigadoone*, 1^{ère} page, in *A collection of ball-dances perform'd at court: viz. the Richmond, the roundeau, the rigadoon, the favourite, the Spanheim, and the Britannia. All compos'd by Mr. Isaac, and writ down in characters, by John Weaver, dancing-master*, Londres (1706).
3. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35), «The regular Order of the Minuet», pl. X.
4. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Huile sur toile : 2,77 x 1,94 m. Paris, Musée du Louvre, collection Louis XIV.
5. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (détail), 1701.
6. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Les deux premières pages de la table des chapitres, p. xiv-xx.
7. Charles-Hubert Mereau, *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts* (1760), Machine du tourne-pieds, p. 127.
8. Nicolas Lancret et Jacques de Lajoüe, *Le Comte d'Essex*, 1734. Huile sur toile : 41 x 56 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.
9. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (1700), La demi-position, p. 6.
10. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (1700), Les cinq positions de la danse noble, p. 7.
11. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Première position, p. 11.
12. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Deuxième position, p. 13.

13. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Troisième position, p. 15.
14. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Quatrième position, p. 17.
15. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Cinquième position, p. 20.
16. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The first position, p. 7.
17. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The second position, p. 8.
18. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The third position, p. 9.
19. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The fourth position, p. 10.
20. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The fifth position, p. 12.
21. Antoine Van Dyck, *Charles 1^{er} à la chasse*, 1635. Huile sur toile : 2,66 x 2,07 m. Paris, Musée du Louvre.
22. Georg Weikert (attribué à), *Représentation du ballet-pantomime Le Triomphe de l'amour donné à l'occasion du mariage de Joseph II, le 24 janvier 1765, par les archiducs et archiduchesses*, après 1765. Huile sur toile : 2,88 x 2,11 m. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
23. Georg Weikert (attribué à), *Représentation du ballet-pantomine...* (détail).
24. Anonyme, *Costume de ballet : Mascarade*, 2^e moitié du XVII^e siècle. Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild.
25. A. Albanesi (d'après le dessin de James Roberts), *Signora Baccelli, in the character of Creusa, in Medea & Jason*, 1782. Gravure : 15 x 12 cm. Montréal, Bibliothèque de la danse de l'École supérieure de ballet contemporain de Montréal.
26. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35), The Marks or Characters which distinguish one Step from another, pl. O.
27. Antoine Watteau, *L'indifférent*, vers 1717. Huile sur panneau : 25 x 19 cm. Paris, Musée du Louvre.

28. Anonyme, *Habits de grand sérieux*, XVIII^e siècle. Encre de chine et lavis. Paris, Bibliothèque nationale (Opéra).
29. Nicolas Lancret, *Portrait de la danseuse Maria Sallé*, vers 1732. Huile sur toile : 42 x 54 cm. Rheinsberg, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Château de Rheinsberg.
30. Antoine Trouvain, *Quatrième chambre des Appartements*, 1696. Gravure. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
31. Pietro Longhi, *Portrait d'une famille vénitienne*, 1760-65. Huile sur toile : 80 × 89 cm. Segromigno Monte, collection Eredi Salom.
32. Les conditions de la quatrième position.
33. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35), pl. VIII.
34. François Nivelon, *The Rudiments of genteel Behavior* (1737), Standing [gravée par Louis-Philippe Boitard d'après Bartholomew Dandridge].
35. Graveur anonyme français, *Costume de la Géométrie, tirée de la collection des Menus Plaisirs*, XVIII^e siècle. Gravure de couleur. Collection particulière.
36. *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-82), Planche de l'article «Chorégraphie», vol. 20, p. 6.
37. Johann Zoffany, *La Tribune des Offices*, 1772-78. Huile sur toile : 123,5 x 155 cm. Windsor Castle, Royal Art Collection.
38. Johann Zoffany, *La Tribune des Offices* (détail), 1772-78.
39. Johann Zoffany, *La Tribune des Offices* (détail), 1772-78.
40. Sébastien Leclerc, *Un homme en habit, vers le milieu à droite, salue deux dames de condition qui sont à gauche*, 1696. Gravure : 77 x 162 mm. Paris, Bibliothèques nationale de France, Cabinet des estampes.
41. Ramón Torres, *Charles III*, vers 1762. Huile sur toile : 188 x 123 cm. México, Museo Nacional de Historia INAH.

42. Thomas Gainsborough, *John Campbell, 4th Duke of Argyll*, 1767. Huile sur toile : 235 x 154,3 cm. Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery.
43. Antoine-Raphaël Mengs, *Ferdinand IV, roi de Naples et des deux Siciles*, 1759-60. Huile sur toile : 179 x 130 cm. Madrid, Museo del Prado.
44. Francesco Solimena, *Fernando Vincenzo Spinelli, prince de Tarse*, vers 1742. Huile sur toile : 250 x 168 cm. Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
45. Jean-Marc Nattier, *Louis-François-Armand Vignerot du Plessis, duc de Richelieu*, 1732. Huile sur toile : 239 x 179,5 cm. Lisbonne, Musée Calouste-Gulbenkian.
46. Pompeo Batoni, *Portrait de Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham*, 1758-59. Huile sur toile : 2,33 x 1,61 m. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
- 47a. Louis Carrogis dit Carmontelle, *Le marquis de Vassan*, 1768. Aquarelle, gouache, mine de plomb et sanguine sur papier : 29,5 x 17,5 cm. Chantilly, Musée Condé.
- 47.b Anonyme, *Philippe de Vendôme, Grand Prieur de France*, 1693. Gravure colorée à l'aquarelle : 30,1 x 20 cm. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.
48. Tiziano Vecellio dit le Titien, *Philippe II*, 1551. Huile sur toile : 193 x 111 cm. Madrid, Museo del Prado.
49. Diego Velázquez, *Philippe IV*, 1624. Huile sur toile : 200 x 102,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
50. Gerard ter Borch, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1663. Huile sur toile : 67,3 x 54,3 cm. Londres, National Gallery.
51. Antoine Van Dyck, *Charles I^{er} à la chasse* (détail), 1635.
52. Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid*, vers 1635. Huile sur toile : 2,09 x 1,23 m. Madrid, Museo del Prado.
- 53a. Francisco de Goya y Lucientes, *Francisco Cabarrús*, 1788. Madrid, Colección Banco de España.

- 53b. Nicolas de Largillière, *Les enfants de Jacques II d'Angleterre, James Stuart et sa soeur*, vers 1695. Huile sur toile : 1,905 x 1,435 m. Londres, National Portrait Gallery.
54. Jacob Fransz van der Merck, *Jeune gentilhomme*, vers 1630-40. Huile sur toile : 45 x 29 cm. Paris, Musée du Louvre.
55. Antoine Pesne, *Frédéric II*, vers 1743. Huile sur toile : 2,34 x 1,61 m. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.
56. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (1700), Les cinq fausses positions, p. 8.
57. Monsieur de la Montagne, Partition chorégraphique de la *Chaconne d'Arlequin* (vers 1700-20), 2^e et 3^e pages.
58. Sébastien Leclerc, *Le gentilhomme*, 1664 (tirée de *Les modes de Metz : divers estats et conditions de la vie humaine* publié à Paris chez Pierre Landry). Gravure : 128/130 x 85/86 mm. Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Collection Hennin, XLVII, Inv. no. 4288 Cl. 79 B 83789.
59. Johann Georg Hertel, *Historiae et Allegoriae* (1758-60), Frontispice [gravée par Gottfried Eichler le Jeune].
60. Johann Georg Hertel, *Historiae et Allegoriae* (1758-60), Frontispice (détail).
61. Louis Carrogis dit Carmontelle, *L'Abbé de Villers-Cotterêts*, vers 1766. Crayon, aquarelle et gouache sur papier. Chantilly, Musée Condé.
62. Francisco de Goya y Lucientes, *La comtesse del Carpio, marquise de La Solana*, 1794-95. Huile sur toile: 1,81 x 1,22 m. Paris, Musée du Louvre.
63. Francisco de Goya y Lucientes, *La comtesse del Carpio, marquise de La Solana* (détail), 1794-95.
64. Antoine-Raphaël Mengs, *La Marquise de Llano*, 1771-72. Huile sur toile. Madrid, Musée de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
65. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35), La deuxième position, pl. III.

66. Anonyme, *François-Armand-Louis de Bourbon, Prince de Conti*, 1711. Gravure colorée à l'aquarelle : 30,8 x 20,5 cm. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
67. Peintre anonyme péruvien, *Doña Mariana Belsunse y Salazar*, 2^e moitié XVIII^e siècle. Huile sur toile : 1,98 x 11,27 m. Brooklyn, Brooklyn Museum of Art.
68. Anonyme, *Ulrique-Eléonore, reine de Suède*, XVIII^e siècle. Huile sur toile : 79 x 63 cm. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.
69. Gérard de Lairesse, *Le grand livre des peintres* (1787, traduction française de la première édition publiée à Amsterdam en 1707), pl. 7.
70. Joseph Highmore, *Quatre études pour un homme en pied*, vers 1740–50. Dessin sur papier : 255 x 197 mm. Londres, Tate Gallery, Inv. No. T04215.
71. Joseph Highmore, *Portrait of a Lady and Gentleman*, s.d. Huile sur toile : 73,5 x 60,5 cm. Collection particulière.
72. François Nivelon, *The Rudiments of genteel Behavior* (1737), Walking [gravée par Louis-Philippe Boitard d'après Bartholomew Dandridge].
73. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), p. 44.
74. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), pl. 1.
75. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), pl. 1 (détail).
76. Francisco de Goya y Lucientes, *La famille de Charles IV*, 1800. Huile sur toile : 2,80 x 3,36 m. Madrid, Musée du Prado.
77. Sir Joshua Reynolds, *Four Learned Milordi*, vers 1751. Huile sur toile : 63 x 49 cm. Dublin, National Gallery of Ireland.

Sources des illustrations :

A) Photographies de l'auteur :

Figures 5, 7, 27, 51, 57, 63 et 69.

B) Bibliothèques, banques d'images et musées :

Agence photographique de la RMN, [en ligne: www.photo.rmn.fr] : figures 4, 22, 23, 24, 30 et 47a.

Art Renewal Center, [en ligne: www.artrenewal.org] : figure 71.

Art Ressources, [en ligne: www.artres.com] : figures 47, 66 et 76.

Artstor, [en ligne: www.artstor.org] : figures 31 et 46.

Base Joconde, [en ligne: www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm] : figures 61 et 68.

Bibliothèque de la danse de l'École supérieure de ballet contemporain de Montréal : figure 25.

Bridgeman Library, [en ligne: www.bridgeman.co.uk] : figure 35.

Brooklyn Museum of Art, [en ligne: www.brooklynmuseum.org] : figure 67.

Insecula, [en ligne: www.insecula.com] : figure 54.

Library of Congress, [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>] : figures 2, 3, 6, 11-20, 26, 33, 65 et 73.

Metropolitan Museum of Art, [en ligne: www.metmuseum.org] : figure 49.

Musée de l'Ermitage, [en ligne: www.hermitagemuseum.org] : figure 8.

Musée du Louvre, [en ligne: <http://www.louvre.fr>] : figures 21 et 62.

Olga's Gallery, [en ligne: <http://www.abcgallery.com/P/pesne/pesne.html>] : figure 55.

Tate Gallery, [en ligne: www.tate.org.uk] : figure 70.

Web Gallery of Art, [en ligne: www.wga.hu] : figures 37-39.

C) Monographies et articles de périodique :

ALEMBERT, Jean Le Rond (d') et Denis DIDEROT. *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>]; figure 36.

ARCHIVES NATIONALES. *Danseurs et Ballet de l'Opéra de Paris depuis 1671*. Paris, Archives nationales et Bibliothèques nationales de Paris, 1988, 118 pages : figure 28.

BÉLY, Lucien. *La Cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye au temps de Louis XIV : Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, 13 février-27 avril 1992*.

Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, 237 pages : figure 53b.

BETTAGNO, Alessandro, *et al. The Prado Museum*. New York, Fonds Mercator / Abrams, 1996, 669 pages : figure 43.

CAROLI, Flavio. *L'anima e il volto : ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Milano, Electa, 1998, 687 pages : figure 44.

- CHRISTOUT, Marie-Françoise. «Louis XIV et le ballet de cour ou le plus illustre des danseurs (1651-1670)», *Revue d'histoire et de théâtre*, no. 3, juillet-septembre 2002, p. 162 : figure 1.
- CLIFFORD, Timothy. *Les Galeries nationales d'Écosse*. Paris, Scala, 1990, 128 pages : figure 42.
- FEUILLET, Raoul-Auger. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez l'auteur, 1700. Réimpr. Hildesheim et New York, Georg Olms Verlag, 1979, p. 6-8 : figures 9, 10 et 56.
- HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New Haven (Conn.), Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press, 1997, pl. 1 : figures 74 et 75.
- MASER, Edward Andrew. *Baroque and Rococo pictorial imagery*. New York, Dover, 1971, p. 21 : figures 59 et 60.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE DE MÉXICO. *Juegos de ingenio y agudeza : la pintura emblemática de la Nueva España*. México, Banamex-Accival, 1994, 426 pages : figure 41.
- NIVELON, François. *The Rudiments of Genteel Behavior*. Londres, 1737. Réimpr. Londres, Paul Holberton publishing, 2003, pl. 2 et 3 : figures 34 et 72.
- PENNY, Nicholas. *Reynolds*. Londres, Royal Academy of Arts (G.-B.), 1986, 408 pages : figure 77.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *et al.* *The Spanish portrait : from El Greco to Picasso*. Londres, Scala, 2004, 398 pages : figures 48, 52, 53a et 64.
- ROSENBERG, Pierre et David MANDRELLA. *Poussin, Watteau, Chardin, David : peintures françaises dans les collections allemandes XVII^e - XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, 495 pages : figure 29.
- SALMON, Xavier. *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 349 pages : figure 45.
- WEIGERT, Roger-Armand. *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*. Paris, Bibliothèque nationale de France, vol. 8, p. 265 et 307 : figures 40 et 58.
- WHEELOCK, Arthur K. *Gerard ter Borch*. Washington, National Gallery of Art (É.-U.) / Detroit Institute of Arts, 2004, 228 pages : figure 50.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de recherche, Monsieur Luís de Moura Sobral, qui a été une source d'émulation tout au long de mes études. Il m'a enseigné la rigueur et la probité du chercheur qui pourront faire de moi, je le souhaite, un historien de l'art honnête et utile à l'avancement de notre discipline. Je paie également mon tribut à son enthousiasme qui devrait toujours être le propre d'une profession qui est le privilège de peu de personnes. Sa sincère admiration pour l'art des XVII^e et XVIII^e siècles réussit à faire naître les vocations.

Mes hommages vont aussi à Monsieur Lorenzo Pericolo qui a porté à mon attention les possibles objections qu'aurait pu engendrer mon mémoire et qui m'a préparé ainsi à pouvoir bien défendre ma lecture du portrait d'apparat. Je ne pourrais non plus passer sous silence le soutien de Monsieur Jean Trudel qui a toujours manifesté beaucoup d'optimisme et d'intérêt pour mon travail.

Je suis également très obligé envers tous les organismes subventionnaires qui ont cru à la pertinence de mes recherches et qui m'ont soutenu financièrement pendant les deux dernières années. Je remercie donc le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds Robert-Bourrassa pour sa bourse en études européennes, l'Université de Montréal, ainsi que le Fonds les Amis de l'Art.

Merci à mes amis qui ont si généreusement proposé la révision de mon manuscrit : à Érika qui depuis longtemps suit avec attention l'avancement de mes recherches, à Peter et à Grégory. Je tiens à remercier Anne-Marie Gardette, maître à danser, qui m'a fait découvrir il y a cinq ans cette passion que représente pour moi la danse baroque. Et finalement, j'aimerais souligner la contribution de mes parents, Chantal et Régen, qui ont été pour moi des modèles de réussite, des oreilles attentives et un soutien dans l'accomplissement de mes études.

INTRODUCTION

De Versailles vers les autres cours européennes

*Nous pouvons dire à la gloire de notre Nation,
qu'elle a le véritable goût de la belle Danse.
Presque tous les Etrangers loin d'en disconvenir,
viennent depuis près d'un siècle admirer nos
Danses. Se former dans nos Spectacles & dans
nos Ecoles ; même il n'y a point de cour dans
l'Europe qui n'ait un Maître à danser de notre
Nation.*

PIERRE RAMEAU, *LE MAÎTRE À DANSER* (1725)

Cette comtesse pince sa robe avec trois doigts; l'index et le majeur se cachent dans le tissu, tandis que le pouce se présente agréablement au spectateur. Ce marquis pose sa main élégamment à l'intérieur de sa veste et de son justaucorps. Cette autre aristocrate, quant à elle, marche en gardant ses bras devant, au niveau de la ceinture, alors que ses mains retiennent un éventail avec une nonchalance réglée. Ce gentilhomme se tient droit, les pieds en-dehors dans une position artificielle qu'il semble néanmoins exécuter avec un naturel consommé. La figure aristocratique du XVIII^e siècle n'a plus grand chose à voir avec ses illustres ancêtres du XVI^e. Quelque chose a effectivement changé. Les genoux sont plus souvent tendus, les pieds jamais parallèles et le déhanchement moins fréquent qu'il ne l'était. Mais que s'est-il donc passé ?

Au cours du XVII^e siècle, le corps de l'aristocrate a été l'objet d'une codification nouvelle et de plus en plus sophistiquée qui a modifié ses gestes, ses attitudes et toutes les autres facettes de son expression. Au XVIII^e siècle, ces codes gestuels réglés pour la plupart en France s'uniformisèrent et furent pratiqués par toutes les élites européennes, de l'Angleterre jusqu'à la Pologne. Ce phénomène qui va de pair avec le développement des civilités et des bonnes manières s'inscrit dans ce que Norbert Elias a décrit comme le *processus de civilisation*¹. Le corps fut assujéti à des normes de plus en plus précises, nombreuses et contraignantes. Pour Georges Vigarello, une « société fondée sur

¹Norbert ELIAS. *La civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 pages.

l'honneur, l'ascendance, et non sur l'égalité, incarne cette "noblesse" dans le dessin des corps² ». Dans l'art, la figure aristocratique a été soumise aux mêmes codes, quelquefois avec un certain décalage dans le temps. Même si on observe ces transformations dans la gravure de mode ou encore dans les diverses images mettant en scène des aristocrates dans l'espace social, le portrait a été l'un des genres les plus vivement touchés par ce phénomène.

Ce qui intéressera plus spécifiquement ce mémoire est le problème de la pose des pieds. Dans la dernière partie du XVII^e siècle et jusqu'à la toute fin du XVIII^e, l'aristocrate est représenté dans des attitudes qui deviennent de plus en plus récurrentes. Nous avons recensé une série de cinq positions dont quatre ont été grandement usitées par les portraitistes partout en Europe. L'histoire de l'art n'a pas été très bavarde à leur sujet et se contente trop souvent de les qualifier de « gracieuses », d'« élégantes » ou encore de « distinguées ». Soit, mais ne rien dire de plus, c'est ignorer toute la mentalité d'une époque et négliger du même coup les attitudes qui constituaient pour Roger de Piles le véritable « langage des portraits³ ».

Les cinq positions ciblées dans cette étude sont celles qui furent codifiées pour la danse de cour française par Pierre Beauchamps (1631-1705), éminent chorégraphe et maître à danser personnel de Louis XIV (1638-1715). Elles devinrent plus tard celles du ballet classique. Ces positions profitèrent de la diffusion de la culture française pour être exportées dès le XVII^e siècle dans tous les pays d'Europe et ce, par l'intermédiaire des maîtres à danser généralement formés à Paris.

²Georges VIGARELLO. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris, Seuil, coll. «L'univers historique», 2004, p. 83-84.

³Roger de PILES. *Cours de peinture par principes*. Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 79-80.

Louis XIV fut [illustration retirée / image withdrawn]

personnellement impliqué dans le développement de ce style chorégraphique qu'on désigne aujourd'hui par l'expression « danse baroque ». Autrefois, on la nommait « danse noble » ou « belle danse », de la même manière que l'on parlait de « beaux-arts » ou de « belles-lettres »⁴. Le roi a lui-même dansé pendant vingt-deux ans sur la scène, interprétant plus de soixante-dix rôles à travers vingt-cinq ballets {fig.1}. Quand il prit les rênes du pouvoir en 1661, suite au décès de Mazarin, l'un de ses

Figure 1. Anonyme français, *Louis XIV dans le rôle du devin*, vers 1651.

premiers actes de gouvernement a été de fonder l'Académie royale de la danse à laquelle il avait donné le mandat de régler l'art de la chorégraphie. Il demanda à son maître à danser, Pierre Beauchamps, de créer un système de notation qui allait faciliter la diffusion des chorégraphies un peu partout en Europe. S'en suivirent de nombreux traités de danse, dont les plus importants et les plus traduits sont incontestablement la *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* de Raoul-Auger Feuillet (1659/60-1710) de 1700 et *Le maître à danser* de Pierre Rameau de 1725⁵. On peut admirer le degré de

⁴ Pour en savoir plus sur le contexte de la belle danse, voir : Régine ASTIER. «La danse à l'époque de Watteau», *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 227-233; Régine ASTIER. «Louis XVI, "Premier Danseur"», *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, sous la direction de David Lee RUBIN, Washington : Folger Shakespeare Library, Toronto : Associated University Presses, 1992, p. 73-102; Marie-Françoise CHRISTOUT. *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVI^e-XX^e siècles*. Paris, Desjonquères, coll. «La mesure des choses», 1995, 252 pages; Marie-Françoise CHRISTOUT. «Louis XIV et le ballet de cour ou le plus illustre des danseurs (1651-1670)», *Revue d'histoire et de théâtre*, no. 3, juillet-septembre 2002, p. 153-178.

⁵Raoul-Auger FEUILLET. *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez l'auteur, 1700. Réimpr. New York, Broude Brothers, 1968, 290 pages; Pierre

précision qui fut atteint par le système de notation avec l'exemple du *Rigadoone* de Monsieur Isaac {fig.2}. La feuille représente le plan de la salle où est tracé le chemin des figures sur lequel sont notés les pas et les positions. La notation musicale est toujours placée en haut de la page, soit à l'endroit où le roi prenait place. Une gravure tirée du traité de Kellom Tomlinson (1693?-1754?) nous fait mieux comprendre comment ce genre de partition devait être lu {fig.3}.

À cette époque, la danse à la française faisait partie intégrante de l'éducation des classes privilégiées, et plus spécialement de l'éducation du « corps », afin de développer chez le sujet le bon air, la grâce, les agréments, la civilité et toutes les autres qualités requises par les nouvelles formes de la sociabilité. Les jeunes hommes en faisaient l'apprentissage au même titre que les deux autres arts physiques que sont l'escrime et l'équitation. La danse enseignait notamment les cinq positions pour l'apprentissage du maintien et des postures convenables à adopter en société.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 2. Monsieur Isaac, Partition chorégraphique *The Rigadoone*, 1706.

Figure 3. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35).

Cette étude s'intéressera donc aux contours de la figure aristocratique dans le portrait d'apparat, c'est-à-dire au tracé de sa silhouette. L'objectif de notre mémoire est d'expliquer pourquoi les portraitistes ont si souvent utilisé les cinq positions. En tenant compte de la fonction panégyrique du portrait d'apparat, nous avons conçu l'hypothèse que ces cinq positions de la danse noble, et concurremment des civilités, participaient à l'éloge du portraturé; elles agissaient plus précisément comme des attributs aristocratiques qui avaient la particularité de souligner ses qualités civiles et courtoises.

Avant d'approfondir ce problème, il s'impose cependant de fixer des limitations dans le temps et dans l'espace, mais aussi dans le type de portrait qui s'avère pertinent à notre étude. Nous toucherons donc principalement au portrait d'apparat en pied tout en faisant quelques incursions vers d'autres types qui pourraient se révéler significatifs. Nous limiterons la validité de nos résultats aux portraits de la dernière partie du XVII^e siècle (soit après l'invention des cinq positions) jusqu'à ceux de la toute fin du XVIII^e siècle. Les portraits les plus anciens de notre corpus ont été principalement exécutés en France. Nous verrons toutefois que le phénomène deviendra paneuropéen au cours du XVIII^e siècle, période durant laquelle les mœurs et la culture françaises furent suffisamment diffusées pour qu'elles aient eu un impact sur l'art produit hors des frontières de la France. En ce qui concerne le sens que nous prêtons à l'expression « figure aristocratique », nous pouvons dire qu'il s'agit simplement de la représentation de l'aristocrate dans l'image, ce qui n'exclura pas nécessairement le reste de l'élite pour qui la culture aristocratique a été le modèle à imiter, comme elle l'a été pour le bourgeois gentilhomme de Molière.

Si l'attention aux significations du geste en histoire de l'art a connu un certain succès depuis qu'André Chastel et Michael Baxandall s'y sont intéressés⁶, c'est surtout l'étude des gestes rhétoriques ou symboliques qui a le plus profité de cet engouement qui n'en demeure pas moins relativement marginal dans la discipline. L'avancement des

⁶Michael BAXANDALL. *L'oeil du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1985, 254 pages; André CHASTEL. «L'art du geste à la Renaissance», *Le geste dans l'art*, Paris, Éditions Liana Levi, coll. «Opinion», 2001, p. 7-47; André CHASTEL. «La sémantique de l'index», *Le geste dans l'art*, Paris, Éditions Liana Levi, coll. «Opinion», 2001, p. 49-64.

travaux en histoire de l'art sur la posture et les gestes de la bienséance peut être qualifié de modeste et les résultats de fragmentaires⁷.

L'état de la question sur le problème précis des cinq positions dans le portrait est vite établi. Dans le cas du *Louis XIV en costume de sacre* (1701, Musée du Louvre) peint par Hyacinthe Rigaud {figures 4 et 5}, les historiens de l'art ont frôlé le problème à plusieurs reprises, mais un seul a pu identifier la pose comme étant la quatrième position et un seul autre a tenté d'en fournir une interprétation qui, nous le verrons, s'avère assez courte. Il faut dire que les commentateurs de cette oeuvre ont très souvent du mal à décrire la position. Anthony Blunt commettra l'erreur d'y voir un *contrapposto*⁸ et dira en passant au lecteur : « *notice the ballet pose of the feet*⁹ ». Ce commentaire sera repris maintes et maintes fois à travers une multitude de déclinaisons, mais toujours sans preuve ni démonstration. C'est une sorte de lieu commun qui fut colporté sans jugement critique et qui semble presque se dire sur le ton de la métaphore. Il faudra attendre JoLynn Edwards pour obtenir une comparaison du portrait avec la quatrième position décrite dans *Le maître à danser*¹⁰.

En ce qui a trait à l'interprétation de la pose de Louis XIV, les propositions douteuses n'ont pas manqué. Certains ont dit que son manteau était soulevé « *to reveal his well-shaped legs, on which he had in earlier years practiced ballet and of which he was inordinately proud*¹¹ ». Ces interprétations sont devenues désuètes depuis qu'il a été montré que le motif du manteau trouvait plutôt son origine dans l'ordonnement du couronnement¹². Louis Marin et Claude Reichler ont, quant à eux, accolé une valeur

⁷Pour la période historique qui nous concerne, l'historien de l'art le plus prolifique dans ce domaine est Herman Roodenburg. L'historien Robert Muchembled, quant à lui, a beaucoup travaillé à l'histoire du geste en s'intéressant particulièrement à l'image. Sa contribution à la méthodologie de l'histoire du geste ne pourrait être ignorée (voir bibliographie).

⁸On ne peut parler de *contrapposto* sans déhanchement. Anthony BLUNT. *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. Londres et Baltimore, Penguin Books, coll. «Pelican History of Art», 1953, p. 401.

⁹*Ibid.*

¹⁰JoLynn EDWARDS. «Watteau and the Dance», *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 219.

¹¹Roger GREEN. «The Sun also Rises in Louisiana», *Art News*, vol. 83, no. 7, septembre 1984, p. 76.

¹²Kristen AHRENS. «Honor Praevia Virtus : une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, mai-juin 1990, note 16.

Figure 4. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 5. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre (détail)*, 1701.

érotique à la pose¹³, ce qui nous apparaît discutable considérant que le portrait fut commandé pour le petit-fils du roi, Philippe V, et qu'il était destiné à la Cour espagnole. Un regard attentif à l'histoire des mœurs et de la pédagogie nous suggère tout autre chose. Suite à la parution du chapitre de JoLynn Edwards, Donald Posner proposa la quatrième position de danse de Louis XIV « *as a sign of his superior, élite status*¹⁴ ». Cette dernière interprétation s'accorde avec notre propre lecture du tableau, mais nous tâcherons d'élaborer davantage ce que cette position peut signifier.

Voilà donc où en est l'état des connaissances à propos de la transposition de ces cinq positions dans l'art. La popularité du portrait de Rigaud et la célébrité des talents de danseur de Louis XIV ont permis enfin d'y déceler la quatrième position. Mais, qu'en est-il des autres positions ? Qu'en est-il des autres portraits européens qui, comme on le verra, les affichent ?

Nous pensons que l'aspect novateur de ce mémoire réside dans l'identification et l'interprétation de la présence des cinq positions de la belle danse française dans le portrait d'apparat partout en Europe. Nous nous efforcerons d'aller plus loin que la très courte, bien que pertinente, remarque de Posner concernant le chef-d'œuvre, d'Hyacinthe Rigaud. Nous voulons donc proposer un regard différent sur le portrait de cette époque et fournir des éléments d'analyse nouveaux qui permettront de mieux comprendre la signification de ces poses dont les codes sont difficiles à reconstituer. Il nous semble que ces résultats revêtent une certaine importance, parce que non seulement ils touchent un aspect qui était considéré à l'époque comme « le langage des portraits » (c'est-à-dire l'attitude), mais aussi parce qu'ils s'avèrent pertinents pour une portion considérable du portrait européen en pied. La grande popularité de cette pratique au XVIII^e siècle en fait, comme nous le verrons, l'un des lieux communs du portrait d'apparat au même titre que la colonne et le drapé.

Avant d'expliquer comment nous procéderons pour vérifier notre hypothèse, il faut souligner quels sont les présupposés qui président à notre argumentation. En ce qui concerne notre abord au portrait, nous adhérons à une certaine vision qui en fait un objet

¹³Louis MARIN. *Portrait of the King*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 288 pages; Claude REICHLER. «La jambe du roi», *L'Âge libertin*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 117-135.

¹⁴Donald POSNER. «The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philip V», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 131, février 1998, p. 82-83.

de communication où tous les procédés concourent à faire l'éloge des qualités et des mérites personnels du portraituré. Cette conception se trouve admirablement synthétisée par Eddy de Jongh :

From the Renaissance onwards, many people apparently felt a need to communicate by way of their portraits, to proclaim something that would testify to a certain ethical stance, an aspiration or ideal or something far more general and perhaps far more subtle, that may be described as making contact with the spectator. They did so – or rather, their portraitists did so – in a variety of ways: they would use an eloquent facial expression, for instance, a particular attitude or gesture, clothing and other allusions to social environment, or they might draw on the vast reservoir of symbols and attributes¹⁵.

Pour un théoricien de la peinture comme Roger de Piles (et nous le verrons au chapitre trois), le portrait devait sembler parler à celui qui le regarde et le renseigner sur qui fut son modèle, ce qui nous fait donc croire qu'il est historiquement correct de concevoir le portrait tel que nous l'avons proposé.

En ce qui concerne notre analyse de la figure aristocratique, elle est tributaire de l'histoire du corps qui relève de l'histoire culturelle¹⁶. À nos yeux, la citation qui suit résume assez bien le regard que nous proposons de jeter sur le corps :

C'est bien parce qu'il est « point frontière » que le corps est au cœur de la dynamique culturelle. Ce que les sciences sociales, ici encore, ont clairement illustré. Le corps y est à la fois réceptacle et acteur face à des normes bientôt enfouies, intériorisées, privatisées, comme Norbert Elias a pu le démontrer : lieu d'un lent travail de refoulement, celui d'un éloignement du pulsionnel et du spontané. Ce que montre la laborieuse élaboration des étiquettes, des politesses, des contrôles de soi¹⁷.

Pour nous, s'il peut être l'expression des normes sociales dans la vie, le corps peut l'être également dans le tableau. En effet, les règles du savoir-vivre ne sont pas moins influentes dans le portrait qu'en société, car nous considérons avec David Mannings que « *a portrait is, frequently, a kind of social document, by means of which a person presents himself or herself for the critical, as well as for the admiring gazes of*

¹⁵Eddy de JONGH. «Reticent Informants: Seventeenth-Century Portraits and the Limits of Intelligibility», *Polyanthea: Essays on Art and Literature in Honor of William Sebastian Heckscher*, sous la direction de Karl-Ludwig SELIG, La Haye, Van der Heijden, 1993, p. 57.

¹⁶L'histoire culurelle est un courant de de la science historique actif depuis un peu plus d'une trentaine d'années qui s'éloigne de l'approche événementielle pour s'intéresser à l'étude des mœurs, des mentalités et des pratiques culturelles.

¹⁷Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.). *Histoire du corps*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, vol. 1, p. 11.

*contemporaries*¹⁸ ». Parce qu'il a une fonction essentiellement représentative, le portrait des XVII^e et XVIII^e siècles peut être compris sans réticence comme le support de ces codes d'étiquette.

L'ouvrage de Sarah R. Cohen *Art, Dance and the Body in the French Culture of the Ancien Régime*¹⁹ est l'une de ces études récentes qui adhèrent à la conceptualisation du corps proposée par l'histoire culturelle. En interprétant les arts visuels et la danse comme les différentes facettes d'un même projet culturel, Cohen développe le concept du *artful body*, ce corps idéal façonné et poli par l'art, ce corps « objet d'art » qui incarnera l'identité aristocratique aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'*artful body* de l'Ancien Régime est en perpétuelle représentation (*enactment*) dans toutes les formes artistiques (danse, théâtre, opéra, arts visuels,...), mais aussi dans la vie sociale. La présentation de soi à travers l'habillement, la voix et les nuances du comportement agissait comme une preuve de son rang, voire de sa naissance, autant que n'importe quel document officiel; l'aristocrate pouvait donc se reconnaître aux seules apparences de son corps. Ce concept du *artful body* qui se manifeste à la fois dans l'art, la danse et la vie convient parfaitement à notre étude de la figure aristocratique qui exécute les cinq positions chorégraphiques dans le portrait.

À l'histoire du geste, nous empruntons l'idée voulant que les attitudes du corps puissent être étudiées de manière scientifique et historique. Robert Muchembled compte parmi les premiers promoteurs de cette approche. En 1985, il publia *Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècles)*²⁰ qui esquisse une méthode permettant d'aborder le geste comme objet d'histoire. Muchembled défend ainsi la légitimité de sa méthode et de son approche :

Fugitifs et individuels, en apparence, les gestes des êtres humains ne paraissent pas pouvoir donner lieu à une étude historique sérieuse et systématique. Ils ne relèvent pourtant nullement du domaine anecdotique, car ils s'inscrivent toujours dans la durée et l'épaisseur sociale : ils traduisent avec précision des comportements collectifs, des cultures, des états de civilisation et vont bien au-delà de la seule personnalité de celui qui les met en œuvre²¹.

¹⁸David MANNINGS. «A Well-Mannered Portrait by Highmore», *Connoisseur*, no. 183, 1975, p. 117.

¹⁹Sarah R. COHEN. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 352 pages.

²⁰Robert MUCHEMBLED. *Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècles)*. Liège, Section d'histoire, coll. «Histoire aujourd'hui», 1985, 16 pages.

²¹*Ibid.*, p. 1.

Mais c'est véritablement l'ouvrage collectif *A Cultural History of Gesture* (1992) qui va revendiquer l'histoire du geste comme un domaine de recherche autonome. Ce livre rassemble des historiens, des historiens de l'art et des anthropologues qui partagent une même opinion à l'égard de la gestuelle :

There are two reasons why the study of gesture is of more than purely antiquarian interest. The first is that gesture formed an indispensable element of social interaction of the past. The second is that it can offer a key to some of the fundamental values and assumptions underlying any particular society; as the French historians would say, it illuminates mentalité²².

Notre approche au geste dans le tableau jettera bien sûr quelques lumières sur la mentalité d'une époque, mais plus encore sur sa mentalité artistique. Parce que cette étude en est une d'histoire de l'art, il ne faudra jamais perdre de vue que, même si elle peut contribuer indirectement à l'histoire du corps, notre premier objectif est d'abord d'offrir une meilleure compréhension du portrait, une manière plus lucide de l'interpréter et de décoder certains signes dont nous avons perdu les clés.

Du point de vue méthodologique, la première précaution à prendre nous est donnée par Juana Ugarte Blanco²³. Pour toute étude sérieuse d'un geste, il faut d'abord déterminer un cadre chronologique historiquement bien différencié, ensuite fixer un espace géopolitique (et culturel ajouterons-nous) homogène et enfin circonscrire les permanences, mettre en valeur les nouveautés et les trajectoires de ce geste.

Nous ne négligerons pas non plus un conseil qui nous est prodigué par Robert Muchembled. Dans une section intitulée « Sources et méthode », l'auteur désigne deux types de sources avec lesquelles il a dû travailler pour réaliser une étude sur le paysan à l'époque moderne : les archives judiciaires et la peinture. Des sources écrites aux sources visuelles, on ne peut garder la même méthode d'interprétation. Pour lui, les sources visuelles, comme les peintures de Bruegel, permettent « de vérifier l'exactitude des descriptions écrites par l'observation de gestes figés pour l'éternité sous le pinceau

²²Thomas KEITH. «Introduction», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 6.

²³Juana UGARTE BLANCO. «Aproximación metodológica a la historia de los gestos, un ejemplo de aplicación: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer», *Lino: revista anual de historia del arte*, vol. 8, 1989, p. 163.

du maître²⁴ ». Tout en nous mettant en garde contre le fait que ces images contiennent souvent des visées moralisatrices ou décrivent parfois la réalité de manière ironique, l'auteur maintient que si la peinture peut éclairer les textes, ces derniers peuvent en retour illuminer la part de fiction ou de témoignage que contient la peinture.

Dans le cadre de ce mémoire, nous adapterons ce conseil selon la formule que Michael Baxandall applique à la peinture du *Quattrocento* :

Il n'existe pas de dictionnaire pour le langage des gestes à la Renaissance, bien qu'il y ait des sources qui donnent quelques informations sur la signification des gestes : elles ont peu d'autorité et doivent être utilisées avec prudence, mais si leurs informations sont corroborées par leur utilisation fidèle dans des peintures, on peut supposer qu'elles sont pertinentes²⁵.

Suivant cette recommandation, nous prendrons un soin tout particulier à montrer comment les descriptions des cinq positions trouvent « une utilisation fidèle » dans le portrait des XVII^e et XVIII^e siècles.

Afin de vérifier notre hypothèse tout en tenant compte des précautions prises par Ugarte Blanco, de Muchembled et de Baxandall, nous procéderons en trois étapes que l'on pourrait simplifier ainsi : **mise en contexte** de la valeur sociale et culturelle des cinq positions dans la société d'Ancien Régime; **démonstration** formelle et temporelle de la correspondance entre les descriptions de ces positions et leur rendu dans l'image; et, **interprétation** du rôle qu'elles jouent dans le portrait et du sens qu'elles y prennent.

Le premier chapitre s'attachera donc à situer le corps physique de l'aristocrate dans le *Theatrum Mundi*, c'est-à-dire dans un espace social qui requiert une continuelle performance. Nous verrons d'abord comment le savoir-vivre s'exprimait visuellement et esthétiquement à travers le maintien. En inscrivant ainsi la civilité et la politesse dans le domaine du visible, nous serons pleinement autorisés à rechercher leurs manifestations dans l'image. Nous mettrons ensuite en valeur le rôle de premier ordre qu'ont joué la danse et les maîtres à danser dans la codification du maintien honnête et des autres attitudes bienséantes du corps. Ceci nous amènera enfin à considérer l'utilisation des cinq positions de la danse dans la vie sociale.

²⁴Robert MUCHEMBLED, *op. cit.*, p. 4.

²⁵Michael BAXANDALL, *op. cit.*, p. 96.

Le second chapitre étudiera le passage de la figure aristocratique du Monde à l'image. Il s'agira ici de démontrer que les positions sélectionnées sont bel et bien celles de la danse. Pour remplir la condition de Baxandall, nous élaborerons donc des comparaisons formelles entre les positions du portrait et celles qui sont décrites par diverses sources : à savoir, les définitions et les planches illustrées des traités de danse, la notation chorégraphique, des gravures représentant des bals, des dessins de costumes de ballets ainsi que des portraits de danseurs célèbres. Il faudra par la suite dater l'invention des cinq positions et esquisser leur origine. Une fois cette étape accomplie, nous montrerons que leur apparition dans le portrait ne précède pas leur invention ni leur utilisation dans le commerce social. Ce faisant, nous expliquerons comment cette nouveauté iconographique provoque une rupture avec les poses jusqu'alors usitées dans le portrait en pied.

Le dernier chapitre cherchera à préciser le sens que prennent les positions de la figure idéalisée de l'aristocrate dans le portrait d'apparat. Nous verrons d'abord quelle place elles occupent à l'intérieur du discours panégyrique de ce type de portrait. Dans un deuxième temps, nous montrerons comment ces attributs s'inscrivent parmi les signes visuels qui participent à la distinction et à l'identité aristocratique. Enfin, après avoir cherché des éléments de preuve dans le contexte culturel ou encore à l'intérieur de comparaisons formelles entre sources et portraits, nous renforcerons notre interprétation en montrant que ce phénomène trouvait aussi un écho dans les théories du portrait et dans certaines esquisses préparatoires.

CHAPITRE 1

Le corps aristocratique en position dans le Théâtre du Monde

*Do everything in minuet time, speak, think, and
move always in that measure.*

LORD CHESTERFIELD DANS UNE LETTRE À SON FILLEUL (1765)

Le conseil de Lord Chesterfield à son filleul nous replace à une époque où le corps aristocratique est constamment appelé à se mettre en scène. Agir dans la vie comme on danse le menuet, c'est se faire interprète à chaque instant dans le *Theatrum Mundi*. Ce concept était déjà très fort au siècle précédent comme en témoigne le Chevalier de Méré, grand théoricien de la vie mondaine durant la deuxième moitié du XVII^e siècle : « Je suis persuadé qu'en beaucoup d'occasions il n'est pas inutile de regarder ce que l'on fait comme une Comédie, et de s'imaginer qu'on joue un personnage de theatre¹. » Cette conception théâtrale de l'existence explique pourquoi le XVII^e siècle a poussé « aussi loin l'impératif de contrôler les signes des passions qu'émet le corps et qu'il recourt si volontiers à la métaphore du comédien² ». Par conséquent, l'éducation de la jeune noblesse vise notamment à la préparer à cette maîtrise du corps nécessaire à la vie de cour, ou du moins à la sociabilité de l'époque, que ce soit par l'apprentissage de la danse, de la rhétorique, de l'escrime ou des bienséances. Les Jésuites iront même jusqu'à inclure le théâtre et le ballet au programme de leurs collèges³, ce qui fait dire à Georges Vigarello :

Dans un tel contexte, jouer une attitude, c'est la mettre à distance pour déjà mieux la contrôler. Le théâtre est ici un exercice de maîtrise et de vigilance où ne sont sélectionnés que les attitudes et les mouvements nobles. [...] Le corps redressé est bien celui qui mime et adopte les postures que réclame la bienséance. Il doit offrir un spectacle. C'est dans le spectacle qu'il est formé. La société de cour impose un code d'attitudes comme sa très spécifique pédagogie⁴.

¹ Antoine Gombaud de MÉRÉ. « Suite du Commerce du Monde », *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : Les aventures de Renaud et d'Armide; *Œuvres posthumes*, p. 159.

² Lucie DESJARDINS. *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, Paris : L'Harmattan, coll. « République des lettres », 2000, p. 158.

³ Régine ASTIER. « Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège », *Dance Chronicle*, vol. 6, no. 2, 1983, p. 138-163.

⁴ Georges VIGARELLO. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris, J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1978, p. 63.

À l'époque moderne, le savoir-vivre ne pourra plus être pensé sans la danse, puisqu'on attribuait à cette dernière le pouvoir de former les corps et d'enseigner ce que Vigarello nomme « les postures que réclame la bienséance ». Au cours de ce chapitre, nous tâcherons précisément de comprendre cette longue union qui a donné la primauté aux apparences corporelles.

1. LA NATURE VISUELLE ET ESTHÉTIQUE DE LA CIVILITÉ⁵ ET DE LA POLITESSE AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES : PRIMAUTÉ DES APPARENCES

Origines de la civilité

Dans une étude désormais classique, Norbert Elias a décrit le processus de civilisation des mœurs qui implique une complexification des normes de comportements depuis le Moyen-Âge jusqu'au XVIII^e siècle. Elias a constaté un durcissement progressif du contrôle exercé par ces normes sur le corps ainsi qu'un refoulement graduel des instincts⁶. La posture fut l'une des cibles les plus touchées par les impératifs de la bienséance. Le maintien se codifiera donc de plus en plus avec le temps et ce, à un point tel que le XVIII^e siècle verra paraître des traités de bonnes manières qui voudront régler avec précision les moindres détails du placement du corps, de la tête jusqu'aux pieds.

Le XVI^e siècle marque un point déterminant dans l'histoire du savoir-vivre en raison des changements sociaux importants qui s'y produisent. Les bonnes manières

⁵Les termes *civilité*, *honnêteté*, *honnête homme* et *politesse* doivent être utilisés avec une précaution qui semble être moins nécessaire pour les mots comme *savoir-vivre*, *bienséance* ou *bonnes manières*. Les mots du premier groupe peuvent être fortement associés à une période précise ou acquérir de nouvelles significations d'un siècle à un autre. Par exemple, certains pourraient nous reprocher d'utiliser anachroniquement le mot *civilité* au XVIII^e siècle, puisque le terme est entré en décadence, non dans l'usage courant, mais dans l'appréciation qu'en faisaient les élites qui ont souvent préféré le remplacer par *politesse*. Dans ce cas, il faut entendre *civilité* au sens générique de science des bienséances, car si le mot souffre du plus ou moins de faveur que lui donnent les classes sociales plus ou moins élevées, il n'en demeure pas moins qu'on le retrouve encore dans les traités de danse et de bonnes manières sous ses formes substantive, adjectivale ou adverbiale. Il en va de même pour les concepts d'*honnêteté* et *honnête homme*. Bien qu'ils soient fortement associés à la culture aristocratique du XVII^e siècle, ils subsistent au XVIII^e, du moins dans les manuels de danse et dans certains traités. C'est donc avec prudence que nous utiliserons le concept d'*honnête homme*. Nous le comprendrons dans son acception mondaine, c'est-à-dire que nous y référerons toujours comme un synonyme d'homme poli et bien élevé.

⁶Norbert ELIAS. *La civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 pages.

deviennent de plus en plus le soin d'une noblesse qui se voit obligée de se redéfinir en d'autres termes que ceux que lui fournissait l'idéal guerrier de la féodalité. Elle est donc appelée à se forger une « nouvelle identité où le courage physique est tempéré par l'élégance, la civilité et le raffinement⁷ ». L'une des raisons de ce changement est le mouvement de « curialisation » qui s'impose à travers l'Europe. En passant de guerrier à courtisan, le noble doit laisser sa violence au champ de Mars et adapter ses comportements aux impératifs de la sociabilité de cour et de la faveur du prince. Les horreurs qui résultèrent des guerres de religion ne sont pas non plus étrangères à cette crise de l'identité nobiliaire qui se déroule, en France, entre les années 1560 et 1640⁸. Civiliser la noblesse devient alors une nécessité pour assurer la paix sociale :

Dominer la violence des instincts, élever des remparts contre la brutalité de l'existence, interposer entre soi et les autres un bouclier invisible susceptible de garantir la dignité de chacun [était l'exigence d'] une caste guerrière qui avait déposé les armes après une longue et sanglante lutte fratricide sans parvenir toutefois à extirper la violence des usages de la vie quotidienne⁹.

À cela s'ajoute l'usage, qui s'est accentué en France durant le règne d'Henri IV, d'ennobler des membres du tiers-état¹⁰ :

La noblesse d'épée ne pouvant plus se distinguer par les titres, les vêtements, les charges, les terres et les palais, puisque la couronne en faisait le commerce avec les nouveaux anoblis, ils tâchèrent de se distinguer par le style, c'est-à-dire par une certaine manière de vivre, de parler, de se comporter, de se divertir et de s'assembler¹¹.

Le développement du savoir-vivre, donc, n'a connu la force qu'on lui connaît qu'en raison des bouleversements identitaires qui ont touché la classe dominante de ce temps.

C'est dans ce contexte que s'élaborera le concept de civilité que Furetière définira plus tard, dans son dictionnaire de 1690, comme cette « manière honneste,

⁷Hervé DRÉVILLON. *Introduction à l'histoire culturelle de l'Ancien régime : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Sedes, 1997, p. 76.

⁸Benedetta CRAVERI. *L'âge de la conversation*. Paris, Gallimard, 2002, p. 19. Sur le problème de la redéfinition de l'identité nobiliaire, notamment vis-à-vis de la carrière des armes et de l'ancienne conception médiévale de la noblesse, voir Ellery SCHALK. *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*. Seyssel, Champ Vallon, coll. «Époques», 1996, 189 pages.

⁹Benedetta CRAVERI, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰*Ibid.*, p. 20.

¹¹*Ibid.*, p. 20-21.

douce et polie d'agir, de converser ensemble¹² ». Dans la conjoncture que nous avons décrite plus tôt, la civilité poursuit à tout le moins deux objectifs majeurs : le contrôle de soi et la distinction.

En s'efforçant de domestiquer la nature, la civilité avait eu pour but originel de réfréner le corps en lui imposant la domination de l'esprit¹³. Le contrôle de soi devait faciliter le commerce social et le rendre plaisant par la répression des pulsions individuelles. La civilité des XVII^e et XVIII^e siècles sera donc obsédée par l'art de plaire, c'est-à-dire simultanément par le désir de se rendre agréable et par la peur d'importuner. Des manières aimables, un langage raffiné, un costume élégant, mais aussi une maîtrise naturelle du « bon air » par une manière distinguée de se tenir, constituaient ce qu'on appelait les *agréments*, c'est-à-dire ce qui plaît et rend notre présence souhaitée dans une compagnie.

Dans son manuel d'étiquette *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737), le maître à danser François Nivelon fait une recommandation qui participe de cet esprit :

[...][it] is hereby recommended to the strict Observance of those among the Fair Sex, who had rather be, and appear, easy, amiable, genteel and free in their Person, Mein [sic], Air and Motions, than stiff, aukward [sic], deform'd and, consequently, disagreeable¹⁴.

On constate de nouveau l'importance accordée aux apparences d'une personne. Nivelon parle de la mine, de l'air et des mouvements qu'il qualifie avec les adjectifs habituels pour en parler favorablement : aisé, aimable, distingué, libre ou dégagé ... Pour les décrire défavorablement, il utilise un tout autre vocabulaire qui n'en est pas moins stéréotypé : raide, gêné, déformé ... Pour Nivelon, l'effet d'une allure embarrassée est désagréable. Comme nous l'avons dit, tout ce qui déplaît ou ne rend pas sa présence agréable est contraire à la bienséance; par conséquent, celui qui ne sait pas se tenir agréablement ne peut être considéré comme une personne civile ou polie.

Le maintien était donc l'un de ces agréments devant être « interprétés » ou « joués » par l'aristocrate qui voulait plaire par sa bienséance. Pour revenir à la

¹²Antoine FURETIÈRE. «Civilité», *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière*. La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690. Réimpr. Paris, S.N.L.-Le Robert, 1978, tome 1.

¹³Louis-Henri PARIAS (dir.). *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*. Paris, Nouvelle librairie de France, 1981, tome 2, p. 434.

¹⁴François NIVELON. *The Rudiments of Genteel Behavior*. Londres, 1737. Réimpr. Londres, Paul Holberton publishing, 2003, après la planche 6.

métaphore du théâtre du monde, nous dirons avec Georges Vigarello que « la civilité de l'acteur s'apprécie, entre autres, à travers sa rectitude corporelle¹⁵ ». C'est dire l'importance des signes purement physiques dans l'appréciation du savoir-vivre. Dans l'extrait suivant, le chevalier de Méré enseigne à son lecteur comment il faut interpréter un maintien noble et agréable :

Soit qu'on parle ou qu'on agisse, il faut penser à l'un ou à l'autre pour s'en acquiter [*sic*] de bon air : mais lors qu'on écoute, ou qu'on se tient en repos, et qu'on ne se peut distinguer, que par le maintien, je trouve que pour l'avoir noble et agreable, il n'est pas inutile de s'imaginer vivement ce qu'il y a de plus digne et de plus beau dans les sujets qui se presentent.¹⁶

Pour Méré, le maintien sert aussi à distinguer, lorsqu'on ne peut le faire en agissant ou en parlant. La distinction est cet autre but poursuivi par la civilité à travers les apparences du corps : « Le savoir-vivre contribue ainsi à façonner un corps "sémiotisé", signe de l'appartenance sociale et de l'identité du sujet. Dans ce sens, le corps est ainsi une des clés de voûte du processus de distinction sociale¹⁷. » Cette autre fonction des bonnes manières nous permettra plus loin d'identifier des attitudes du corps pour les interpréter comme des attributs proprement aristocratiques. En fait, il importera de plus en plus pour l'aristocratie de fonder son identité sur des caractéristiques physiques qui doivent relever presque de l'inné :

Sans doute y a-t-il difficulté, pour ces textes qui tentent de mieux rendre visible le prestige d'une caste, à admettre que l'élégance aristocratique puisse vraiment s'apprendre. L'allure, la prestance, devraient s'hériter comme la noblesse. Elles n'auraient même qu'à confirmer le nom auquel elles servent d'emblème. Les choses du corps relèvent de la lignée surtout lorsqu'elles sont si lourdement chargées de valeur démonstratrice, bref lorsqu'à travers l'attitude se doit de transparaître la race¹⁸.

Comme le rappelle l'historien du geste Robert Muchembled, l'enjeu premier de la distinction par les manières du corps, c'est d'abord de se distinguer de l'animal (et de ce qui le rappelle), mais aussi des gens de classes inférieures : «*The body of the sixteenth-century courtier, the seventeenth-century 'honnête homme', and the*

¹⁵ Georges VIGARELLO, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶ Antoine Gombaud de MÉRÉ, *loc. cit.*, p. 161.

¹⁷ Alain MONTANDON (dir.). «Corps», *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Éditions du Seuil, coll. «La Couleur de la vie», 1995, p. 165.

¹⁸ Georges VIGARELLO, *op. cit.*, p. 25.

*eighteenth-century 'homme éclairé' distinguishes itself both from animals and from the rude or gross manners of the lower classes*¹⁹.» François Nivelon, dans une section expliquant la manière dont le *gentleman* doit se tenir debout, rend cet enjeu on ne peut plus explicite :

*As the Exteriour Part of the human Figure gives the first Impression, it will be no unpleasing Task to adorn that with the amiable Qualities of Decency and genteel Behaviour, which to accomplish, it will be absolutely necessary to assist the Body and Limbs with Attitudes and Motions easy, free and graceful, and thereby distinguish the polite Gentleman from the rude Rustick*²⁰.

Encore une fois, le corps, partie visible de la *persona*, sert à exprimer la distinction. Puisque « la partie extérieure de la figure humaine donne la première impression », l'aristocrate doit bien veiller à ce que ses apparences inspirent aux autres une réaction favorable. Cette affirmation nous ramène encore une fois à l'ordre du visible, ce qui s'avère fort pertinent pour l'histoire de l'art. En effet, les artistes seront aussi appelés à distinguer le « *polite Gentleman* » du « *rude Rustick* » par le moyen des attitudes physiques, que ce soit dans le portrait, la scène de genre ou la peinture d'histoire. Au chapitre trois, nous nous pencherons sur les écrits du peintre et théoricien Gérard de Lairesse (1640-1711) qui donnent aux artistes des moyens pour bien réaliser ces distinctions de manière plastique.

Pour l'instant, il importe de mieux comprendre la nature proprement visuelle et esthétique des règles de la civilité aux XVII^e et XVIII^e siècles et, pour ce faire, il nous faudra retourner au deuxième quart du XVI^e siècle, vers deux textes majeures qui ont teinté toute la littérature du savoir-vivre à venir : soit *Le livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione et *La civilité puérile* (1530) d'Érasme de Rotterdam.

¹⁹Robert MUCHEMBLED. «The Order of Gestures a Social History of Sensibilities under the Ancien Régime in France», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornwell University Press, 1992, p. 141.

²⁰François NIVELON, *op. cit.*, avant la planche 1.

La nature visuelle de la civilité

Fort de ce que nous avons vu jusqu'à présent, nous pouvons affirmer que la civilité, cette « science sociale du “savoir-vivre”, s'attache à établir les règles d'une rhétorique de la convenance qui porte exclusivement sur les manifestations extérieures, visibles, du corps²¹ ». *La civilité puérile* d'Érasme de Rotterdam peut être tenue en partie responsable de cette association de la civilité avec le domaine visuel des apparences.

Érasme accorde une grande importance au corps dans son élaboration des comportements acceptables. Dans son premier chapitre, intitulé *De la décence et de l'indécence du maintien*, il passe en revue minutieusement chaque partie du corps en départageant les attitudes et les actions acceptables des scandaleuses :

Fléchir le cou et tendre le dos indiquent de la paresse; renverser le corps en arrière indique de l'orgueil; il suffit de se tenir droit sans roideur. Que le cou ne penche ni à droite, ni à gauche, à moins que les besoins d'un entretien ou tout autre motif n'y forcent; sinon c'est l'allure de l'hypocrite²².

Dans ce dernier extrait, Érasme attribue des connotations morales au maintien du corps. La posture peut révéler des traits de caractères, trahir des vices ou de mauvaises intentions; chaque défaut de l'âme peut-être associé à un trait physique. C'est seulement en se tenant « droit sans roideur » que l'on peut se présenter comme une personne recommandable. Georges Vigarello note que « ces catégories traduisent l'opinion, demeurée longtemps banale, selon laquelle l'attitude dévoile indirectement le “fond” de la personne²³ ». En effet, les règles de la civilité érasmiennne reposent sur le principe éthique suivant : « *In every man, appearance is a sign of his being and behavior is a dependable indication of qualities of soul and mind. Good instincts, virtues, and intelligence have but one translation, which can be seen in bearing as in clothing, in behavior as in speech*²⁴. » Le texte d'Érasme inscrit d'ores et déjà la civilité dans l'ordre du visible. Les apparences sont les signes de l'intérieur; les indices d'une vertu interne

²¹Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.). *Histoire du corps*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, vol. 1, p. 434.

²²ÉRASME, dit de Rotterdam. *La civilité puérile*. Présenté par Philippe Ariès, Paris, Ramsay, 1977, p. 67.

²³Georges VIGARELLO, *op. cit.*, p. 21.

²⁴Roger CHARTIER. «From Texts to Manners: A Concept and Its Books: Civilité between Aristocratic Distinction and Popular Appropriation», *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Princeton (N.J.), 1987, p. 79.

ou au contraire de la corruption de l'âme. La civilité ne pourra plus se séparer de cette assomption et sera définie jusqu'au XVIII^e siècle, soit en conformité ou en opposition à ce principe.

En 1703, soit plus de cent soixante-dix ans plus tard, c'est toujours la même idée qui préside à la construction de cette œuvre majeure que sont *Les règles de la Bienséance et de la civilité chrétienne* de Jean-Baptiste de La Salle²⁵. La première des deux parties, intitulée « De la Modestie que l'on doit faire paraître dans le port et le maintien du corps », témoigne de l'importance accordée aux apparences physiques. Ici, elles peuvent exprimer la modestie, de manière muette, sans parler ou sans agir. Cette portion de l'ouvrage de La Salle passe en revue chaque partie du corps en désignant pour chacune les attitudes à privilégier et celles à proscrire. Dans la continuité de la tradition érasmienne, l'auteur écrira que « rien ne contribue davantage aux grâces extérieures, à l'honnêteté même des mœurs, que l'exactitude avec laquelle un jeune homme observe la situation naturelle & le mouvemens des parties du corps²⁶ ». En vérité, chez Érasme comme chez La Salle, nous dirons avec Roger Chartier que « *one's "air" is taken as a sure index to one's "mind"*²⁷ ». Les deux auteurs partagent aussi l'opinion selon laquelle « l'absence de contrôle des attitudes corporelles [...] apparaît comme le signe d'une incapacité morale²⁸ ».

L'exemple de Jean-Baptiste de La Salle n'est pas isolé. Il témoigne de la force d'une opinion qu'Érasme de Rotterdam a solidement associée à la littérature des civilités : les apparences du corps expriment la qualité de l'âme.

L'honnêteté, une autre notion très liée à celle de civilité, accorde elle aussi beaucoup d'importance aux apparences corporelles. Il ne s'agit pas ici de l'honnêteté au sens actuel qui a plus à voir avec la franchise qu'avec la politesse. En fait, le concept possédait un sens mondain qu'il s'était construit au XVII^e siècle et sur lequel nous voulons ici nous concentrer.

²⁶Jean-Baptiste LA SALLE. *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne, divisées en deux parties*. Paris, Moranval, s.d., p. 1.

²⁷Roger CHARTIER, *loc. cit.*, p. 88.

²⁸Louis-Henri PARIAS, *op. cit.*, p. 433-434.

Le chevalier de Méré affirme que l'honnêteté « [...] n'est autre chose que d'exceller en tout ce qui regarde les agréments et les bienséances de la vie [...] »²⁹. Ici, l'honnête homme est celui qui rend son commerce agréable dans le monde. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'honnêteté pouvait référer uniquement aux qualités mondaines de celui qui la possède. Dans le même sens, le *Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy* de 1718 définit l'honnêteté comme un synonyme de « bienséance », de « civilité » ou encore de « manière d'agir obligeante et officieuse ». En ce qui regarde l'honnête homme, l'une des significations qu'on lui donne à l'article « honnête » se résume à ceci : « Un homme en qui on ne considère alors que les qualitez agréables, & les manières du monde : Et en ce sens, Honneste homme, ne veut dire autre chose que galant homme, homme de bonne conversation, de bonne compagnie³⁰. »

Pour saisir à quel point l'expression de l'honnêteté passe d'abord et avant tout par le visible, il faut nous attarder sur cet extrait tiré du discours *Suite du commerce du monde* de Méré : « Rien n'y peut tant contribuer, que de paraître honnête-homme, en toute rencontre ; et pour le paroître, il faut l'être en effet ; car les apparences du dehors ne sont que les images des actions intérieures³¹. » Nous retrouvons encore une fois l'ancien préjugé érasmien qui s'applique ici indifféremment à la civilité ou à l'honnêteté.

Mais, comme nous le fait remarquer Lucie Desjardins, « si le corps est transparent et révèle à tous les mouvements les plus intimes de l'âme, il peut, au même moment, glisser du côté de la composition³². La posture, par exemple, doit exprimer et devrait garantir l'honnêteté d'une personne, mais elle peut être construite, feinte, plagiaire des manières d'une personne véritablement recommandable. Il ne faut toutefois pas perdre de vue, comme le note pertinemment Jean-Pierre Dens, que « pour l'homme classique honnête homme, être *vrai* ne consiste pas à révéler son être véritable, mais à

²⁹ Antoine Gombaud de MÉRÉ. «De la vraie honnêteté», *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. III : *Les aventures de Renaud et d'Armide; Œuvres posthumes*, p. 70.

³⁰ ACADÉMIE FRANÇAISE. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 2^e édition, 1718, in *Les Dictionnaires de l'Académie Française (1687-1798)* [CD-ROM], Paris, Champion électrique, 2000.

³¹ Antoine Gombaud de MÉRÉ. «Suite du Commerce du Monde», p. 141.

³² Lucie DESJARDINS, *op. cit.*, p. 159.

réaliser au maximum une consonance musicale entre un dehors agréable et un dedans présumé³³ ». Le même auteur ajoute un peu plus loin :

S'il [l'honnête homme] ne peut perfectionner son être intérieur, du moins pourra-t-il tenter de polir son expression, son air et ses manières. L'apparence sert ici à présumer du fonds : l'honnête homme *est* ce qu'il *paraît*, et la société n'en demande pas plus³⁴.

En effet, la société n'en demande pas plus et l'histoire de l'art non plus. Pour notre étude, il ne s'agira pas de prétendre lire l'honnêteté dans la posture d'un portraituré, ce qui reviendrait à jouer le jeu d'Érasme ou de La Salle. Ce qui nous intéresse, par contre, c'est de déterminer précisément ce qu'on cherchait à exprimer au moyen de telle ou telle pose.

Bien entendu, cette assomption qui propose une adéquation entre l'*être* et le *paraître* n'a pas été l'affaire que de la civilité. Elle s'inscrit d'une manière plus large dans une certaine conception du corps, très forte au XVII^e siècle. En témoigne la popularité des théories physiognomoniques, par exemple, qui se sont données « comme tâche de jeter les premiers principes d'une lecture du corps réglée sur une interprétation "scientifique" des traits ou de la couleur du visage, de la posture, de la voix ou encore du geste³⁵ ». En fait, on prétendait pouvoir faire du corps une lecture du caractère, des tempéraments, des passions et de tout ce qui se rapporte au plus profond de l'âme. « À chaque fois », comme le résume si bien Lucie Desjardins, « le corps est appelé à signifier autre chose que lui-même³⁶ », c'est-à-dire plus que sa propre corporalité.

À une époque où le corps est perçu comme le reflet de l'âme, la civilité propose des codes visuels pour exprimer des qualités d'amabilité, de bienséance et d'honnêteté, mais permet aussi d'établir un langage de signes dans la posture et dans les gestes qui distingueront l'élite et qui deviendront les éléments de son identité corporelle. Ces codes peuvent s'exprimer de manière très précise avec des connotations bien définies, de telle sorte que le geste peut devenir attribut d'une vertu morale ou d'une classe, de l'honnête homme et/ou de l'aristocrate.

³³Jean-Pierre DENS. *L'honnête homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII^e siècle*. Lexington, French Forum, 1981, p. 20.

³⁴*Ibid.*, p. 23.

³⁵Lucie DESJARDINS, *op. cit.*, p. 11.

³⁶*Ibid.*, p. 53.

La nature esthétique de la civilité

Le raffinement des gestes et des poses qui relèvent de la civilité s'inscrit, comme nous l'avons dit plusieurs fois, dans cette volonté d'en faire un élément de distinction sociale. Dans un ouvrage dont on ne saurait assez souligner l'importance, Domna C. Stanton a proposé un concept qu'elle développe de manière convaincante sous l'expression « *The Aristocrat as Art* ». Selon elle, l'aristocrate affirme sa supériorité comme son identité en stylisant son corps et sa personne par des manières de se tenir, de bouger, de parler et de s'habiller. Il se façonne lui-même au moyen de l'art :

*Beyond the factors of wealth and privilege that Vleben stressed, aristocracy, like play, contains an underlying esthetic impulse. [...] Unlike the artist who works with materials external to himself – and for this reason is potentially productive or utilitarian – the aristocrat uses the self as his raw material*³⁷.

Pour comprendre cette conception du corps aristocratique, que Sarah R. Cohen appelle le *artful body*, il nous faut revenir au second grand modèle de la littérature du savoir-vivre que nous avons évoqué plus tôt : *Le livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione.

Ce texte qui devint rapidement le bréviaire de la vie de cour en Europe vante la primauté de la grâce sur les autres qualités que peut posséder un courtisan : « Le courtisan doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements de grâce [sans laquelle] toutes les autres qualités et dispositions n'ont que peu de valeur³⁸. » Cette grâce aisée et sans affectation qui dissimule l'effort, Castiglione lui donne le nom de *sprezzatura*. Elle réside dans ce qu'on appellera au cours des XVII^e et XVIII^e siècles le « bon air » que nous avons déjà pu lire chez le chevalier de Méré ou encore chez François Nivelon.

Le bon air, expression de cette grâce spécialement aristocratique, fait partie de ce qui plaît et rend agréable au sein d'une assemblée. Il ne peut donc être dissocié de la notion d'*agrément*s que nous avons expliqué un peu plus tôt. Jean-Pierre Dens synthétise

³⁷Domna C. STANTON. *The Aristocrat as Art : A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Columbia University Press, 1980, p. 3.

³⁸Baldassare CASTIGLIONE. *Le livre du courtisan* (1528). Paris, éditions Garnier Flammarion, 1991, I, XXIV ; cité par Lucie DESJARDINS, *op. cit.*, p. 144-145.

bien le lien qu'entretiennent ces deux concepts : « Le corps est ce qui médiatise l'agrément, ce qui lui permet de surgir au monde. Le bon air en devient comme l'expression, la matérialisation³⁹. » Ainsi, nous pouvons considérer que la posture et plus précisément la position des pieds sont des ingrédients du bon air et sont, par conséquent, des agréments du corps participant à cette grâce qui distingue.

Comme l'écrivait Jean-Pierre Dens, « au XVII^e siècle, il est difficile de séparer l'esthétique du social. La notion d'agrément n'échappe pas à cette règle⁴⁰ ». Effectivement, la grâce et l'agrément sont des concepts esthétiques qui se sont soudés aux normes du comportement. Cette association doit très probablement sa diffusion et sa popularité durant tout l'Ancien régime au livre de Castiglione, ne serait-ce qu'en partie. On retrouvera explicitement ce mariage de l'esthétique et du social dans la définition que donnera Furetière du mot *Bienséance* : « Ce qui convient à une chose, qui luy donne de la grace, de l'agrément⁴¹. » Le premier exemple d'usage qu'il donne par la suite s'avère extrêmement révélateur du rôle que peut jouer la pose dans ce système : « Il est de la *bienseance* de se tenir decouvert & en une posture honneste devant les Grands & les Dames⁴². » Si l'on suppose la définition en harmonie avec l'exemple qui la suit, nous pouvons dire qu'une posture honnête devant les Grands et les Dames, parce qu'elle relève de la bienséance, donne de la grâce et de l'agrément.

Les cinq positions qui font l'objet de notre étude comptent, comme nous le verrons, parmi ces postures honnêtes ou bienséantes. Leur grâce en font des agréments qui plaisent, mais aussi qui distinguent et qui témoignent de la civilité de celui qui les adopte. À une époque où la civilité relève principalement du domaine du visible, l'« *aristocrat-as-art* » doit exprimer son honnêteté au moyen des attitudes de son corps. Il doit prendre soin de rendre ces mêmes attitudes gracieuses, conformément aux critères d'une esthétique de la distinction aristocratique. Mais pour préparer un corps à cette « bonne grâce » et former en lui ce « bon air », la pratique pédagogique aura recours aux exercices physiques parmi lesquels on compte la danse.

³⁹Jean-Pierre DENS, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰*Ibid.*, p. 58.

⁴¹Antoine FURETIÈRE. «Bienséance», *op. cit.*, tome 1.

⁴²*Ibid.*

2. LA DANSE ET L'ENSEIGNEMENT DES CIVILITÉS

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la danse occupait une place dans l'éducation qu'il nous est difficile de concevoir aujourd'hui. Elle a joué un rôle primordial dans un système éducatif qui préparait le corps et l'esprit à paraître avantageusement devant une société où la civilité était l'arbitre des réussites et des déchéances mondaines. Les anecdotes sont nombreuses où des gentilshommes sont tombés en disgrâce pour ne pas avoir su bien danser, car, si cette maladresse pouvait parfois être interprétée comme le signe d'un mauvais fond, elle donnait toujours des apparences grotesques qui n'avaient pas leur place parmi l'élite⁴³. C'est pourquoi Pierre Rameau, dans son traité *Le maître à danser* (1725), terminait une série de recommandations en disant :

[...] j'espère que prenant toutes ces précautions on ne tombera pas dans le ridicule d'être gêné ou roide, ce que l'on doit éviter, ni même d'affectation; La bienséance ne demandant que ce beau naturel & cet air aisé que la danse seule est capable de procurer⁴⁴.

L'affectation était, bien entendu, à proscrire. Pour s'accorder avec la bienséance, l'attitude corporelle, tout en étant artificielle et construite, devait sembler naturelle et nier tout le travail qu'a nécessité son apprentissage. Pour bien comprendre comment la danse peut contribuer à cette bienséance dont parlait Rameau, nous examinerons d'abord la place qu'occupait cet art au sein du système pédagogique d'Ancien Régime et ensuite les bienfaits que l'on attribuait à son apprentissage.

La place de la danse dans l'éducation et son rôle dans l'apprentissage des bonnes manières

La danse s'insérait parmi ce que l'on peut appeler les trois arts physiques du gentilhomme. Monsieur de Saint-Hubert, dans un traité de chorégraphie de 1641

⁴³Voir notamment l'humiliation de l'un des fils de Montbron à la Cour de Louis XIV racontée par le duc de Saint-Simon; cité par Wendy HILTON. *Dance and Music of Court and Theater : Selected Writings of Wendy Hilton*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1997, p. 15-16.

⁴⁴Pierre RAMEAU. *Le maître à danser*. Paris, chez Jean Villette, 1725. Réimpr. New York, Broude Brothers, 1967, p. 3.

écrivait : « Chacun sçait qu'il est nécessaire pour pollir un jeune Gentilhomme qu'il aprene à monter à cheval, à tirer les armes, et à danser. Le premier augmentant quelque chose de l'adresse, le second au courage, et l'autre à la grace et à la disposition [...]»⁴⁵. » Le chevalier de Méré, ce grand expert de l'honnêteté et de la science mondaine, recommandait lui aussi la pratique des exercices du corps :

[...] il me semble qu'il seroit à souhaiter d'exceller en tous les talens, qui réussissent dans le monde : Les exercices ne sont pas à mépriser, et principalement la Danse : elle rend le corps libre ; lui donne la grace, et fait connoître les jeunes-gens parmi les Dames : Ce qu'on appelle bien faire les armes, met encore le corps dans une position plus solide et plus agréable : et l'adresse dans les moindres choses plaît toujours [...]»⁴⁶.

Aux moments où Monsieur de Saint-Hubert et le chevalier de Méré écrivaient ces lignes, il y avait déjà longtemps que l'on confiait à la danse le soin de développer cette grâce aristocratique qui distingue dans le monde. L'académie fondée à Paris en 1594 par Pluvinel (et qui a été le modèle des nombreuses écoles destinées à instruire l'aristocratie) enseignait déjà l'équitation, l'escrime et la danse en même temps que les lettres, les mathématiques et l'art militaire⁴⁷.

L'idéal auquel réfère cette conception de l'éducation remonte inévitablement à l'Antiquité. Quasiment tous les traités de danse de l'Europe moderne se réclament des grands penseurs de la Grèce et de la Rome antiques. Ces exemples illustres contribuent à une apologétique visant à confirmer les bienfaits de la danse. L'*Encyclopédie*, à l'article *manière*, eut recours à ce même procédé :

Les anciens ont fait plus d'attention que nous à l'influence des *manieres* sur les moeurs, & aux rapports des habitudes du corps à celles de l'ame. Platon distingue deux sortes de danse, l'une qui est un art d'imitation, & à proprement parler, la pantomime, la danse & la seule danse propre au théâtre; l'autre, l'art d'accoutumer le corps aux attitudes décentes, à faire avec bienséance les mouvemens ordinaires; cette danse s'est conservée chez les modernes, & nos maitres à danser sont professeurs des *manieres*⁴⁸.

⁴⁵Monsieur de SAINT-HUBERT. *La manière de composer et faire réussir les ballets*. Paris, F. Targa, 1641, p. 6 ; cité par Régine ASTIER. «Louis XVI, "Premier Danseur"», *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, sous la direction de David Lee RUBIN, Washington : Folger Shakespeare Library, Toronto : Associated University Presses, 1992, p. 74.

⁴⁶Antoine Gombaud de MÉRÉ, *loc. cit.* p. 163-164.

⁴⁷Hervé DRÉVILLON, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁸Jean Le Rond d'ALEMBERT et Denis DIDEROT. «Manière», *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>], vol. 10, p. 35.

Cet extrait inscrit pleinement la vision moderne de la vocation de la danse dans l'héritage d'un idéal que l'on reprenait aux Anciens.

En tant que pédagogues, les Jésuites furent particulièrement conscients de l'utilité de la danse au sein d'une éducation visant à former la noblesse à la vie sociale. Non contents de se limiter à donner des classes de danse à leurs élèves, les Jésuites leur firent monter des ballets qu'ils ouvraient au grand public. C'est d'ailleurs Pierre Beauchamps, l'inventeur des cinq positions, qui fut appelé à chorégraphier les ballets du collège Louis-le-Grand⁴⁹. En reprenant Platon, le Père Claude-François Ménéstrier expliquait ainsi l'utilité de la danse :

Ce raisonnement de Platon nous apprend que la Dance n'est pas seulement un divertissement honnête, mais qu'elle est une espece d'étude & d'application absolument nécessaire pour regler nos mouvemens. C'est elle en effet qui donne un air noble & dégagé à toutes les actions, & une certaine grace qu'on voit rarement en ceux qui n'ont pas appris à danser.

Dans cet extrait, on retrouve une fois de plus les lieux communs et le vocabulaire stéréotypé qui font de la danse un exercice pour maîtriser l'air noble et aisé. Le Père Ménéstrier témoigne par ces écrits de cette mentalité qui allait survivre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁵⁰.

Même si l'on connaît la réticence traditionnelle de l'Église à promouvoir plutôt qu'à condamner les danses, on ne s'étonne pas vraiment de l'importance que peuvent leur accorder les Jésuites. Mais lorsqu'on se déplace du côté de Port-Royal, il est surprenant de voir que même les Jansénistes ne sont pas défavorables à l'idée d'intégrer la danse à l'éducation. Lancelot, le précepteur des princes de Conti, interdisait formellement la « danse figurée » à ses élèves, mais, dans un même temps, il demandait à ce qu'un maître à danser vienne tous les jours pour « leur apprendre à bien marcher, à faire la révérence, à bien porter le corps, et pour leur dénouer les bras et les jambes⁵¹ ». Dans le même sens, le janséniste Pierre Coustel, tout en proscrivant le bal et la comédie

⁴⁹Régine ASTIER, «Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège».

⁵⁰Claude-François MENESTRIER. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris, René Guignard, 1682. Réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1984, p. 33.

⁵¹FONTAINE, *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, tome 2, p. 48; cité par Marianne RUEL. *Les chrétiens et la danse dans la France moderne : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Champion, coll. «Dix-huitièmes siècles», 2006, p. 226.

aux enfants, reconnaissait volontiers que la danse pouvait procurer la bonne grâce⁵². C'est dire toute l'importance que l'on prêtait à cet art dans la formation du gentilhomme.

En ce qui concerne le moment où l'on devait commencer à enseigner la danse à la noblesse, la plupart des pédagogues s'entendaient pour placer son apprentissage dès le jeune âge. Voici le conseil que donnait le maître à danser Charles-Hubert Mereau dans ses *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts* (1760) :

Or comme rien ne paroît inspirer si fort aux enfans une honnête assurance, & par le même moyen les aviver d'avantage [*sic*] à fréquenter des personnes au dessus de leur âge que de sçavoir danser, je crois qu'il faudroit leur enseigner à danser dès qu'ils sont en état de l'apprendre⁵³.

Un précepteur anonyme ira exactement dans le même sens : « Je placerois la danse dès les premières années de l'Education, afin d'accoutumer un jeune seigneur à marcher de bonne grace; à se bien tenir sur ses pieds; à faire la reverence avec décence, & à avoir un air libre, naturel & dégagé⁵⁴. » À partir de ces deux derniers extraits, on peut expliquer cette urgence d'enseigner la danse par l'impératif d'acquérir tôt les aptitudes que seul cet art peut procurer (la marche, le maintien, les révérences ...). En effet, l'enfant était appelé de bonne heure à entrer dans la cour des grands et à s'y comporter comme un petit adulte.

Maintenant que nous pouvons situer la place de la danse dans le cursus pédagogique de l'aristocrate, et plus particulièrement dans le programme de son éducation corporelle, il nous faut analyser plus en détail les bénéfices que l'on prêtait à son étude.

Cet extrait du discours composé pour la fondation de l'Académie royale de la danse par Louis XIV en 1661 nous servira de point de départ, parce qu'il contient en quelques lignes à peu près tous les lieux communs de l'apologétique de la danse de cette époque :

La France la [la danse] reconnoist depuis long-temps pour le commencement nécessaire de tous les beaux exercices; c'est elle qui corrige les défauts naturels du corps & qui en change les mauvaises habitudes; c'est elle qui luy donne cet air aisé & cette grace qui répandent tant d'agrément [*sic*] dans toutes ses actions; c'est elle

⁵²Marianne RUEL, *op. cit.*, p. 226.

⁵³Charles-Hubert MEREAU. *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*. Gotha, Chez Mevius & Dieterich, 1760, p. iii.

⁵⁴Nicolas BAUDOUIN. *De l'éducation d'un jeune seigneur*. Paris, chez Jacques Estienne, 1728, p. 293.

qui enseigne à ceux qui la cultivent, l'art d'entrer agreablement dans les compagnies, & d'y gagner cette premiere & prompte approbation qui fait quelquefois leur fortune, & toûjours leur joye avec celle des spectateurs; c'est elle qui leur apprend à se démêler avec bienséance & sans desordre, des lieux les plus embarrassez; c'est elle qui leur facilite l'exercice de monter à cheval & celui de faire des armes; c'est elle qui les rend plus propres à servir leur Prince dans les batailles, & à luy plaire dans les divertissemens⁵⁵.

La danse peut contribuer aux deux autres arts physiques du gentilhomme, soit l'escrime et l'équitation. En cela, elle est considérée utile à la guerre et, conséquemment, au service des princes. On constate toutefois que son utilité dans la vie sociale est davantage soulignée. On y retrouve d'ailleurs le champ lexical des civilités avec lequel nous sommes devenus familiers : air aisé, grâce, agréments, bienséance ...

Il en va de même pour la quasi-totalité des manuels de danse ou de maintien. Pierre Rameau dit que c'est « par elle que nous nous comportons dans le monde avec cette bonne grace & cet air qui fait briller notre Nation⁵⁶ », qu'elle « donne la grace aux avantages que nous recevons de la nature, en réglant tous les mouvemens du corps, & l'affermissant dans ses justes positions⁵⁷ ». Dans le même sens, Charles-Hubert Mereau affirme qu'elle « répand sur tous les mouvemens du corps un certain agrément⁵⁸ ».

En vérité, les enjeux de la danse sont les mêmes que ceux de la civilité, à savoir le contrôle de soi et la distinction. En effet, comme nous l'avons dit, l'un des buts de la civilité était la maîtrise de soi (et particulièrement du maintien) pour rendre sa présence agréable et souhaitée en société. La danse, par les transformations qu'elle impose à la posture, contribue à cet objectif. En 1623, c'est déjà en ces termes qu'un François de Lauze l'entendait : « [...] [elle donne] encore un maintien & une grace que nous disons entregent, & que je peux appeler proprement *le bel estre* chose tout à fait nécessaire à quiconque veut rendre son port & son abort agreable dans le monde⁵⁹ ».

⁵⁵LOUIS XIV. *Lettres patentes du roi, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*. Paris, Parlement de Paris, 1662. Réimpr. in Mark FRANKO, *Dance as text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 174.

⁵⁶Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁷*Ibid.*, p. viii-ix.

⁵⁸Charles-Hubert MEREAU, *op. cit.*, préface.

⁵⁹François de LAUZE. *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, 1623. Réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1977, p. 17.

La grâce et le bon air engendrés par la danse sont indissociables de la *sprezzatura* promue par Castiglione, celle qui fait reconnaître le gentilhomme du « premier coup d’œil », qui confirme la bonne éducation et parfois même la naissance, bref celle qui distingue. Lord Chesterfield écrira : « *I have known many genteel people who could not dance well; but I never knew anybody dance very well who was not genteel in other things*⁶⁰. » Ainsi, un homme distingué peut danser avec maladresse, mais le bon danseur se distingue toujours dans ce qu’il fait.

Le maître à danser Charles-Hubert Mereau affirme en 1760 que « l’on ne sauroit trop les [les enfants] exhorter à donner à toutes leurs actions cet air noble & aisé qui annonce ordinairement l’homme de qualité, & toujours l’homme bien élevé⁶¹ ». Ce que Mereau sous-entend ici est très important : l’air noble et aisé est généralement l’attribut du gentilhomme, mais l’éducation peut suppléer aux titres et fournir les allures d’une naissance élevée. Un siècle auparavant, c’est la même chose qu’affirmait le discours pour l’établissement de l’Académie royale de danse : « [...] [les danseurs] ne sçauroient s’introduire chez les personnes de condition, sans avoir ou sans contracter des teintures d’onesteté [*sic*] & de courtoisie, qui supposent presque toujours une honneste naissance, ou du moins une bonne éducation⁶². » Même s’il n’est pas noble, le danseur se distinguera quand même, car son art lui a appris à adopter les apparences de la noblesse.

Comme nous l’avons vu, le sort de la danse fut tellement lié à celui de la civilité au cours des XVII^e et XVIII^e siècles qu’il n’est pas possible de bien comprendre l’un sans le secours de l’autre :

[...] si l’action des maîtres à danser est largement responsable de l’homogénéisation des pratiques, elle contribue aussi à la diffusion d’un idéal, celui du gentilhomme bien policé. Car la danse, objet d’apprentissage, est aussi un instrument pédagogique : elle contribue à façonner un gentilhomme en tous points conforme aux normes de la civilité⁶³.

⁶⁰Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of CHESTERFIELD. *The Letters of Philip Dormer Stanhope Earl of Chesterfield*. Édité avec une introduction de John Bradshaw, Londres, G. Allen & Unwin, 1926, vol. 1, p. 450 (Greenwich, 10 juin 1751).

⁶¹Charles-Hubert MEREAU, *op. cit.*, p. 2-3.

⁶²LOUIS XIV, *op. cit.*, p. 175.

⁶³Marianne RUEL, *op. cit.*, p. 25.

Ceci explique le rôle de premier ordre qu'a joué la danse dans l'éducation à l'époque moderne, un rôle qui, croyons-nous, n'a jamais été surpassé dans aucune autre période de l'histoire de la civilisation occidentale.

Le contenu pédagogique du maître à danser

Examinons maintenant ce que contenaient précisément les leçons du maître à danser. Sur le frontispice du traité *Le maître à danser* (1725) de Pierre Rameau, on peut lire ce qui suit : « Ouvrage très-utile non-seulement à la Jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes & polies, & qui leur donne des regles pour bien marcher, saluer & faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies⁶⁴. » On ne peut être plus explicite. L'objectif du traité, tout comme celui des nombreux maîtres à danser qui travaillent dans toutes les villes d'Europe, est d'enseigner la danse, mais aussi les règles de la civilité. On s'adresse autant à la jeunesse qu'aux personnes honnêtes et polies qui veulent apprendre les rudiments de la bienséance. Le maître à danser était aussi maître d'étiquette ; c'est lui qui enseignait la marche, le maintien en général, la manière de placer les pieds et les mains, d'enlever son chapeau, de tenir un éventail ... Il était à la fois professeur et médecin des manières. Mereau dira d'ailleurs que si « un jeune enfant ne leve pas le Chapeau, ou ne fait pas la révérence de bonne grace, un maître à danser le corrigera de ce défaut, & lui fera perdre toutes ces manières simples que le beau monde appelle Rusticité⁶⁵ ». C'est aussi le maître à danser qui doit enseigner les différents types de révérence et montrer comment les utiliser de manière convenable en fonction des lieux (le salon, le jardin, la rue, la salle de bal), du moment (en entrant dans une assemblée, en la quittant) et des personnes (un supérieur, un égal, une dame). Nous ne rappellerons pas en vain la célèbre requête que le *Bourgeois gentilhomme* de Molière formula à son maître à danser : « À propos.

⁶⁴Pierre RAMEAU, *op. cit.*, frontispice.

⁶⁵Charles-Hubert MEREAU, *op. cit.*, préface.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 6. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Les deux premières pages de la table des chapitres.

Apprenez-moi comme il faut faire une révérence pour saluer une marquise : j'en aurai besoin tantôt⁶⁶. »

Le contenu mondain occupait effectivement une grande place dans le programme pédagogique du maître à danser. Par exemple, les premiers chapitres du traité de Rameau ne touchent même pas à la danse {fig.6}. Il faut attendre le seizième chapitre pour que l'auteur explique l'étiquette qui convient au bal, le dix-huitième chapitre pour les révérences qui doivent débiter une danse et le vingtième chapitre pour enfin pouvoir apprendre un premier pas : le demi-coupé. La pédagogie du maître à danser allemand Gottfried Taubert, publiée en 1717, semble être construite à la façon du livre de Rameau. Les pas de danse ne figuraient pas au programme de ses premières leçons :

⁶⁶Jean-Baptiste Poquelin dit MOLIÈRE. *Le bourgeois gentilhomme : comédie-ballet*. Paris, Larousse-Bordas, coll. «Petits classiques Larousse», 1998, p. 59.

Rather than diving headlong into a Minuet, Taubert advocated starting with the basic rules and gradually building upon them. He began by first introducing essential etiquette concerning correct dress, attractive posture and pleasing walk, the correct handling of a hat, and the execution of correct and neat révérences⁶⁷.

Ce n'est qu'après avoir maîtrisé ces rudiments de civilité que l'élève pouvait apprendre une danse comme le menuet. Lord Chesterfield écrivait à son fils alors à Paris des recommandations éclairantes à ce propos :

As you will be often under the necessity of dancing a minuet, I would have you dance it very well. Remember, that the graceful motion of the arms, the giving your hand, and the putting-on and pulling-off your hat genteelly, are the material parts of a gentleman's dancing. But the greatest advantage of dancing well is, that it necessarily teaches you to present yourself, to sit, stand, and walk genteelly; all which are of real importance to a man of fashion⁶⁸.

Chesterfield nous rappelle que l'importance de s'appliquer à la danse n'est pas seulement de faire bonne impression au bal, mais de se distinguer par une manière honnête et civile de se tenir, de marcher et de s'asseoir.

Si Rameau consacre plusieurs chapitres à l'étiquette dans son traité de danse, à l'inverse, d'autres maîtres à danser vont écrire des manuels d'étiquette où il sera question de la danse. François Nivelon a écrit un manuel intitulé *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737) et qui a pour sous-titre : *Method of attaining a graceful Attitude, an agreeable Motion, an easy Air, and a genteel Behaviour*. Sur les treize rudiments de la vie mondaine que l'auteur se propose d'enseigner, quatre concernent le menuet, tandis que les autres abordent le maintien, la marche, les révérences, la manière de tendre ou de recevoir un objet, etc. Le cas de Nivelon, loin d'être unique, témoigne de la grande autorité qu'avaient les maîtres à danser dans les choses qui regardent les manières du Monde en général.

Marianne Ruel résume brillamment l'interaction qui prend place entre danse et éducation corporelle :

Loin de fonctionner en marge du monde (ou en rupture avec le monde), les collèges et académies d'Ancien Régime cherchent à former un corps et un esprit qui soient à même de s'intégrer au corps social. Cette intégration passe par l'adoption d'un

⁶⁷Angelika R. GERBES. «Eighteenth Century Dance Instruction: The Course of Study Advocated by Gottfried Taubert», *Dance Research*, vol. 10, no. 1, printemps 1992, p. 45.

⁶⁸Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of CHESTERFIELD. *op. cit.*, vol. 1, p. 154-155 (27 septembre 1748).

comportement corporel qui inclut une maîtrise de la danse et une maîtrise, par la danse, des poses caractéristiques de l'honnête homme⁶⁹.

Maintenant que nous pouvons bien nous figurer le rôle que jouait la danse dans l'enseignement des civilités et tout particulièrement dans l'apprentissage du maintien honnête, il nous sera plus aisé de comprendre comment les cinq positions de la danse inventées par Pierre Beauchamps sont graduellement devenues ce que Marianne Ruel appelle les « poses caractéristiques de l'honnête homme ».

3. APPRENTISSAGE DU MAINTIEN HONNÊTE : POSITIONS DE LA DANSE ET DE LA CIVILITÉ FRANÇAISES

Deux éléments essentiels : la rectitude du corps et l'ouverture des pieds

Dans le *Bourgeois gentilhomme* de Molière, lorsque Monsieur Jourdain danse le menuet, le maître à danser s'exprime ainsi :

Un chapeau, Monsieur, s'il vous plaît. La, la la ; La, la, la, la, la, la ; La, la la, bis ; La, la, la ; La, la. En cadence, s'il vous plaît. La, la, la, la. La jambe droite. La, la, la. Ne remuez point tant les épaules. La, la, la, la, la ; La, la, la, la, la. Vos deux bras sont estropiés. La, la, la, la, la. Haussez la tête. Tournez la pointe du pied en dehors. La, la, la. Dressez votre corps⁷⁰.

Du XVII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les poses de l'honnête homme ont partagé deux éléments que l'on entend explicitement de la bouche du maître à danser de Molière : « dresser votre corps » et « tourner la pointe du pied en dehors ». La rectitude corporelle et l'ouverture des pieds caractérisent aussi les cinq positions de la danse française, ce qui les qualifie comme des positions bienséantes.

Georges Vigarello a écrit une histoire de la rectitude des corps qu'il a publié sous le titre *Le corps redressé*⁷¹. Il fait remonter son origine au Moyen-Âge et montre à quel point cette posture a été déterminante pour l'histoire des mœurs et de l'éducation en

⁶⁹Marianne RUEL, *op. cit.*, p. 234.

⁷⁰Jean-Baptiste Poquelin dit MOLIÈRE, *op. cit.*, p. 58.

⁷¹Georges VIGARELLO, *op. cit.*

Occident. Le corps droit devint très tôt une manière convenable de se tenir. Rappelons l'importance que lui accordait Érasme de Rotterdam et la littérature des civilités en général. Le développement de la danse en subit l'influence étant donné la proximité qu'elle entretenaient avec le domaine du savoir-vivre. Dans cet extrait du *Maître à danser* qui prodigue des conseils sur la manière dont une demoiselle doit se présenter, on reconnaît toute suite l'influence d'Érasme :

Enfin, j'ai fait une remarque qui m'a paru très-juste sur la manière de savoir porter la tête : c'est qu'une Demoiselle quelque gracieuse qu'elle soit dans sa manière de porter sa tête, sera juger [*sic*] tout différemment. Par exemple, si elle la tient droite & le corps bien campé, sans affectation ni trop de hardiesse; on dira voilà une Demoiselle d'un grand air : si elle la laisse aller négligemment, on la traitera de nonchalante ; si elle la laisse tomber en avant, d'indolente ; enfin si elle la baisse, de rêveuse ou de honteuse, & tant d'autres que je ne détaillerai pas pour ne point être prolix⁷².

En parfaite conformité avec la tradition érasmienne, il faut tenir sa tête droite avec « le corps bien campé », sans quoi on trahira ses vices ou, du moins, les autres les assumeront-ils pour nous. Le corps ne cesse d'être perçu comme le miroir de l'âme. Le maître à danser corrigera une posture qui pourrait signifier des traits de caractères désagréables et qui, par conséquent, rend incivil et indésirable. Une demoiselle qui veut paraître de bon air doit donc suivre les conseils de Rameau.

L'ouverture ou l'en-dehors des pieds est l'autre élément récurrent des postures idéales de cette époque. Elle semblerait s'être développée au tout début du XVII^e siècle en Italie⁷³. En 1623, François de Lauze recommande à celui qui veut enseigner les principes de la danse de d'abord montrer à son écolier comment cheminer avec :

la pointe des pieds ouverte en sorte que les mouvemens francs de toute timidité procedent de la hanche. Ceste façon de cheminer toute grave & noble, luy apportera avec une grande facilité à la danse, un maintien plus assuré pour aborder, ou recevoir de bonne grace quelque compagnie, ce que luy estant impossible de soy qu'on luy face pratiquer l'instruction que j'en donne⁷⁴.

⁷²Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 40.

⁷³Paul BOURCIER. *Histoire de la danse en Occident : De la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 77-78.

⁷⁴François de LAUZE, *op. cit.*, p. 27.

En 1623 déjà, l'ouverture des pieds [illustration retirée / image withdrawn] était enseignée simultanément pour l'usage de la danse et du commerce social, puisqu'elle permettait, selon de Lauze, d'aborder ou de recevoir une compagnie avec bonne grâce. Quatre-vingt ans plus tard, Jean-Baptiste de La Salle recommandait toujours l'ouverture des pieds : « Lorsqu'on est debout, on doit avoir les pieds en dehors, [...] »⁷⁵.

Pour François Nivelon, les pieds jouent un rôle de premier ordre dans la construction de l'air et de la grâce. Il s'agit de ce même air et cette même grâce dont on n'a cessé, au cours de ce chapitre, de réitérer l'importance pour le jugement de la valeur morale et de l'éducation aristocratique d'un individu : « *I shall next*

Figure 7. Charles-Hubert Mereau, *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts* (1760), Machine du tourne-pieds.

*consider the Feet as of a great Importance to the Air, Grace and Motion of the human Figure; if they are turn'd inwards, The Hipps will seem heavy and mis placed, but if turn'd outwards will appear firm, yet light and easy*⁷⁶. » Autant l'en-dehors des pieds peut donner un maintien assuré, autant l'en-dedans peut engendrer des déformations. Mereau, quant à lui, en dénoncera l'aspect désagréable qui, comme on le sait déjà, est nécessairement contraire à la bienséance : « Rien de plus commun & en même tems de plus désagréable que des pieds en dedans : cependant c'est ce qu'on voit tous les jours [...] »⁷⁷. » Cette position l'exaspère tellement qu'il crut bon de joindre à son traité le dessin, les dimensions et la nature des matériaux d'une machine de son invention : le tourne-pieds {fig.7}. Il la recommande aux enfants entre onze et treize ans, seulement

⁷⁵Jean-Baptiste LA SALLE, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶François NIVELON, *op. cit.*, 2^e page de l'introduction.

⁷⁷Charles-Hubert MEREAU, *op. cit.*, p. 113.

dans les cas désespérés⁷⁸. Cette obsession pour l'ouverture des pieds qui doit donner la grâce atteint des sommets qui ne manquent pas de causer l'hilarité :

Jamais je n'ai pu m'empêcher de rire en voyant les peines singulières que se donnent les gens riches pour apprendre à leurs enfants à s'asseoir, à marcher avec grâce. Pour y parvenir ils emploient des fauteuils garnis de cent différentes machines de bois pour forcer les orteils à se tourner en dehors [...]⁷⁹

Ce commentaire écrit par A. Camper en 1768 nous dévoile l'ampleur de ce type de pratique en même temps que le souci maniaque d'une société pour le contrôle des apparences du corps.

Positions de danse, positions civiles

Comme nous l'avons déjà dit, la rectitude du corps ainsi que l'ouverture des pieds sont également le propre des cinq positions de la danse développées par Beauchamps. Comme nous l'apprend l'*Encyclopédie* à l'article « Position des piés », il s'agit de la « première leçon que les Maîtres à danser donnent à leurs élèves⁸⁰ ». C'est également ce qu'avance *A New Treatise on the Art of Dancing* publié en 1785 dans *The Lady's Magazine* : « In the first place, the master begins his scholars with the five positions⁸¹. » Un extrait d'un traité publié anonymement sous le titre *L'Art de la danse* nous décrit plus amplement cette première leçon du maître à danser :

A good dancing-master imparts to his students the means to reach perfection in his art, according to their capabilities. First of all, he will give them a feeling for bonne grace, by placing them on their legs without tension and with a noble and graceful air, and will remind them to always retain the same freedom and the same gentility in whatever they do. He then teaches them the rules governing dance positions so as

⁷⁸*Ibid.*, p. 132-134.

⁷⁹A. CAMPER, *Œuvres*, Paris, 1803 (traduction de la 1^{ère} éd. de 1768, tome 3, p. 248.); cité par Georges VIGARELLO, *op. cit.*, p. 101-102.

⁸⁰Jean Le Rond d'ALEMBERT et Denis DIDEROT. «Position», *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>], vol. 13, p. 161.

⁸¹John WARD. «'A New Treatise on the Art of Dancing' First Published in 'The Lady's Magazine' (I: Volume XVI) in Six Instalments (February, March, April, May, June, July 1785)», *Dance Research*, vol. 11, no. 2, 1993, p. 46.

*to be perfectly understood when he instructs them on the correct manner of walking and bowing*⁸².

La connaissance des positions s'avérait essentielle pour apprendre à faire une révérence, et ce peu importe laquelle. En témoigne cette description que nous donne Pierre Rameau pour l'exécution d'une révérence en arrière :

Je suppose que l'on ait le chapeau à la main & le corps placé à la 4^e Position, ainsi que cette Figure le représente, ayant le corps posé sur le pied gauche & par conséquent le droit prêt à partir, que l'on porte à côté sur la même ligne mais comme l'on pose le talon premier en faisant ce pas, ce qui donne la facilité au corps de se poser dessus. Puis l'on s'incline tel que cette deuxième Figure le représente qui est à la seconde Position. Le corps donc posé sur le pied droit & le gauche prêt à partir, vous le tirez doucement derrière le droit à la 3^e Position, en vous relevant à mesure que vous tirez le pied derrière, ce qui remet le corps dans son à plomb, & qui fait l'étendue de votre révérence⁸³.

Comme on a pu le constater, pour pouvoir exécuter cette seule révérence, il
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 8. Nicolas Lancret et Jacques de Lajoüe, *Le Comte d'Essex*, 1734.

⁸²*L'Art de la danse*, Paris, 1746, p. 13. Malheureusement, ce passage ne nous est connu que par une traduction moderne publiée par Régine ASTIER. «François Marcel and the Art of Teaching Dance in the

fallait maîtriser au moins trois positions : soit la deuxième, la troisième et la quatrième. La première position est plus fréquemment utilisée dans les révérences des dames. Dans un tableau de 1734 intitulé *Le Comte d'Essex* (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage), Nicolas Lancret et Jacques de Lajoüe ont représenté un homme qui s'incline justement dans cette même deuxième position {fig.8}. Ici, il tend sa main vers la dame en parfaite conformité avec les règles de civilité régissant les attitudes du corps. Il s'agit d'un exemple qui témoigne du fait que la deuxième position peut être utile autant à la danse qu'à la vie sociale de l'élite.

Dans la définition qu'il donne des positions, Rameau précise qu'elles sont utiles dans toutes sortes de situations, « soit que l'on marche, soit que l'on danse, ou que l'on est arrêté⁸⁴ ». On comprend donc que les positions de la danse sont appelées à servir pour le maintien, pour la marche et, comme nous venons de le voir, pour l'exécution des révérences. Le message est le même dans le reste de l'Europe. Les Anglais diront : « *whether it be in Walking, Dancing, or Standing*⁸⁵ ». Les Portugais : « *seja que se ande, seja que se dance, ou seja de pé firme*⁸⁶ ». Les Espagnols la recommanderont même pour marcher dans les rues : « *Notese, que es menester saber bien las cinco Oposiciones que se siguen, para hacer bien los passos [sic] con perfeccion [sic], assi [sic] para andar por la calle, como para danzar*⁸⁷. »

Le maître à danser le plus clair à ce sujet demeure Kellom Tomlinson. Voici la définition qu'il nous a laissée du mot « position » : « *Position, then, is the different Placing or Setting our Feet on the Floor, whether in Conversation or Dancing [...]*⁸⁸. »

Eighteenth Century», *Dance Research*, vol. 2, no. 2, été 1984, p. 16-17.

⁸³Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 35-36.

⁸⁴*Ibid.*, p. 9.

⁸⁵John ESSEX. *The Dancing-Master: or, The Art of Dancing Explained*. Londres, J. Brotherton, 1728, p. 6.

Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne:

<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

⁸⁶Natal Jacome BONEM. *Tratado dos principaes fundamentos da dança*. Coimbra, na Officina dos Irmaõs Ginhoens, 1767, p. 27. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

⁸⁷Pablo MINGUET E IROL. *Arte de danzar a la francesa*. Madrid, P. Minguet, 1737(?), p. 1. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

⁸⁸Kellom TOMLINSON. *The Art of Dancing Explained*. Londres, K. Tomlinson, 1724-35, p. 4. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

Dans l'anglais du XVIII^e siècle, le mot *conversation* ne désigne pas seulement un échange de mots et de pensées, du moins dans le présent contexte. Comme dans l'expression *conversation piece*, il veut dire « circle of acquaintance, company, society⁸⁹ ». Tout juste avant d'en fournir les descriptions détaillées, Tomlinson dit clairement que les cinq positions sont aussi destinées au commerce social.

Plus intéressante encore est la recommandation qu'il donne à son lecteur à l'intérieur de ce même chapitre :

Before I proceed to treat on Motion, I apprehend it to be necessary to consider that Grace and Air so highly requisite in our Position, when we stand in Company; for, having formed a true Notion of this, there remains nothing farther to be observed, when we enter upon the Stage of Life, either in Walking or Dancing, than to preserve the same⁹⁰.

Cet extrait nous ramène à la métaphore du *Theatrum Mundi* que Tomlinson appelle plus familièrement le théâtre de la vie. Que l'on marche ou que l'on danse, dit-il, il ne faut pas être différent. Pour Tomlinson, comme nous l'avons vu plus tôt pour Méré et pour l'élite des XVII^e et XVIII^e siècles, l'existence est conçue comme une performance. L'auteur poussera la métaphore du côté de la peinture :

And, for the better understanding of this important Point, let us imagine ourselves, as so many living Pictures drawn by the most excellent Masters, exquisitely designed to afford the utmost Pleasure to the Beholders: And, indeed, we ought to set our Bodies in such a Disposition, when we stand in Conversation, that, were our Actions or Postures delineated, they might bear the strictest Examination of the most critical Judges⁹¹.

Le défi est de taille : paraître dans la vie sociale avec la grâce des personnages des images peintes, dessinées ou gravées par les plus grands maîtres. De plus, il faut placer son corps dans de telles positions (et l'auteur proposera celles de la danse) que les juges les plus sévères ne puissent rien avoir à redire sur les contours qui en délimitent la figure. Cette conception de la vie sociale qui possède la même grâce qu'un tableau nous rappelle le caractère foncièrement visuel et esthétique des civilités aux XVII^e et XVIII^e

⁸⁹Sir James Augustus Henry MURRAY. *A New English Dictionary on Historical Principles*. Oxford, Clarendon Press, vol. 2, p. 940-941.

⁹⁰Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 3.

⁹¹*Ibid.*, p. 3-4.

siècles. Ce dernier extrait qui termine l'argumentation de ce chapitre nous autorise maintenant à chercher les positions de la danse et de la civilité à l'intérieur des images.

CHAPITRE 2

La figure aristocratique en position dans l'image

Figure, terme de Peinture. Peindre la figure, ou faire l'image de l'homme, c'est premièrement imiter toutes les formes possibles de son corps.

ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT

Pour un rédacteur de l'*Encyclopédie* comme Claude-Henri Watelet (1718-1786), peindre une *figure* réside d'abord et avant tout dans l'imitation des formes du corps humain, c'est-à-dire dans la retranscription en deux dimensions des contours qui composent sa silhouette, les nuances du modelé et des passions étant subséquentes. Cette définition nous recentre sur l'histoire de l'art et sur le problème plus spécifique de la représentation visuelle de la figure humaine. Si nous avons traité, dans le premier chapitre, des apparences de l'aristocrate sur les planches du Théâtre du Monde, il nous faut à présent parler de l'aspect qu'emprunte sa figure dans le tableau. Ses deux images, à savoir celle qu'il met en scène en société et celle qu'il laisse dans la fiction peinte, ne peuvent être séparées l'une de l'autre, puisque le corps de l'aristocrate est en représentation dans les deux cas.

Ce chapitre a pour objectif de démontrer rigoureusement la correspondance entre les cinq positions de la danse noble et celles que l'on trouve dans certains portraits d'apparat en pied. Cette partie de l'argumentation se veut beaucoup plus technique, mais elle constitue une étape de démonstration essentielle, puisque c'est précisément là que repose toute la légitimité de l'interprétation que nous donnerons au chapitre trois. Nous avons déjà cité des textes qui recommandent à celui qui aspire à d'honnêtes et civiles apparences d'adopter l'une ou l'autre de ces positions dans la vie en société, soit dans des contextes qui sortent du cadre restreint du bal ou du ballet. Encore faut-il vérifier si cette pratique sociale trouve véritablement un écho dans le portrait. Nous répéterons donc à propos le conseil de Baxandall qui voulait que si les informations des sources que nous possédons sur le geste « sont corroborées par leur utilisation fidèle dans des peintures, on peut supposer qu'elles sont pertinentes¹ ».

¹Michael BAXANDALL. *L'oeil du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1985, p. 96.

Revenons maintenant sur deux notions centrales que nous pouvons extraire du chapitre précédent et qui nous permettront de justifier notre démarche. D'une part, nous avons vu que la civilité s'exprimait en grande partie par les apparences du corps, par les gestes et le maintien. Cette idée inscrit la civilité pleinement dans le domaine du visuel aux XVII^e et XVIII^e siècles et nous autorise à chercher toutes les formes de son expression dans l'art et, plus particulièrement, dans le portrait qui est le genre par excellence de la figure humaine. D'autre part, nous avons aussi mis en évidence qu'une bonne partie de ce qui a trait au geste ou à la posture dans la civilité et les bonnes manières s'acquerrait à cette époque par la pratique de la danse et par les leçons d'étiquette du maître à danser. Nous avons même constaté que les positions de la danse pouvaient être employées dans le commerce social et qu'elles prenaient part aux éléments qui constituent le maintien honnête du corps. Ce rôle que jouait la danse dans l'apprentissage des bonnes manières nous permet quant à lui de rechercher les cinq positions de la danse noble française parmi les attitudes données par les artistes à la figure aristocratique au cours des deux siècles qui nous intéressent.

Pour remplir l'objectif de ce chapitre, nous devons procéder en trois temps. Tout d'abord, nous tâcherons de définir les cinq positions. Pour ce faire, nous utiliserons des descriptions tirées de plusieurs traités de danse, des représentations de bals et de ballets, ainsi que des portraits de danseurs. Ensuite, il s'agira de confronter les poses de la figure aristocratique avec les descriptions écrites ou visuelles que nous avons rassemblées. Enfin, dans le but de bien montrer que l'utilisation des positions de la danse dans le portrait constitue véritablement une nouveauté iconographique, nous montrerons en quoi des poses semblables tirées de portraits antérieurs n'en demeurent pas moins différentes des positions que nous étudions ici.

1. LES CINQ POSITIONS DE LA DANSE NOBLE

Les XVII^e et XVIII^e siècles nous ont laissé un nombre et une variété jusque-là inégalés de sources pour l'histoire de la danse. En ce qui concerne les cinq positions de la danse noble *à la française*, elles nous sont connues au moyen de documents écrits ou

d'images produites dans tous les coins de l'Europe. Pour nous familiariser avec leur aspect visuel dans l'image, nous utiliserons d'abord les informations tirées de traités de danse principalement français et anglais. Ceux-ci contiennent des descriptions le plus souvent accompagnées de figures ou d'éléments de notation chorégraphique. Les représentations de bals et de ballets sont, elles aussi, riches en informations qui permettent de nous donner une meilleure idée de l'aspect emprunté par ces positions sur une surface bidimensionnelle. À cela s'ajoutent de nombreux dessins de costumes de ballet, sans compter des portraits de danseurs célèbres qui, par leur composition, sont les sources les plus apparentées au portrait d'apparat en pied.

Avant d'aller plus en avant, il nous faut définir ce qu'on entendait jadis par *positions*. Feuillet, dans son traité *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse* de 1700, écrit : « Position est ce qui marque tous les differens endroits où on peut poser les pieds en dançant². » Plus loin, il ajoute :

On pratique ordinairement de dix sortes de Positions, qu'on divise en bonnes & en fausses. Les bonnes Positions sont quand les deux pieds sont dans une certaine regularité uniforme, les deux pointes tournées également en dehors. Les mauvaises, sont les unes uniformes, & les autres difformes entr'elles, & differentes des bonnes en ce que les pointes des pieds sont en-dedans, ou s'il y en a un en dehors, l'autre est toujours en dedans³.

Nous éviterons de parler des « fausses positions », du moins pour l'instant, puisque seules les cinq « bonnes positions » sont reconnaissables dans le portrait d'apparat. Le premier élément qui caractérisent ces dernières positions est la pointe en dehors. Il s'agit de tourner l'orientation des pieds à environ 45 degrés par rapport à l'axe de symétrie du corps, de manière à ce que les orteils pointent dans une diagonale et que les pieds ne soient pas parallèles.

En 1725, Pierre Rameau, dans le chapitre « De la manière de se poser le corps » du *Maître à danser*, nous explique qu'il « faut avoir la tête droite sans être gêné, les épaules en arrière (ce qui fait paroître la poitrine large & donne plus de grace au corps,) les bras pendant de chaque côté de soi, les mains ni ouvertes ni fermées, la ceinture

²Raoul-Auger FEUILLET. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez l'auteur, 1700. Réimpr. Hildesheim et New York, Georg Olms Verlag, 1979, p. 2.

³*Ibid.*

ferme, les jambes étenduës, & les pieds en dehors⁴ ». Pour Rameau, il semble important d'éviter tout déhanchement quand on prend la pose, de ne pas fléchir le genou et, comme le prescrivait Feuillet, de garder les pieds tournés en dehors. Ce sont des éléments que nous devons garder en mémoire dans notre tentative de bien reconnaître les positions.

Dans le chapitre suivant, Rameau nous donne sa définition du terme *position* :

Ce qui s'appelle Position n'est qu'une juste proportion que l'on a trouvé d'éloigner ou d'approcher les pieds dans une distance mesurée, où le corps soit dans son équilibre ou à plomb sans se trouver gêné, soit que l'on marche, soit que l'on danse, ou que l'on est arrêté [...]⁵.

Dans cet extrait, on constate que les positions s'utilisent autant en se tenant debout, que dans la marche ou dans l'exécution d'un pas. Ce qui est moins accessible à notre entendement, c'est la distinction que l'on faisait à l'époque entre l'*équilibre* et l'*aplomb* du corps.

Après avoir décrit une à une les cinq positions inventées par Pierre Beauchamps, Rameau précise qu'il a « observé de poser le corps d'à-plomb sur les deux jambes⁶ ». John Essex, le traducteur de Rameau en Angleterre, traduira aplomb par *perpendicularly Upright*⁷, c'est-à-dire perpendiculairement droit. On peut donc déjà établir que le corps en aplomb est celui qui se pose sur deux jambes et qui est parfaitement érigé. D'ailleurs, *équilibre*, que l'auteur oppose à l'*aplomb*⁸, veut dire pour Rameau que « le corps n'est supporté que d'un seul pied⁹ ». On peut supposer que la signification qu'il donne à cette expression était généralement reconnue comme telle dans le milieu de la danse, étant donné que Charles Compan, dans son *Dictionnaire de danse* de 1787, écrit lui aussi que « le corps est en équilibre lorsqu'il n'est supporté que d'un seul pied¹⁰ ».

⁴Pierre RAMEAU. *Le maître à danser*. Paris, chez Jean Villette, 1725. Réimpr. New York, Broude Brothers, 1967, p. 2-3.

⁵*Ibid.*, p. 9.

⁶*Ibid.*, p. 20-21.

⁷*What is called a Position, is no more than a just Proportion, found out to divide, or bring the Feet nearer together, in a limited Distance, whether the Body be in an easy Balance, or perpendicularly Upright; or whether it be in Walking, Dancing, or Standing.* John ESSEX. *The Dancing-Master: or, The Art of Dancing Explained*. Londres, J. Brotherton, 1728, p. 6. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

⁸Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 11.

⁹*Ibid.*, p. 74.

¹⁰Charles COMPAN. *Dictionnaire de Danse contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, et des anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne*. Paris, Cailleau, 1787, p. 144-145.

Après avoir déterminé ce qui était commun aux cinq positions, à savoir l'ouverture des pieds, l'extension des jambes, l'érection parfaite du corps sans déhanchement et dans son aplomb, il nous faut maintenant déterminer ce qui est propre à chacune d'entre elles.

La première position

Le traité de Raoul-Augur Feuillet en est un de notation chorégraphique. Les positions jouent un rôle essentiel au sein de ce système, puisqu'il faut, pour chaque danse, noter comment les pieds du danseur doivent se placer au départ, à la fin et parfois pendant une chorégraphie. Feuillet explique la schématisation du pied comme on peut la voir à la figure 9. Le cercle [illustration retirée / image withdrawn]

représente le talon, tandis que la barre oblique symbolise le pied jusqu'à ses orteils. À partir de cette représentation en plan du pied, Feuillet peut décrire graphiquement les cinq positions

Figure 9. Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie* (1700), La demi-position.

{fig. 10}. Il est à noter que le demi-cercle représente l'orientation du buste du danseur, alors que la ligne qui y trouve son origine est le chemin sur lequel le danseur s'exécutera. À la notation de la première position, Feuillet joint cette description : « La première est lors que les deux pieds sont joints ensemble, les deux talons l'un contre l'autre¹¹. »

On peut comparer cette description avec l'image que Rameau en a gravée {fig. 11} et avec la description qui l'accompagne :

Mais pour la comprendre avec plus de facilité, il faut remarquer que cette figure de même que les autres, n'est différente que par la position des jambes & des pieds : pour le corps il doit toujours être droit & placé sur ses deux jambes. Cette

¹¹Raoul-Augur FEUILLET, *op. cit.*, p. 7.

première est d'avoir les jambes fort étenduës, les deux talons l'un près de l'autre & les pieds en dehors également¹².

Les extraits étant assez clairs en eux-mêmes, nous insisterons seulement sur l'importance de l'ouverture égale des pieds en dehors par rapport à l'axe central du corps. Il existe à la Renaissance et au début du XVII^e siècle des poses qui peuvent ressembler aux cinq positions de la danse noble, mais les pieds y sont rarement en égale ouverture. C'est le cas notamment du fameux portrait de *Charles 1^{er} à la chasse* {fig.21} de Van Dyck sur lequel nous reviendrons plus tard.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 10. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (1700), Les cinq positions de la danse noble.

¹²Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 11.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 11-15. Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1725), Les cinq positions de la danse noble.

Pour chacune des positions, nous référerons le lecteur aux images contenues dans la traduction de John Essex du *Maître à Danser*, étant donné que les talents de graveurs de Rameau ne sont pas toujours satisfaisants. On peut donc consulter la figure 16 pour s'en donner une meilleure idée.

Les informations contenues dans ces traités trouvent une parfaite correspondance qu'il s'agisse de descriptions écrites, de planches gravées ou de notations chorégraphiques. Tout s'accorde sans se contredire et nous donne une idée claire et distincte de chacune des positions. Toutefois, les traités étant de bons témoins de la pensée théorique, ils ne suffisent pas à nous renseigner sur la pratique effective de ces cinq positions. C'est pourquoi nous proposerons toujours d'examiner des exemples peints ou gravés qui représentent la danseuse ou le danseur en action. Les figures 22 et 23 nous montrent la *Représentation du ballet-pantomime du Triomphe de l'amour donné à l'occasion du mariage de Joseph II* (après 1765, Château de Versailles) par les archiducs et archiduchesses au château de Schönbrunn, le 24 janvier 1765¹³. Le jeune archiduc qui fait pendant à Marie-Antoinette adopte cette première position que nous venons d'étudier. Les pieds sont ouverts également, le corps est dans son aplomb, c'est-à-dire qu'il est supporté par les deux pieds, les jambes sont tendues, les genoux ne sont pas fléchis et la ceinture n'accuse aucun déhanchement. Bref, tout correspond aux traités consultés jusqu'à maintenant. Nous pourrions faire la même démonstration avec plusieurs autres documents tirés de l'histoire de la danse, mais vu la simplicité de cette position, il n'est pas nécessaire de retarder notre étude de la prochaine.

La deuxième position

Feuillet décrit la deuxième position comme suit : « La deuxième, quand les deux pieds sont ouverts sur une même ligne, de la distance de la longueur du pied, entre les deux talons¹⁴. » La notation chorégraphique nous est rendue par la figure 10 (voir les figures 12 et 17 pour son aspect en élévation). La définition précédente pose toutefois un

¹³Copie d'après un original conservé au Palais impérial de la Hofburg à Vienne.

¹⁴Raoul-Auger FEUILLET, *op. cit.*, p. 7.

léger problème en statuant que la longueur du pied est la mesure de distance entre les deux jambes. En effet, bien que la plupart des œuvres analysées dans ce mémoire respectent cette règle, d'autres proposent un écart légèrement plus grand que la distance prescrite.

À notre avis, cette différence ne nous empêchera pas d'y voir la deuxième position. La première raison est que les pieds, comme les mains d'ailleurs, sont parfois réduits à une taille anti-naturaliste qui semble répondre à un goût esthétique tout à fait caractéristique de la période qui nous concerne. Par conséquent, il n'est pas toujours possible de réconcilier ce goût avec la proportion proposée par Feuillet sans que les pieds ne paraissent trop rapprochés. Le passage d'une théorie destinée à un corps humain réel vers son application à un corps figuré et esthétisé par l'art nécessite certaines adaptations dont il faudra tenir compte.

Une autre explication serait qu'il faille plutôt entendre la distance du pied comme la distance du pas. C'est la description de Rameau qui nous permet de le supposer :

[...] elle est représentée les deux jambes écartées ; mais ils ne le doivent être que de la longueur du pied distant entre les deux, ce qui est la juste proportion du pas & la vraie position du corps sur les deux jambes[...] Il faut considérer que les pieds soient sur une même ligne, les jambes étendues, & les pieds tournés également en dehors, pour que le corps soit posé sur les deux jambes, de même qu'à la première Position¹⁵.

Nous considérerons donc en toute légitimité que la deuxième position peut se reconnaître dans l'image lorsque les deux pieds sont séparés de la distance de la longueur du pied ou encore du pas que l'on peut considérer, dans la pratique, comme un peu plus grande.

La figure 24 nous montre un dessin anonyme du XVII^e siècle où l'on voit un danseur de ballet en deuxième position. L'image présente le problème dont nous venons de parler. La distance entre les pieds, quoique plus grande que ce que recommandait Feuillet, nous autorise tout de même, pour les raisons que nous avons évoquées, à considérer ce danseur de ballet comme étant placé à la seconde.

¹⁵Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 13-14.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 16-20. John Essex, *The Dancing-Master* (1728), The Five Positions.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 21. Antoine Van Dyck,
Charles I^{er} à la chasse, 1635.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 22-23. Georg Weikert (attribué à), *Représentation du ballet-pantomime Le Triomphe de l'amour donné à l'occasion du mariage de Joseph II*, après 1765.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 24. Anonyme, *Costume de ballet : Mascarade*, 2^e moitié du XVII^e siècle.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 25. A. Albanesi (d'après le dessin de James Roberts), *Signora Baccelli, in the character of Creusa, in Medea & Jason*. 1782.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 26. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35).

Figure 27. Antoine Watteau, *L'indifférent*, vers 1717.

La troisième position

Cette position se reconnaît aisément à la simple description qu'en donne Feuillet : « La troisième, lorsque le talon d'un pied est emboëté contte [*sic*] la cheville de l'autre¹⁶. » Rameau, fidèle à son habitude, nous fournit une définition qui ne s'intéresse pas seulement à la disposition des pieds sur le plan du sol, mais aussi à l'élévation des jambes en entier :

[...] c'est que cette Position n'est parfaite, que lorsque les jambes sont bien étenduës l'une près de l'autre : ce qui fait que les deux jambes & les pieds étant bien serrez, l'on ne peut voir de jour entre deux [...] Elle est posée sur les deux pieds dans son à plomb, le pied gauche devant, mais croisé devant le talon au droit du cou de pied, tel qu'il est démontré par cette Figure¹⁷.

Les figures 10, 13 et 18 nous confirment encore l'aspect visuel de ces prescriptions écrites.

En désirant toujours démontrer que ces définitions théoriques avaient bel et bien un écho dans la pratique chorégraphique, et ce jusqu'à très tard au cours du XVIII^e siècle, il nous faut prêter attention au portrait de la célèbre danseuse Giovanna Baccelli¹⁸ dans le rôle de Creusa tiré de *Medea & Jason* (1782, Bibliothèque de la danse de l'École supérieure de ballet contemporain de Montréal) {fig.25}. La figure de Baccelli ne déroge en rien aux définitions des traités français pas plus qu'à celles données dans les traités en Angleterre, pays où la danseuse fit presque toute sa carrière. Les jambes sont bien étendues et on ne voit point le jour entre elles. Cette image de 1782 correspond donc toujours aux positions publiées en 1700.

¹⁶Raoul-Auger FEUILLET, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁸Giovanna Baccelli (†1801) fut l'une des danseuses les plus louées à la fin du XVIII^e siècle. Elle dansa à Paris, mais elle fit sa carrière en Angleterre en dansant au King's Theater. Malcolm CORMACK. *The paintings of Thomas Gainsborough*. New York, Cambridge University Press, 1991, p. 136.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 28. Anonyme, *Habits de grand sérieux*, XVIII^e siècle.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 29. Nicolas Lancret, *Portrait de la danseuse Maria Sallé*, vers 1732.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 30. Antoine Trouvain, *Quatrième chambre des Appartements*, 1696.

[illustration retirée / image withdrawn]



Figure 31. Pietro Longhi, *Portrait d'une famille vénitienne*, 1760-65.

La quatrième position

La quatrième position nous donnera un peu plus de difficultés, puisque plusieurs postures différentes s’y apparentent et peuvent nuire à sa correcte identification. De plus, son rendu dans l’espace est particulièrement difficile à percevoir, soit que le danseur est de face, de côté ou en diagonale. Les pieds n’étant ni collés comme à la première ni symétriquement éloignés comme à la deuxième, l’artiste doit rendre avec habileté la profondeur complexe de la position dans l’espace.

Voici la définition que nous en donne Feuillet en 1700 : « La quatrième, quand les deux pieds sont l’un devant l’autre, éloignez de la distance de la longueur du pied entre les deux talons qui sont sur une même ligne¹⁹. » Rameau précise qu’il faut le faire « sans les croiser²⁰ ».

Le premier problème que pose cette position est, comme pour la deuxième, « la distance de la longueur du pied ». Nous verrons que cette règle ne s’applique pas toujours, que ce soit dans les images de la danse ou dans les portraits. Le maître à danser anglais Kellom Tomlinson (1693-1754) nous fournit une définition éclairante : « *Fourthly, when the inclosed Foot is advanced upon a right Line, about the Length of a Step in Walking*²¹. » Ce dernier extrait confirme ce que nous proposons plus tôt, c’est-à-dire que l’on peut supposer que la longueur du pied correspond en fait à la longueur légèrement plus grande du pas. Du point de vue de la notation chorégraphique, on peut comparer la planche de Feuillet {fig.10} avec celle de Tomlinson {fig.26} et convenir que cette dernière propose un écart qui correspond davantage à la distance du pas.

L’autre problème est de bien identifier la position en considérant que sa représentation change beaucoup si l’on passe d’un angle de vue à un autre. Pour se faire une bonne idée en la voyant de face, les images des traités de Rameau {fig.14} et de sa traduction par Essex {fig.19} suffisent. Pour la concevoir dans une certaine diagonale, on peut faire référence au très célèbre danseur d’Antoine Watteau nommé

¹⁹Raoul-Auger FEUILLET, *op. cit.*, p. 7.

²⁰Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 18.

²¹Kellom TOMLINSON. *The Art of Dancing Explained*. Londres, K. Tomlinson, 1724-35, p. 5. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

*L'Indifférent*²² (vers 1717, Musée du Louvre) {fig.27} ou encore au dessin plus tardif des *Habits de grand sérieux* (Paris, Bibliothèque nationale) {fig.28}. Le portrait exécuté par Nicolas Lancret de la danseuse *Maria Sallé* (vers 1732, Château de Rheinsberg) {fig.29} propose une diagonale plus prononcée encore. Pour une vue de côté, la gravure d'Antoine Trouvain intitulée *La quatrième chambre des Appartements* (1696, Château de Versailles) {fig.30} se révèle très instructive. Durant les soirs d'hiver, les lundi, mercredi et vendredi, Louis XIV avait l'habitude d'ouvrir ses appartements à certains courtisans. L'une des salles contenait un buffet et des rafraîchissements, une autre était occupée par une table de billard, une autre encore était réservée pour un concert, alors qu'une dernière faisait office de salle de bal²³. Ici, nous voyons le Duc de Chartres en compagnie de sa sœur dans le salon de Mars à Versailles entamant ou terminant une danse. Les nombreuses chorégraphies qu'a conservées le papier nous confirment que la quatrième position est la plus fréquemment utilisée par le cavalier au début ou à la fin d'une danse de couple. Une scène d'intérieur avec une *Famille vénitienne* (1760-65, Segromigno Monte, collection Eredi Salom) de Pietro Longhi nous confirme que cet usage français avait également cours à Venise durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle {fig.31}.

Pour pallier à la difficulté de reconnaître les positions avec certitude, on peut s'aider des indices que fournissent l'ombre portée des pieds ainsi que les dessins ou carrelages du plancher quand le simple tracé de la figure ne suffit pas. Mais pour rendre la chose encore plus facile, nous avons élaboré une manière d'identifier la quatrième position que nous avons confrontée pendant plus d'un an à tous les portraits que nous avons rencontrés :

Condition 1. La prolongation de l'axe du pied de devant ne doit pas arriver au talon ou au cou du pied arrière, mais bien à la pointe de celui-ci ou au-delà.

En effet, si on place les talons sur une même ligne, les pieds étant bien en ouverture et la distance qui les sépare étant au minimum de la distance d'un pied, la

²²L'historienne de la danse Régine Astier reconnaît elle aussi la quatrième position chez *l'Indifférent*. Régine ASTIER. «La danse à l'époque de Watteau», *Anoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 230.

²³Wendy HILTON, *Dance and Music of Court and Theater : Selected Writings of Wendy Hilton*. Stuyvesant (NY), Pendragon Press, coll. «Dance and music series», 1997, p. 16.

prolongation de l'axe du pied de devant ne peut, géométriquement parlant, passer en dessous de la pointe {voir fig. 32-a}.

Condition 2. En traçant une ligne passant par les deux talons, les pieds doivent s'ouvrir en symétrie.

Tout en plaçant les talons sur une même ligne, on doit tenir compte de la recommandation de Feuillet de garder « les deux pointes tournées également en dehors²⁴ ». La figure 32-b montre un cas où les deux pointes ne seraient pas tournées également de part et d'autre de l'axe reliant les deux talons.

[illustration retirée / image withdrawn]

Comme on peut le voir, tous les exemples de la quatrième position montrés jusqu'ici correspondent à ces deux conditions {figures 10, 14, 19, 26, 27, 28, 29, 30 et 31}.

Par souci d'être le plus complet possible, nous devons mentionner la *4th open* qui est une position qui a été décrite par Kellom Tomlinson {fig.33} et qu'il recommande moins pour la danse que pour le commerce social (*in Conversation*) :

Or, if the inclosed Foot be moved open from the other, sideways, to the Right or Left, about the Distance of half a Foot, or as far as, in setting it down to the Floor, the Weight of the Body resting on the contrary Foot is not disordered by it, with the Toes handsomely turning out, the Hat under one Arm, and the other in some agreeable Action, the Head also turning a little from the Foot on which the Poise rests, this we stile the Fourth Pofition open, and it may be very justly esteemed a most genteel and becoming Posture²⁵.

Figure 32. Les conditions de la quatrième position.

²⁴Raoul-Auger FEUILLET, *op. cit.*, p. 2.

²⁵Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4-5.

Il est à remarquer que, dans cette quatrième ouverte, le pied de devant se pose vis-à-vis le talon. John Weaver (1673-1760) parle également de cette *open Fourth* qu'il décrit comme une moyenne entre la quatrième et la deuxième²⁶. Il est à noter toutefois qu'on retrouve des positions équivalentes dans d'autres traités comme celui de François Nivelon intitulé *The Rudiments of Genteel Behavior* daté de 1737 {fig.34}. Cet ouvrage n'en est pas un de danse, bien qu'il fût écrit par un maître à danser, mais plutôt de bienséance et de bonnes manières.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

· **Figure 33.** Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35).

Figure 34. François Nivelon, *The Rudiments of genteel Behavior* (1737), Standing [gravée par Louis-Philippe Boitard d'après Bartholomew Dandridge].

²⁶John WEAVER. *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*. Londres, J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves et W. Chetwood, 1721. Réimpr. in Richard RALPH, *The Life and Works of John Weaver : An Account of his Life, Writings and Theatrical Productions*, New York, Dance Horizons, 1985, p. 106.

La cinquième position

[illustration retirée / image withdrawn]

La dernière position de cette série est particulièrement facile à reconnaître à l'aide des planches fournies par Rameau et Essex {figures 15 et 20}. Feuillet affirme que nous avons une « cinquième, lorsque les deux pieds sont croisez l'un sur l'autre, de maniere que le talon d'un pied soit droit vis-à-vis la pointe de l'autre²⁷ ». Rameau jugea utile de préciser que « pour la bien faire, il faut que le talon du pied qui croise ne passe point la pointe de celui qui est derriere, ce qui seroit contre les regles ; car le corps ne se trouveroient dans son aplomb, [...]»²⁸.

Il est nécessaire de préciser qu'en pratique, le talon du pied de devant n'était pas forcément obligé de toucher la pointe du pied de derrière. Bien que les pieds soient en contact chez Feuillet {fig.10}, ils accusent une certaine distance chez Tomlinson {fig.26}. Nous verrons qu'il en va de même dans le portrait.

Figure 35. Graveur anonyme français, *Costume de la Géométrie*, XVIII^e siècle.

Dans le *Costume de la Géométrie* (XVIII^e siècle, collection particulière) {fig.35}, nous apercevons cette position très croisée, exécutée selon les règles proposées par Rameau et Feuillet.

Au cours de cette exposition, nous avons pu bien circonscrire le propre de chacune des positions et de ses variantes. Nous croyons qu'il convient maintenant de faire la synthèse des caractéristiques auxquelles nous porterons attention durant l'identification des cinq positions dans le portrait d'apparat :

- Pointes tournées également en dehors;
- Ceinture ferme sans déhanchement;

²⁷Raoul-Auger FEUILLET, *op. cit.*, p. 7.

²⁸Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 20.

- Jambes étendues sans fléchissement des genoux;
- Corps dans son aplomb, c'est-à-dire érigé sur ses deux pieds;
- Pour la deuxième et la quatrième : pieds séparés de la longueur d'un pied, sinon de la longueur d'un pas.

[illustration retirée / image withdrawn]

Nous devons préciser que les définitions qui ont servi à établir cette liste sont bien représentatives des autres que l'on retrouve dans *l'Encyclopédie* de Diderot²⁹ {fig.36} ou encore dans des traités de danse publiés en dehors de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle, que ce soit en italien, en allemand, en portugais ou en espagnol³⁰. Sachant que des maîtres à danser français ont précédé la diffusion des traités dans les différentes cours européennes, on peut supposer que les caractéristiques mentionnées plus haut s'appliquent uniformément aux portraits européens.

Figure 36. *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-82), Planche de l'article «Chorégraphie».

²⁹Jean Le Rond d'ALEMBERT et Denis DIDEROT. «Chorégraphie» et «Position», *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>], vol. 3, p. 367; vol. 13, p. 161.

³⁰Nous ne donnerons que quelques exemples qui illustrent la diffusion du style français à l'étranger. Ces traités peuvent être consultés à la Library of Congress en format numérique [<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>]. Les pages indiquent où l'on peut retrouver l'information sur les positions : Natal Jacome BONEM. «Das posturas, eda sua origem», *Tratado dos principaes fundamentos da dança*. Coimbra, na Officina dos Irmaõs Ginhoens, 1767, p. 26-38; Giovanni Battista DUFORT. «Delle positure de' piedi», *Trattato del ballo nobile*. Naples, nella stamperia di F. Mosca, 1728, p. 4-8; C. J. von FELDTENSTEIN. *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen*. Braunschweig, 1772, pl. 2; Gennaro MAGRI. «Delle Positure de' Piedi», *Trattato teorico-prattico di ballo*. Naples, V. Orsino, 1779, vol. 1, p. 26-30; Pablo MINGUET E IROL. «Oposición, Qué cosa es», *Arte de danzar a la francesa*. Madrid, P. Minguet, 1737(?), p. 1-4.

2. L'ARISTOCRATE DANS SES « JUSTES POSITIONS »

Dans les images de la sociabilité

Pour un maître à danser comme Pierre Rameau, c'est « la Danse qui donne la grace aux avantages que nous recevons de la nature, en réglant tous les mouvemens du corps, & l'affermissant dans ses justes positions [...] »³¹. » Raffermer le corps dans ses « justes positions », c'est aussi le préparer, comme nous l'avons vu, à la vie en société qui exigeait de l'aristocrate des apparences agréables, que ce soit dans le langage, le costume ou le maintien. Avant de regarder la figure aristocratique en position dans le portrait, nous l'observerons en position dans un contexte de sociabilité. La présence des positions nous confirmera qu'elles peuvent être employées à la danse comme en société.

La Tribune des Offices (1772-78, Windsor Castle) de Johann Zoffany (1733-1810) est l'une de ces oeuvres qui, malgré leur célébrité, réussissent encore à dissimuler des secrets {fig.37}. Commandé par la reine Charlotte, ce tableau devait lui montrer les collections conservées aux Offices sans qu'elle n'ait besoin de s'y rendre elle-même³². Nous avons ici un groupe d'aristocrates, d'ambassadeurs et de *connoisseurs* anglais représentés *in conversation*, c'est-à-dire en compagnie ou en société.

Nous aimerions porter l'attention sur Lord Lewisham (1755-1810) {fig.38} debout derrière le jeune homme à la veste verte. Il se tient à la quatrième, tout comme le personnage représenté sur l'une des planches du traité de John Essex {fig.19}. La configuration des pieds est exactement la même. On peut tenter la même expérience avec Sir Horace Mann (1706-1786), debout derrière la chaise que l'on voit au premier plan {fig.39}. Comme le jeune archiduc dans le ballet du *Triomphe de l'Amour* {fig.23}, Horace Mann garde la première position.

³¹Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. viii-ix.

³²Pour une étude détaillée de ce tableau, voir Sir. Oliver MILLAR. *Zoffany and his Tribuna*. Londres : Routledge & K. Paul, New York : Pantheon Books, coll. «Studies in British Art», 1966, 48 pages.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 37-39. Johann Zoffany, *La Tribune des Offices*, 1772-78.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

On peut aussi retrouver ce genre de figures parmi celles que propose Sébastien Leclerc (1637-1714) dans ses *Diverses suites de figures, chevaux et paysages*³³. La troisième planche du livre premier représente un homme en habit saluant deux dames de condition {fig.40}. Il les salue à la quatrième, position indispensable pour l'exécution de nombreux types de révérences. La première partie du recueil de Leclerc propose aux peintres, graveurs et dessinateurs plusieurs manières de disposer les figures et de varier leurs attitudes dans des contextes de sociabilité. En sachant quel rôle jouait l'étude de la danse dans la codification « corporelle » des rapports sociaux policés, on ne s'étonnera pas que Leclerc reprenne dans ses images les positions que recommandait le maître à danser.

Ces exemples nous font supposer que l'aristocrate se reconnaît dans l'image comme dans le Monde, c'est-à-dire non seulement par ses habits riches ou ses décorations, mais encore par son maintien façonné au moyen de l'art, inculqué très tôt par le maître à danser et rendu avec un naturel qui témoignerait d'une éducation parfaitement assimilée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 40. Sébastien Leclerc, *Un homme en habit, vers le milieu à droite, salue deux dames de condition qui sont à gauche*, 1696.

³³Daté de 1696 par Maxime PRÉAUD. « Sébastien Leclerc », *Grove Art Online*, Oxford University Press, [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 15 mai, 2007).

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 41. Ramón Torres, *Charles III*, vers 1762.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 42. Thomas Gainsborough, *John Campbell, 4th Duke of Argyll*, 1767.

[illustration retirée / image withdrawn]



Figure 43. Antoine-Raphaël Mengs, *Ferdinand IV, roi de Naples et des deux Siciles*, 1759-60.

Dans le portrait

Le portrait de *Charles III d'Espagne* par Ramón Torres (vers 1762, México, Museo Nacional de Historia INAH) {fig.41} est représentatif de l'utilisation qu'ont faite les portraitistes de la *Primera Oposición* (pour reprendre l'expression du traité *Arte de danzar a la francesa* de Pablo Minguet é Irol publié pour la première fois en 1737). Les jambes du roi sont tendues, sa ceinture est ferme, son corps se trouve dans son aplomb, les talons sont joints et les pointes parfaitement tournées vers l'extérieur. Sa position est donc irréprochable, ne désobéissant en rien aux descriptions que nous avons données jusqu'à maintenant et ne contredisant aucune des sources visuelles qui montrent la première position {figures 10, 11, 16...}. Par son maintien, il témoigne de l'éducation prodiguée par le maître à danser, la danse *a la francesa* étant entrée irrévocablement dans la culture aristocratique à partir de l'avènement des Bourbons sur le trône d'Espagne.

Le prochain portrait nous transporte en Écosse. On peut y voir les traits de *John Campbell, quatrième Duc d'Argyll* (Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery), peint par Thomas Gainsborough (1727-1788) en 1767 {fig.42}. Le vieil homme est solidement campé à la seconde {comparez avec les figures 10, 12, 17, ...}. Né en 1693, Campbell grandit à l'époque où la diffusion du style français dans les Îles britanniques connaissait sa première grande popularité. Cette figure aristocratique est effectivement, comme aurait dit Rameau, dans ses « justes positions », celles qui étaient prônées par une culture des civilités extrêmement forte durant tout le XVIII^e siècle anglais.

La troisième position est bien illustrée par un portrait d'apparat exécuté par Antoine-Raphaël Mengs représentant le jeune *Ferdinand IV, roi de Naples et des Deux-Siciles* (1760, Musée du Prado), à l'âge de 9 ans {fig.43}. Ses pieds sont emboîtés comme ceux de Giovanna Baccelli dans le ballet de *Medea & Jason* {fig.25}, mais contrairement à la célèbre interprète, Ferdinand ne danse pas. Il affiche plutôt un maintien propre à l'élite dont il fait partie.

Les trois prochains exemples proposent trois manières de représenter la quatrième position. Étant donné la difficulté de figurer sa complexité en deux dimensions, il s'impose d'en saisir les apparences sous plus d'un angle. Le château de

[illustration retirée / image withdrawn]

Versailles conserve une gravure colorée à l'aquarelle qui nous donne une bonne idée du tracé de la figure humaine en quatrième position vue de face. Il s'agit, en fait, d'un portrait de *François-Armand-Louis de Bourbon, Prince de Conti* {fig.66} daté de 1711. Les planches de Rameau et d'Essex {figures 14 et 19} suffisent à prouver la correspondance formelle.

Pour des points de vue diagonaux sur la quatrième position, nous invoquerons deux portraits : celui de *Fernando Vincenzo Spinelli, prince de Tarse* peint par Francesco Solimena (vers 1742, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte) {fig.44} et celui de *Louis-François-Armand Vignerot du Plessis, duc de Richelieu* (1732, Lisbonne, Musée Calouste-Gulbenkian) par Jean-Marc Nattier {fig.45}. Dans le premier exemple, nous avons l'utilisation typique de la quatrième dans le portrait d'apparat. Le portrait de la danseuse *Maria Sallé* {fig.29} en propose une semblable. Notons que le placement des pieds ne contrevient à aucune des deux conditions que nous avons établies plus tôt; la prolongation du pied de devant passe par la pointe du pied de derrière et, considérant que les talons sont placés sur une même ligne, les pointes sont effectivement ouvertes symétriquement de part et d'autre de cet axe. Le second portrait remplit exactement les mêmes conditions, mais présente une quatrième où les pieds sont séparés de la longueur du pas plutôt que de celle du pied. Parmi la documentation iconographique que nous avons rassemblée sur la danse, on peut

Figure 44. Francesco Solimena, *Fernando Vincenzo Spinelli, prince de Tarse*, vers 1742.

simplement citer la gravure de Trouvain {fig.30} qui témoigne de cette grande quatrième.

Bien que la *4th open* recommandée par Kellom Tomlinson {fig.33} ne recevra pas ici beaucoup d'attention, nous nous permettons néanmoins de montrer son existence dans le portrait de *Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham* (1758-59, Los Angeles County Museum of Art) de la main de Pompeo Batoni {fig.46}. Anthony M. Clark a souligné avec pertinence que la position du portraituré s'inspire indirectement de celle de l'*Apollon du Belvédère*³⁴. Ce qui apparaît encore plus intéressant, c'est que Batoni ne se contente toutefois pas d'imiter la pose de l'illustre sculpture, mais la « corrige » et l'« adapte » aux codes gestuels en vigueur dans l'Europe du XVIII^e siècle en ce qui a trait à la figuration de l'aristocrate : le bras abaissé tient maintenant le tricorne dans les règles de l'art, tandis que le *contrapposto* antique est troqué pour la quatrième ouverte décrite par Tomlinson comme « *a most genteel and becoming Posture*³⁵ ».

Enfin, c'est Louis Carrogis dit Carmontelle qui nous fournira l'un des rares échantillons de la cinquième position dans le portrait. Cet artiste a puisé abondamment dans le répertoire des postures honnêtes pour figurer les innombrables personnages de profil qu'on connaît de lui. Les cinq positions ont très souvent été préférées parmi les attitudes qu'il a choisies de donner à ces personnages. En 1768, il fit le portrait du *Marquis de Vassan* (Chantilly, Musée Condé){fig.47a} qui adopte cette cinquième position si rare dans le portrait. Si l'on compare cette image avec le *Costume de la Géométrie* {fig.35}, on note que le marquis exécute une cinquième position où le talon ne touche pas à la pointe du pied, ce qui contrevient à la plupart des définitions que nous connaissons. Cette variante se retrouve néanmoins chez Tomlinson qui propose une notation chorégraphique légèrement différente de celle publiée pour la première fois par Feuillet {fig.26}.

Si la comparaison formelle peut être considérée comme accomplie, il faut encore situer l'existence des cinq positions dans l'espace et le temps. À partir de quand peut-on parler de quatrième position en danse, par exemple ? Et dans le portrait ? Comment cette datation peut-elle varier en fonction des différents États d'Europe ?

³⁴Anthony Morris CLARK. *Pompeo Batoni : A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. New York, New York University Press, 1985, p. 276.

³⁵Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 5.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 46. Pompeo Batoni, *Portrait de Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham*, 1758-59.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 47a. Louis Carrogis dit
Carmontelle, *Le marquis de Vassan*, 1768.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 47b. Anonyme, *Philippe de Vendôme, Grand
Prieur de France*, 1693.**

3. UNE NOUVEAUTÉ DANS L'ICONOGRAPHIE

Datation et origine

L'histoire de la danse ne nous offre malheureusement aucune certitude quant aux années où Beauchamps aurait pu développer le système des cinq positions. Il n'en demeure pas moins que cette information s'avère essentielle pour démontrer que l'utilisation des cinq positions dans la figuration de l'aristocrate constitue une véritable nouveauté. Il faudra donc fonctionner à rebours en partant de la date la plus sûre jusqu'aux approximations temporelles les plus spéculatives.

Nous partons d'ores et déjà de l'an 1700, lorsque Raoul-Auger Feuillet publia son traité *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Il s'agit de la première publication où apparaissent les positions. Le traité de Feuillet, dont nous nous sommes déjà beaucoup servi, propose un système de notation des danses basées sur les cinq positions qui servent, non seulement à indiquer les positions de départ, mais encore à rendre les pas plus réguliers entre eux. Par exemple, en marchant de côté, les pieds doivent se placer alternativement de la deuxième à la cinquième.

Mais l'invention du système chorégraphique date déjà de plusieurs années. C'est ce que nous démontrent les documents d'une plainte déposée le 28 avril 1704 par Pierre Beauchamps (1631-1705) devant le Conseil du roi contre Raoul-Auger Feuillet et André Lorin qu'il accuse d'avoir usurpé son invention. Le Conseil qualifia de « non recevable³⁶ » la requête de Beauchamps voulant que les privilèges royaux pour la gravure et l'impression de ce système de notation chorégraphique soient retirés aux deux maîtres à danser. On lui reconnut néanmoins la paternité de son invention. L'illustre chorégraphe n'avait pourtant pas ménagé les preuves. Parmi celles-ci, on retrouve cinq volumes de caractères de danses et d'entrées de ballet inventées par lui-même, son cahier de tablature de la Chaconne de Phaëton de 1684, une partie de sa correspondance

³⁶Monsieur de la MOIGNON. *Arrêt du Conseil du roi daté à Versailles du 28 juillet 1704*. Paris, Archives Nationales (V6 797), 1704, 5 pages.

Je remercie Michael Nafi d'avoir partagé avec moi les photocopies de ce document difficile d'accès.

datée d'entre 1685 et 1694 à propos de son système, « un parchemin en forme de lettres de la grande chancellerie non signées ny scellées pour l'impression en graveur des caractères de la danse datté de 1687 » et une attestation de 25 maîtres à danser datée de mai 1704 « voulant qu'il y avoit plus de vingt cinq ans que Beauchamps leur avoit fait voir des Caracteres qu'il avoit inventeér [sic] pour decrire la danse³⁷ ». Si l'on doit en croire ces vingt-cinq maîtres à danser, on peut situer l'invention de la notation des cinq positions au plus tard vers 1679. Dans sa requête de 1704, Beauchamps écrit que c'est « pour obéir à l'ordre que lui donna sa Majesté, étant à Chambord il y a trente années environ, de trouver moyen de faire comprendre l'art de la danse sur papier, il s'est appliqué à former et disposer des caractères et des mots en forme de tablature pour figurer les pas de danses et de ballets³⁸ ». Si l'on en croit le plaignant, le système daterait du début des années 1670.

En ce qui concerne les cinq positions, on peut supposer en toute légitimité qu'elles sont antérieures à leur notation écrite. Rameau nous assure que ces « Positions ont été mises au jour par les soins de feu *Monsieur de Beauchamp*, qui s'étoit formé une idée de donner un arrangement necessaire à cet Art³⁹ ». L'auteur ne nous donne malheureusement aucune indication temporelle qui nous permettrait de dater plus précisément ces positions. C'est pourquoi nous devons faire une estimation à partir des données biographiques de leur inventeur.

Pierre Beauchamps commença à danser pour le roi en 1648 dans le *Ballet du Dérèglement des Passions*, alors qu'il n'avait que 16 ans⁴⁰. Durant les années 1650-60, il enseigna son art au jeune Louis XIV⁴¹. Alors même que le roi fonde l'Académie royale de Danse⁴² en 1661 pour « perfectionner » l'art de la danse et en « corriger les abus⁴³ »,

³⁷*Ibid.*

³⁸ Cité par Paul BOURCIER. *Histoire de la danse en Occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 115; Régine (ASTIER) KUNZLE, *loc. cit.*, p. 41.

³⁹Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰Marie-Françoise CHRISTOUT. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672, mises en scène*. Préface d'André Chastel, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1967, p. 53.

⁴¹Maureen NEEDHAM. «Beauchamps, Pierre», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).

⁴²Pour en savoir plus sur la fondation de l'Académie, voir Maureen NEEDHAM. «Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation», *Dance Chronicle*, vol. 22, no. 2, 1997, p. 173-190.

⁴³Voir les lettres patentes (1662) en lien avec la fondation de l'Académie : LOUIS XIV. *Lettres patentes du roi, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*. Paris, Parlement de Paris,

Beauchamps est nommé Surintendant des ballets du roi⁴⁴. Il sera le chorégraphe de l'Académie dès 1671 et son directeur en 1680⁴⁵. Aurait-il inventé les cinq positions dans les années 1650 pour faciliter son apprentissage du roi ? Dans l'affirmative, leur apparition serait en lien avec une utilité pédagogique. Ou bien cette systématisation aurait-elle plutôt profité, dans les années 1660, de l'impulsion liée à la création de l'Académie qui voulait mettre un peu d'ordre dans l'art de la danse ? Nous devons donc nous contenter de ces deux décennies comme datation approximative.

Quoiqu'il en soit, on voit apparaître dès les années 1650 dans l'iconographie de la danse, des positions qui ont toutes les apparences de la première, de la deuxième et de la quatrième position. Les fameux dessins du *Ballet royal de la Nuit* (1653) attribués à Henri de Gissey représentent Louis XIV dans le rôle du Soleil en quatrième position. Il va de soi que Beauchamps a probablement intégré d'anciennes positions à son système. Comme le fait remarquer Môme Dufour, en 1623 déjà, François de Lauze prescrit certaines façons de placer les pieds et insiste beaucoup sur le fait de garder « la pointe des pieds ouverte⁴⁶ ». On y retrouve les esquisses de ce qui pourrait être la première, la deuxième et la cinquième position⁴⁷. En ce qui concerne l'en-dehors, Paul Bourcier affirme que son apparition dans la danse date du temps de Cesare Negri et de son traité la *Grazia d'amore* (Milan, 1602) qui exhorte le danseur à maintenir ses *piedi in fuore*⁴⁸. Il faudra donc s'attendre à retrouver dans l'art avant 1650, des positions qui partagent des éléments avec l'une ou l'autre des cinq positions, comme l'ouverture des pieds par exemple.

1662. Réimpr. in Mark FRANKO, *Dance as text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 168.

⁴⁴Maureen NEEDHAM. «Beauchamps, Pierre», *loc. cit.*

⁴⁵Marie-Françoise CHRISTOUT, *op. cit.*, p.164; Maureen NEEDHAM. «Beauchamps, Pierre», *loc. cit.*

⁴⁶François de LAUZE. *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, 1623. Réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1977, p. 27.

⁴⁷Môme DUFOUR. «Contribution à l'étude de l'*Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (de Francis de Lauze, 1623)», *La recherche en danse*, no. 4, septembre 1988, p. 13-17.

⁴⁸Paul BOURCIER. *Histoire de la danse en Occident : De la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 77-78.

Cadre spatio-temporel

En France, si l'on considère que les positions ont été inventées au début de la deuxième moitié du XVII^e siècle, il faudra attendre encore un peu avant qu'elles ne deviennent clairement des positions de civilité. Et il faudra patienter davantage pour qu'elles se déplacent du corps de l'aristocrate à sa représentation dans l'image gravée, peinte ou dessinée. C'est effectivement vers la fin du même siècle que les cinq positions se manifestent dans le portrait d'apparat.

Ce passage des positions du domaine de la danse vers la culture des civilités ne rencontra pas trop d'obstacles, car un préjugé favorable circulait déjà en Europe voulant que le maître à danser fût le plus compétent pour enseigner l'étiquette et le maintien honnête. La culture des civilités françaises jouissait d'une réputation tout aussi favorable auprès des élites de tous les pays. La création de l'Académie royale de danse à Paris, par la mission qu'elle avait de contrôler la formation des maîtres à danser du royaume, a probablement contribué indirectement à diffuser la belle danse d'une manière assez homogène. Si le ballet de cour français était déjà imité en Italie en 1600⁴⁹, la diffusion de ce qu'on appelait la belle danse, quant à elle, peut être seulement envisagée à partir des années 1660.

Une gravure de Daniel Marot représentant le *Bal pour la naissance de William d'Orange* (Londres, Victoria and Albert Museum) témoigne du fait qu'en 1686, la cour de La Haye dansait déjà à la française. La disposition y est en tout point identique aux configurations de bals décrites par Pierre Rameau dans le *Maître à danser*.

Herman Roodenburg nous explique comment la culture des civilités s'est progressivement installée Pays-Bas protestants :

Thus many of the new rules on civility must have reached the Dutch upper strata, not through the manners books but through other, largely oral channels – for example by making the Grand Tour, by instruction at the fashionable 'French schools', or by instruction by tutors and dancing-masters (dancing was held to be highly beneficial to a proper posture) and, of course, one's parents⁵⁰.

⁴⁹Paul BOURCIER. *Histoire de la danse en Occident* (1978), p. 100.

⁵⁰Herman ROODENBURG. «The 'Hand of Friendship': Shaking Hands and other Gestures in the Dutch Republic», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 157.

Pour dire vrai, les élites européennes estimaient déjà avant le milieu du XVII^e siècle que le maître à danser pouvait inculquer un maintien civil. Roodenburg nous raconte encore qu'en 1644, Constantijn Huygens, fameux poète et homme d'État, offre à ses fils des leçons de danse pour donner à leur corps une bonne forme⁵¹. Cette opinion semble si répandue qu'elle provoqua les soupirs du pasteur Gisbertus Voetius qui se plaint que tant de parents soutiennent devant lui que l'art de la danse améliore la « *beleeftheyt der manieren* » (civilité de manières)⁵².

L'Angleterre, quant à elle, est l'un des pays où la fortune de la belle danse fut la plus considérable. Le chorégraphe Saint-André réglait des ballets pour Charles II à partir de 1673, alors que les premiers grands maîtres à danser ont fait leur entrée à la cour vers la fin du siècle. Monsieur Isaac (actif 1675-1718, mort 1728) enseigna la belle danse aux princesses Ann et Mary⁵³. C'est aussi en Angleterre que le traité de Feuillet fut traduit en premier⁵⁴. Près de cent partitions chorégraphiques inventées en sol anglais ont survécu, soit plus du quart de celles qui sont conservées dans le monde aujourd'hui⁵⁵.

Les États germaniques ne sont pas non plus en reste. Les publications foisonnent à partir de 1707⁵⁶, alors que Gottfried Taubert (1679-?) publiera à Leipzig en 1717 le traité de danse le plus volumineux (1271 pages) : *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*. Taubert semble avoir appris son art à Leipzig⁵⁷, ce qui suggère que des maîtres à danser se trouvaient déjà en Allemagne à la fin du XVII^e siècle.

⁵¹*Id.*, «How to Sit, Stand, and Walk: Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints», *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Wayne FRANITS éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 179.

⁵²*Ibid.*

⁵³Marie-Françoise CHRISTOUT. *op. cit.*, p. 181 note 57.

⁵⁴Traduit en 1706 par deux rivaux : Peter Siris et John Weaver.

⁵⁵Pour en savoir plus sur l'effervescence des publications chorégraphiques en Angleterre entre 1700 et 1740, voir Moira GOFF et Jennifer THORP. «Dance Notations Published in England c.1700-1740 and Related Manuscript Material», *Dance Research*, vol. 9, no. 2, automne 1997, p. 34-35.

⁵⁶Johann PASCH, *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Francfort, Wolfgang Michahelles & Johann Adolph, 1707; Samuel Rudolph BEHR, *L'art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzen*, Leipzig, Martin Fulde, 1713; Gregorio LAMBRANZI, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatriali - Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg, Johann Jacob Wolrab, 1716; Gottfried TAUBERT, *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*, Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben, 1717; C. J. von FELDENSTEIN, *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen*, Braunschweig, 1772.

⁵⁷Angelika R. GERBES «Eighteenth Century Dance Instruction: The Course of Study Advocated by Gottfried Taubert», *Dance Research*, vol. 10, no. 1, printemps 1992, p. 41.

En Italie, on connaît aussi des traités qui expliquent comment bien exécuter les cinq positions et comment danser à la française⁵⁸ durant tout le XVIII^e siècle. Gaetano Grossatesta (c.1700-1774?) chorégraphia la danse noble à Venise, Gênes, Milan, Turin, etc. Il fut maître à danser pour la famille du roi de Naples Ferdinand IV de Bourbon (dont nous avons étudié le portrait précédemment) et nous a laissé trois partitions de danse datées de 1726 et écrites dans la notation Beauchamps-Feuillet⁵⁹.

En Espagne, c'est l'arrivée des Bourbons sur le trône qui assura la nouvelle popularité du style chorégraphique français⁶⁰. Pierre Rameau, dont le traité est l'une des sources les plus riches sur la belle danse, fut lui-même maître à danser d'Élisabeth Farnèse (1692–1766), épouse de Philippe V⁶¹. Les positions de la danse sont aussi connues à travers la péninsule ibérique par d'autres traités fort importants, publiés en espagnol ou en portugais⁶².

Enfin, pour terminer cette section et montrer à quel point la diffusion de la belle danse traverse très tôt toute l'Europe, on peut relater l'arrivée en Pologne de Jacques Favier, un ami et collègue de Beauchamps, qui obtint le poste de maître de danse à la cour dans les années 1650-1660⁶³. En Russie, le français Jean-Baptiste Landé fonda l'École impériale du Théâtre ou École de Ballet le 4 mai 1738, posant déjà les conditions qui feront plus tard de ce pays l'un des fleurons de la danse classique⁶⁴.

⁵⁸Giambatista DUFORT, *Trattato del ballo nobile*, Naples, Felice Mosca, 1728. Gennaro MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Naples, Vincenzo Orsino, 1779.

⁵⁹Gloria GIORDANO. «A Venetian Festa in Feuillet Notation», *Dance Research*, vol. 15, no. 2, hiver 1997, p. 126.

⁶⁰Lara GONSALVEZ et Jose CARLOS. *La danza cortesana en la biblioteca nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional (Espagne), 1987, p. 8.

⁶¹Meredith Ellis LITTLE. «Rameau, Pierre», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).

⁶²Pablo MINGUET E YROL, *Arte de danzar a la francesa*, Madrid, Antonio Sanz, 1737; Julio Severin PANTEZZE, *Methodo, ou explicaçam para aprender com perfeiçãõ a dançar as contradanças*, Lisbonne, Francisco Liuz Ameno, 1761. Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança*, Coimbra, Irmaõs Ginhoens, 1767.

⁶³Régine (ASTIER) KUNZLE. «Pierre Beauchamp: The Illustrious Unknown Choreographer (part I)», *Dance Scope*, vol. 8, no. 2, printemps/été 1974, p. 39.

⁶⁴Marie-Françoise CHRISTOUT. *Histoire du ballet*. Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1966, p. 69.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 48. Tiziano Vecellio dit le Titien, *Philippe II*, 1551.

Figure 49. Diego Velázquez, *Philippe IV*, 1624.

Nouveauté, rupture et continuité iconographique

Ainsi, la figure aristocratique semble s'être conformée progressivement aux cinq positions en France durant la seconde moitié du XVII^e siècle dans les dessins et les gravures, mais aussi dans le portrait à la fin du siècle. Le phénomène s'étendit vraisemblablement au reste de l'Europe durant le XVIII^e siècle, suivant la diffusion du style français par les maîtres à danser et les traités qui furent traduits dans la plupart des langues occidentales. L'invention des positions par Beauchamps, leur passage dans les mœurs et la sociabilité aristocratique engendrent des nouveautés iconographiques en rupture avec les poses traditionnellement employées par le portrait d'apparat. Nous tâcherons maintenant de montrer en quoi elles se distinguent des positions antérieures.

Ce retour en arrière dans l'histoire du portrait d'apparat nous amène au célèbre *Philippe II* du Titien (1551, Musée du Prado) {fig.48}. Aux yeux du néophyte, il peut être légitime d'y reconnaître une quatrième position. Or, la figure de Philippe II manque à plusieurs règles déjà énoncées : son genou droit est fléchi, son bassin accuse un certain déhanchement et, surtout, l'en-dehors des pieds n'est pas suffisamment prononcé. De plus, sa posture ne remplit aucune des deux conditions que nous avons données pour la quatrième position. En effet, le pied de devant est placé vis-à-vis du talon de l'autre pied, alors que les pointes ne sont pas réparties symétriquement de chaque côté de l'axe qui relie les deux talons. Cet exemple peut servir pour plusieurs autres portraits en pied qui ont été produits au XVI^e siècle.

Un portrait de *Philippe IV* (1625, New York, Metropolitan Museum of Art) par Velázquez {fig.49} présente une pose différente de l'exemple précédent en ceci que les genoux du portraituré sont tendus. Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas non plus d'une quatrième position comme l'entendait Beauchamps, mais il semblerait bien qu'il s'agisse d'une position de la danse espagnole en usage avant l'arrivée des Bourbons. Il faut dire que les rapports qui unissaient l'apprentissage de la danse et le maintien aristocratique étaient déjà bien ancrés, au Siècle d'or, dans les mentalités et ce, bien avant l'avènement du style chorégraphique français. Lynn Matluck Brooks a démontré que la posture adoptée par Philippe IV correspond en tout point à la position des pieds pour la révérence donnée par Juan de Esquivel Navarro en 1642 dans ses *Discursos*

*sobre el arte del dançado*⁶⁵. [illustration retirée / image withdrawn]

C'est ce que le maître à danser espagnol appelait la *planta natural*⁶⁶.

Les choses sont un peu moins évidentes dans la production de Gerard ter Borch (1617-1681). Le *Portrait d'un jeune homme* (1663, National Gallery de Londres) {fig.50} montre ce qui ressemble fortement à une quatrième position, du moins en comparaison avec le *Philippe II* du Titien. Toutes les conditions sont remplies sauf une : l'axe sur lequel se place le pied de devant passe en dessous de la pointe de l'autre pied. Il est en effet

Figure 50. Gerard ter Borch, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1663.

impossible d'exécuter une bonne quatrième qui puisse avoir cette apparence. Néanmoins, en regard à ce qui a été dit précédemment sur l'éducation de l'élite dans les Pays-Bas, nous pensons qu'il s'agit tout de même d'une posture acquise grâce à l'apprentissage des civilités et probablement des civilités françaises.

Il faut maintenant passer à un autre portrait, incontournable celui-là, qui a souvent été identifié comme le modèle du *Louis XIV en costume de sacre* (1701, Musée du Louvre) peint par Hyacinthe Rigaud⁶⁷ {fig.4}. Il s'agit du portrait de *Charles I^{er} à la*

⁶⁵Lynn Matluck BROOKS. «Text and Image as Evidence for Posture and Movement Style in Seventeenth-Century Spain», *Imago Musicae*, vol. 8, 1996, p. 43.

⁶⁶Il est à noter que cette *planta natural* (qui peut être position de cour, de danse et probablement d'escrime) semble être l'ancêtre de ce que Tomlinson appelait la *4th open* que l'on retrouve aussi dans le traité de François Nivelon {figures 50 et 51}. On peut noter toutefois que l'ouverture des pieds est beaucoup moins accentuée dans la *planta natural* du XVII^e siècle que dans ses héritières au XVIII^e siècle.

⁶⁷Anthony BLUNT. *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. Londres et Baltimore, Penguin Books,

chasse (1635, Musée du Louvre) de la main de Van Dyck {fig.21}. En effet, la posture est très similaire, même le placement des bras semble correspondre. Or, on ne peut parler de quatrième position puisque les deux pieds n'ont pas une ouverture équivalente entre eux, contrairement à ceux de Louis XIV. En vérité, le pied du fond aurait dû être plus ouvert (comparez les figures 5 et 51). Toutefois, il n'est pas impossible que ce soit une position issue du répertoire des bonnes manières, peut-être même déjà au programme des maîtres à danser. Mais cette position se place avant la codification rigoureuse et la systématisation claire de Beauchamps, c'est-à-dire à un moment où les conditions n'étaient pas encore réunies pour permettre l'uniformité des poses que nous voyons partout en Europe au XVIII^e siècle.

[illustration retirée / image withdrawn]

Le prochain exemple s'avèrera utile pour jauger la part de rupture et la part de continuité qu'implique la nouveauté iconographique des cinq positions. Pour mieux mettre en relief ce qui les différencie de postures semblables, mais antérieures à leur invention, comparons le portrait du bouffon *Pablo de Valladolid* (vers 1635, Musée du Prado) peint par

Figure 51. Antoine Van Dyck, *Charles I^{er} à la chasse* (détail), 1635.

Velázquez {fig.52} avec celui du ministre des finances *Francisco Cabarrús* (1788, Madrid, Colección Banco de España) peint par Goya {fig.53a}. Manuela B. Mena Marqués soutient que le tableau de Goya emprunte sa pose au tableau de Velásquez⁶⁸. Comme nous l'avons déjà mentionné, on s'accorde généralement à dire que le style chorégraphique français s'installe officiellement en Espagne autour de 1700, soit au moment de l'avènement de Philippe V et de la dynastie des Bourbons. Le premier tableau est donc nettement antérieur à l'hégémonie, voire au développement, de la belle

coll. «Pelican History of Art», 1953, p. 401.

⁶⁸Manuela B. MENA MARQUÉS. «Goya, a Free 'Disciple' of Velázquez», *The Spanish Portrait : from El Greco to Picasso* (Javier PORTÚS PÉREZ *et al.*), Londres, Scala, 2004, p. 209 et 356.

danse, tandis que celui de Goya est largement postérieur. Bien qu'il semble évident que le premier soit le modèle de l'autre, il n'en demeure pas moins que Goya a fait subir quelques adaptations à son illustre prototype. En fait, il l'a « corrigé » avec les nouvelles normes de civilité et de maintien convenable de son temps. La main qui retient l'étoffe devient la main dans le justaucorps tant vantée par les manuels d'étiquette du XVIII^e siècle (voir figure 34 tirée de *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737) de François Nivelon). Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est la position des pieds des deux personnages. Valladolid se tient dans ce qui ressemble à la deuxième position sans toutefois respecter la juste mesure de la longueur du pied que prônaient Rameau, Feuillet, Tomlinson et les autres. À la manière du maître à danser, Goya corrige son modèle pour représenter le gentilhomme dans ses « justes positions ». Ses pieds, comme ses mains d'ailleurs, sont normalisés en fonction des critères de bienséance codifiant le geste et le maintien à son époque.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 52. Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid*, vers 1635.

Figure 53a. Francisco de Goya y Lucientes, *Francisco Cabarrús*, 1788.

Deborah Cherry et Jennifer Harris ont étudié le problème de la citation des grands maîtres du XVII^e siècle durant le XVIII^e siècle à travers les liens qui unissent les portraits de Gainsborough à ceux de Van Dyck⁶⁹. Le jeu de citations, croient-elles, se situe principalement dans la pose, les éléments du décor et le vêtement⁷⁰. Cette pratique très commune au XVIII^e siècle n'a rien à voir avec le travail d'un copiste servile. Gainsborough s'était familiarisé avec l'œuvre de Van Dyck par le dessin, comme il était d'usage dans la formation des artistes depuis plus de deux siècles. Cherry et Harris font valoir que le peintre « ajuste » les divers éléments empruntés à Van Dyck en fonction de son propre style, mais aussi selon les modes (vestimentaires, architecturales...) de son temps. Ceci rejoint ce que Reynolds disait lui-même de Gainsborough dans son *Quatrième discours* délivré en 1788 : «[...] and [Gainsborough] imitated, not in the manner of those masters, but in his own⁷¹ ». Le jeu de la citation implique presque toujours l'adaptation des modèles anciens en fonction, bien entendu, du style de l'artiste, mais aussi des nouvelles normes vestimentaires, esthétiques ou sociales en vigueur.

L'exemple Velázquez-Goya nous a éclairé sur le fait que l'apparition des cinq positions de la danse instaure peu à peu une rupture dans l'iconographie de la noblesse. Même si l'on peut retrouver des positions semblables avant 1650, elles manquent presque toujours à un aspect ou à un autre des définitions laissées par les traités.

Il existe pourtant au moins un cas avant les années 1650 qui ne contredit pas les définitions de Rameau ou de Feuillet. Le *Jeune gentilhomme* (1630-40, Musée du Louvre) de Jan Fransz van der Merck {fig.54} est l'un de ces tableaux qui affichent une attitude conforme à celle que nous avons donnée de la quatrième position. Ce genre d'exemples est toutefois extrêmement rare en comparaison avec l'abondance de ces positions au XVIII^e siècle qui en fait l'un des lieux communs du portrait d'apparat, au même titre que la colonne et le drapé rouge. Ainsi, nous ne croyons donc pas que cet exemple remette en question l'idée d'une nouveauté iconographique. De plus, nous avons déjà dit que certaines composantes des cinq positions, comme l'ouverture des

⁶⁹Deborah CHERRY et Jennifer HARRIS. «Eighteenth-Century Portraiture and the Seventeenth-Century Past: Gainsborough and Van Dyck», *Art History*, vol. 5, no. 3, septembre 1982, p. 287-309.

⁷⁰*Ibid.*, p. 290.

⁷¹Sir Joshua REYNOLDS. *Discourses on Art*, Londres et New Haven, R. R. Wark, 1975, p. 253; cité dans *ibid.*

pieds, avaient déjà cours au début du XVII^e siècle dans la danse, mais aussi dans les règles de civilité.

Ce chapitre s'avérait essentiel pour effectuer la transition entre la présentation du contexte social, culturel et historique contenu dans le chapitre précédent et l'interprétation que nous ferons du portrait d'apparat dans le prochain chapitre. D'une part, ce que nous connaissons historiquement des positions dans les images et les traités correspond avec ce que nous voyons dans les tableaux; d'autre part, on ne voit pas clairement apparaître de positions identiques dans le portrait avant leur systématisation par Beauchamps. Nous croyons donc avoir rempli la condition posée par Baxandall pour que les codes gestuels écrits soient considérés pertinents pour la peinture.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 53b. Nicolas de Largillière, *Les enfants de Jacques II d'Angleterre, James Stuart et sa soeur*, vers 1695.

Figure 54. Jacob Fransz van der Merck, *Jeune gentilhomme*, vers 1630-40.

CHAPITRE 3

La figure idéalisée de l'aristocrate en position dans le portrait d'apparat

Mademoiselle de Chatillon étoit une grande fille bise & seche, d'une physionomie ambiguë, d'un maintien équivoque; elle se présentoit de bonne grace, s'asseyoit de mauvaise grace, dansoit noblement, marchoit mal.

ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT,
« PORTRAIT (*Prose & Poésie*) »

Ainsi commence l'exemple que donne l'*Encyclopédie* pour illustrer son article sur le portrait en prose et en poésie. C'est dire, une fois de plus, toute l'importance qu'on accordait aux signes physiques dans la description d'une personne et particulièrement à ceux qui touchent le maintien et la démarche. La suite du portrait s'attache aux traits de caractère instables de Mademoiselle de Chatillon¹, mais déjà le ton avait été donné : les seuls indices du corps résument cette personnalité dont ils sont l'image. Une femme ou un homme du XVIII^e n'en demandait pas plus pour juger de sa qualité morale. Le maître à danser Bacquoy-Guédon écrivait :

En France, la Danse fait partie de la belle éducation : c'est elle qui donne cette démarche noble & ce maintien gracieux, si nécessaire pour s'annoncer dans le monde avec quelqu'avantage; car l'on fait que notre premier abord décide souvent de la bonne ou de la mauvaise opinion que l'on peut prendre de nous ; & à cet égard, la Danse paroît être d'une utilité presque générale².

¹Voici le portrait dans sa totalité : « Mademoiselle de Chatillon étoit une grande fille bise & seche, d'une physionomie ambiguë, d'un maintien équivoque; elle se présentoit de bonne grace, s'asseyoit de mauvaise grace, dansoit noblement, marchoit mal. Elle avoit ordinairement de l'esprit, rarement du bon sens, jamais de la raison. Elle étoit vive dans ses reparties, turbulente dans ses manieres, froide dans le courroux, évaporée dans la joie. Ses gestes, ses paroles, son action, tout avoit l'activité d'un éclair, tout annonçoit l'orage, la grêle, le tonnerre. Elle avoit du penchant à l'amour, & de l'aversion pour la galanterie. Délicatesse, inquiétude, discrétion, mystère, ménagement, petits soins, en un mot, toutes les graces riantes & légères qui accompagnent la tendresse, lui déplaisoient mortellement. Elle vouloit du bruyant, du brusque, de l'éclat. Elle étoit coquette, mais par imitation apres les modeles les plus vils & les plus décriés. » Jean Le Rond d'ALEMBERT et Denis DIDEROT. «Portrait», *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>], vol. 13, p. 155.

²Alexis BACQUOY-GUÉDON. *Méthode pour exercer l'oreille a la mesure, dans l'art de la danse*. Amsterdam, chez Valade, 1785, p. 3. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

Le portrait de Mademoiselle de Chatillon fait mentir Bacquoy-Guédon en même temps qu'il l'approuve. D'une part, le « premier abord » que nous a donné le portraitiste de son « modèle », qui touche spontanément à la démarche et au maintien, décidera effectivement de la mauvaise opinion avec laquelle le lecteur la jugera. Cette première phrase prétendait contenir tout le reste de la prose dépeignant une femme changeante et imprévisible. D'autre part, on semble y affirmer que la danse n'est pas si utile que le maître à danser le prétendait puisque Mademoiselle de Chatillon marche mal tout en dansant noblement. Moins une réfutation du préjugé favorable dont jouissait la danse de cette époque, cette antithèse devait souligner, du moins dans l'esprit des gens de ce temps, l'anormalité de la pauvre Mademoiselle. C'est qu'elle a failli aux recommandations de Kellom Tomlinson qui affirmait qu'il n'y avait rien d'autre à observer « *when we enter upon the Stage of Life, either in Walking or Dancing, than to preserve the same*³ ».

Si les portraits littéraires de cette époque accordaient quelque importance au corps pour l'appréciation morale d'un individu, il n'est donc pas étonnant que les portraits peints et gravés en fissent de même en construisant l'éloge ou le blâme en fonction des mêmes valeurs.

Dans ce dernier chapitre, nous désirons enrichir l'interprétation du portrait d'apparat de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle en proposant des éléments d'analyses nouveaux, originaux, que nous espérons solides. Dans un premier temps, nous verrons que les cinq positions peuvent agir comme des attributs de la personne honnête et polie, contribuant à la fonction panégyrique du portrait d'apparat. Nous les présenterons aussi comme des attributs aristocratiques qui agissent comme moyen de distinction au sein d'une culture identitaire qui se définit autant, sinon plus, par le paraître et la grâce que par les titres, les charges, les propriétés terriennes et la lignée. Plus concrètement, nous présenterons les positions fermées (1^{ère}, 3^e et 5^e) comme des signes de modestie, tandis que les positions ouvertes (2^e et 4^e) seront plutôt interprétées comme des signes d'autorité ou, à tout le moins, d'assurance. Enfin, nous verrons quels échos ou quelles

³Kellom TOMLINSON. *The Art of Dancing Explained*. Londres, K. Tomlinson, 1724-35, p. 3. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

confirmations ces interprétations peuvent trouver dans la théorie et la pratique du portrait.

1. ATTRIBUTS DE L'HONNÊTE HOMME ET FONCTION PANÉGYRIQUE DU PORTRAIT D'APPARAT

Norbert Schneider attribue trois grandes fonctions au portrait de la tradition humaniste : substitution, représentation et commémoration. La fonction de représentation étant celle qui domine dans le portrait d'apparat⁴, nous y porterons toute notre attention. C'est elle qui montre le [illustration retirée / image withdrawn] « pouvoir et les privilèges sociaux » et qui fait l'éloge du rang et des mérites personnels du portraituré. Dans ce chapitre, nous parlerons plus précisément de fonction panégyrique, c'est-à-dire dont le but est de faire la louange d'un personnage illustre. Le genre du portrait d'apparat se définit comme un genre solennel représentant généralement une personne de qualité et employant un vocabulaire visuel caractérisé par le faste et l'ostentation. Cette dernière définition suffit, il nous semble, pour nous convaincre qu'il est le paradigme de la fonction panégyrique.

Pour mieux cerner le genre d'interprétation que nous désirons faire

Figure 55. Antoine Pesne, *Frédéric II*, vers 1743.

⁴Norbert SCHNEIDER. *L'art du portrait : les plus grandes oeuvres européennes (1420-1670)*. Cologne, Taschen, 1994, p. 26-29.

du portrait d'apparat, prenons l'exemple du *Frédéric II de Prusse* (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) peint vers 1743 par Antoine Pesne {fig.55}. Toutes les stratégies plastiques sont orientées vers la glorification de la figure du prince. Frédéric II n'est alors roi de Prusse que depuis trois ans et il connaît alors ses premiers exploits militaires en Silésie et en Bohême. Le bâton du commandement fait donc allusion à son rôle de chef des armées, tandis que le heaume féodalissant qui orne la droite de la composition rappelle plus précisément que la carrière des armes est le propre de la noblesse. C'est un procédé qui vise à vanter l'ancienneté de sa lignée. La main posée sur l'épée, prête au combat, loue sans doute son courage. Le manteau d'hermine, quant à lui, souligne sa qualité de roi, tandis que son insigne rappelle les honneurs que lui a accordés la Russie trois ans plus tôt en le décorant de l'ordre de Saint-André. À cela s'ajoute encore l'extrême richesse des vêtements qui témoignent de l'ampleur de sa fortune. Ce sont là des qualités traditionnellement valorisées par la culture aristocratique. Le portrait agit donc comme la louange visuelle des mérites du souverain.

Mais qu'en est-il de son honnêteté, de sa politesse, du raffinement de ses mœurs ou de sa bonne éducation, qui étaient jadis tout aussi prisés que le reste ? Pouvait-on vraiment passer sous silence les grandes aptitudes sociales dans l'éloge d'un roi qui allait incarner l'idéal du « despote éclairé », d'un amant incomparable de la culture française qui accordait beaucoup d'importance à une conversation où la politesse s'imposait comme la gardienne de la bonne entente ? Bien sûr que non, mais comment exprimer plastiquement des qualités telles que l'honnêteté ou la politesse ? Antoine Pesne, semble-t-il, a choisi de représenter Frédéric II de Prusse en quatrième position.

Pour bien fonder la validité de notre interprétation, il s'avère essentiel de pousser en profondeur l'analyse du tableau déjà cité de *Louis XIV en costume de sacre* (1701, Musée du Louvre) d'Hyacinthe Rigaud {figures 4 et 5}. Par son intérêt pour la danse et par les actions qu'il a posé pour en assurer la régulation et la codification, Louis XIV ne pouvait se faire représenter autrement que dans cette quatrième position qui a vu le jour au sein même de sa Cour et qu'il a pratiqué toute sa vie, tantôt dans les bals, tantôt dans les ballets. Il ne fait donc aucun doute qu'il s'agit ici d'une position de danse, utilisée ici dans un cadre cérémoniel.

Au mois de novembre 1700, on proclama publiquement l'acceptation du testament de Charles II d'Espagne. Louis XIV commanda aussitôt à Hyacinthe Rigaud le portrait de son petit-fils⁵ qui s'apprêtait alors à partir pour l'Espagne, afin de prendre possession du royaume sous le nom de Philippe V. Le jeune Bourbon exprima lui aussi le désir de conserver une image de son illustre grand-père, et ce de la main du même peintre. Le roi n'étant pas le modèle le plus complaisant, il fallut attendre le mois de janvier 1702 afin que Rigaud et son atelier puissent ajouter les dernières touches au portrait. Ce dernier plut tellement au roi et à la Cour, que le monarque décida de le garder pour lui et d'en commander une réplique pour son petit-fils. La copie finit par demeurer elle aussi en France et on envoya plutôt un *Louis XIV en armure* exécuté par le même Rigaud⁶.

Pour Kristen Ahrens, le portrait de *Louis XIV en costume de sacre* a été conçu pour édifier le jeune Philippe V en montrant son grand-père comme un exemple à suivre sur le chemin de la vertu⁷. En effet, l'auteur réussit à montrer de manière convaincante comment l'iconographie du tableau s'harmonisait parfaitement avec cette notion d'exemplarité. L'usage final qu'on en fit n'en demeure pas moins révélateur : il fut conservé à Versailles dans le salon d'Apollon qui servait alors de salle du trône⁸. Louis XIV avait probablement pris conscience que les qualités du tableau le rendaient plus utile à une fonction représentative. Conçu pour inciter un jeune roi aux vertus, mais finalement utilisé pour représenter la personne du souverain dans la salle du trône, le portrait d'Hyacinthe Rigaud incarnera visuellement un éloge destiné à chanter les grandes qualités d'un illustre monarque.

Comme dans le cas du portrait de Frédéric II, toute l'iconographie et les procédés plastiques concourent à la fonction panégyrique. La première louange du roi concerne

⁵Le contexte de la commande est rigoureusement traité dans ces deux études : Donald POSNER. «The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philip V», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 131, février 1998, p. 86; Kristen AHRENS. «Honor Praevia Virtus : une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, mai-juin 1990, p. 213-226.

⁶Sur ce point, voir Donald POSNER, *loc. cit.*, p. 77-90.

⁷Kristen AHRENS, *loc. cit.*

⁸Claire CONSTANS. «Les tableaux du grand appartement du roi», *La revue du Louvre et des Musées de France*, no. 3, mai-juin 1976, p. 162. Nous parlons de la version du Louvre qui a été accrochée à Versailles pendant tout le XVIII^e siècle et qu'il ne faut pas confondre avec la copie d'atelier qui la remplace aujourd'hui.

son rang, ses titres et sa lignée. Le monarque, alors âgé de soixante-trois ans, est représenté avec les *regalia* : les jambières et la chaîne du grand maître des Chevaliers de l'Ordre du Saint-Esprit, l'épée médiévale que l'on attribuait à Charlemagne (duquel il se réclamait le légitime continuateur), un sceptre à fleur de lys, le manteau d'hermine du sacre ainsi que la main de justice et la couronne posées sur un coussin. David Posner remarque que, contrairement à la réalité du sacre de Louis XIV ou aux représentations antérieures à 1701 de ladite cérémonie, le roi tient le sceptre de Henri IV et non celui de Charlemagne. Il explique que cet attribut, référant uniquement à la dynastie des Bourbons, servait à exprimer sa filiation avec Philippe V dans un tableau destiné à la Cour de Madrid⁹. Aux *regalia* s'ajoutent encore le trône de France, parsemé de fleurs de lys, le drapé rouge qui forme un dais royal et deux colonnes qui passaient comme les symboles de la force et du pouvoir dans la culture emblématique contemporaine. On ne saurait passer sous silence l'importance que l'un ou l'autre des éléments de cette triade (fauteuil, colonne, drapé) a pu avoir dans l'histoire du portrait d'apparat et tout particulièrement la monumentalité que leur ont donné Rubens et Van Dyck. Rigaud, quant à lui, les emploie avec beaucoup de succès, afin de magnifier la figure du roi. Il va sans dire que tous ces attributs accentuent la dignité de Louis XIV et rappellent son droit de commander, de faire justice, ainsi que de régner légitimement. Le sceptre d'Henri IV tout comme l'épée de Charlemagne servent cette dernière fin en faisant remonter l'origine de son pouvoir respectivement aux débuts de la dynastie bourbonnaise et à ceux de la monarchie française. Il n'est pas étonnant que cette toile soit devenue pour les historiens l'icône même de l'absolutisme.

La deuxième louange du panégyrique concerne les grandes vertus traditionnellement associées à la figure des souverains. Rigaud s'y réfère par le procédé subtil, quoique très habituel, de l'allégorie. Sur le socle des colonnes jumelées, on peut voir deux reliefs qui représentent *IUSTITIA* et *FORTITUDO*, deux des quatre vertus cardinales, ce qui nous fait supposer que les deux faces cachées portent la Tempérance et la Prudence. Dans une étude très poussée, Kristen Ahrens tâche de démontrer que la salle en arrière-plan du tableau n'est pas, contrairement à l'opinion commune, la Galerie des Glaces de Versailles, mais qu'il s'agit plutôt d'une allusion au « Temple de la Vertu ».

⁹Donald POSNER, *loc. cit.*, p. 83-84.

L'auteur cite des extraits du *Temple de la Félicité*, ouvrage dédié en 1630 à la reine-mère, Marie de Médicis, décrivant une architecture allégorique qui est en tout point celle du tableau¹⁰ :

Que dirais-je de la structure & des ornemens du Temple. Il me paroissoit fort petit, ny remarquant que trois arcades de chaque costé : Le corps des murailles sembloit estre de marbre blanc, et les ornemens d'Architecture jonique [...] estoient de laspe excepté les bazes, les chapitiaux & les ornemens tant de la frize que des autres lieux qui estoient de bronze dõt l'esclat disputoit avec celui de l'or. Et au dessus de la corniche, je voyais une voûte fort superbe faite de mosaïque. Entre les arcades il y avoit des pilastres [...]¹¹.

Bien que l'on ne voie dans le tableau qu'une seule travée de l'architecture et que la « voûte fort superbe » ne s'y perçoive difficilement, Ahrens nous renvoie à la gravure de Pierre Drevet commandée par Louis XIV en 1712 et exécutée d'après un dessin de Rigaud lui-même. L'espace consacré au Temple de la Vertu dans la composition y est plus important et nous permet d'apercevoir clairement deux travées ainsi que la naissance de la voûte. Ahrens montre aussi que cette configuration architecturale apparaît fréquemment dans la peinture du règne de Louis XIV antérieure à 1701 et donc, qu'elle faisait partie d'une tradition bien établie. Louis XIV, en tant que maître de toutes les vertus, devait servir d'exemple à Philippe V.

La troisième partie de la louange semble souligner l'honnêteté de Louis XIV, la politesse de ses mœurs et, en même temps, son raffinement aristocratique qui en faisait un individu éminemment distingué. Sarah R. Cohen a comparé le tableau avec un portrait tiré des *Mémoires* de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon dont nous rapportons ici un extrait :

On peut dire qu'il était fait pour elle [la majesté], et qu'au milieu de tous les autres hommes, sa taille, son port, les grâces, la beauté, et la grande-mine qui succéda à la beauté, jusqu'au son de sa voix et à l'adresse et la grâce naturelle et majestueuse de toute sa personne, le faisaient distinguer jusqu'à sa mort comme le roi des abeilles [...]¹²

¹⁰Kristen AHRENS, *loc. cit.*

¹¹Charles de SAINT-PAUL VIALART, *Le Temple de la Félicité. Où se voient divers Tableaux qui représentent tout ce qui a pouvoir de rendre l'homme content et heureux en cette vie*, Paris, 1630 ; cité dans *ibid.*, p. 216-217.

¹²Citation de Louis de ROUVROY, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, vol. 5, p. 470 : cité par Sarah R. COHEN. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 271, note 1.

Cohen souligne que « *in both of these portrayals of the king it is the royal body itself that draws and sustains our attention; we are encouraged to remark the qualities of its gestures and stance [...]*¹³ ». En effet, comme dans le portrait en prose de Mademoiselle de Chatillon, une grande importance est accordée au corps. En parlant d'un autre portrait du roi, de la main de Charles Le Brun cette fois, Édouard Pommier fait un commentaire qui peut être transposé ici :

En Louis XIV, en effet, l'apparence physique exprime dans toutes leurs perfections les attributs moraux et intellectuels qui font d'une personne réelle et vivante l'incarnation d'une royauté modèle. Cette adéquation totale de l'extérieur et de l'intérieur (celui-là miroir sans taches de celui-ci) permet à Le Brun de faire un portrait idéal (le Roi) en faisant un portrait réaliste (Louis XIV)¹⁴.

Comme nous l'avons noté en introduction, JoLynn Edwards est le seul auteur à avoir fait la démonstration rigoureuse que Louis XIV était en quatrième position, tandis que Donald Posner est le seul à avoir tiré une conclusion de cette démonstration¹⁵; ce dernier l'interprète comme un signe de son appartenance à une élite supérieure et comme l'expression d'une confiance aristocratique. Le bras *akimbo*, c'est-à-dire le coude plié et la main sur la hanche, renforce cette signification. Joaneath Spicer propose d'ailleurs cette attitude du coude comme un symbole de fierté, d'assurance et de puissance¹⁶. Quoiqu'il en soit, cette quatrième position est un procédé utilisé par l'artiste pour présenter Louis XIV comme un honnête homme, car l'honnêteté s'exprimait dans le portrait peint comme dans la vie par les attitudes du corps.

Rigaud a présenté un panégyrique complet qui met en valeur les grandes qualités prisées par l'aristocratie de son temps et qui remplit parfaitement la fonction du portrait d'apparat. Le conseiller d'État, Martin de Charmois, sieur de Lauzé (1605-1661) s'est adressé ainsi au jeune Louis XIV, alors qu'il plaidait en faveur de l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée sept jours plus tard :

¹³*Ibid.*, p. 2.

¹⁴Édouard POMMIER. *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», 1998, p. 225.

¹⁵JoLynn EDWARDS. «Watteau and the dance», *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 219-225; Donald POSNER, *loc. cit.*, p. 82-83.

¹⁶Joaneath SPICER. «The Renaissance Elbow», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornwell University Press, 1992, p. 84-128.

L'Académie osera dire que, bien que Votre Majesté se fasse connaître par des actions assez remarquables, ses portraits, qui sont portés par toutes les parties du monde, n'ont pas cessé de contribuer infiniment pour ajouter l'adoration des étrangers à l'admiration que la Renommée avait fait naître dans leurs esprits¹⁷.

Quand on sait la fortune incomparable dont a joui cette composition par l'intermédiaire de copies et de gravures, le commentaire du sieur de Lauzè, qui n'était probablement au départ qu'une figure de rhétorique flatteuse et intéressée, prend soudainement les allures prophétiques.

2. DISTINCTION SOCIALE ET IDENTITÉ ARISTOCRATIQUE

Les cibles de la distinction

La distinction sociale ne peut être traitée séparément de l'identité aristocratique. Nous rappelons ici les efforts que la noblesse a dû engager à partir du XVI^e siècle pour redéfinir ce qui la caractérisait et le rôle que les concepts de civilité et de grâce corporelle ont joué à l'intérieur de ce remodelage identitaire.

À la rubrique « Distinction » du *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, on nous apprend que :

Dans la société d'Ancien Régime, on est distingué par sa naissance et ce qui lui est lié, à savoir, en premier lieu, son nom. Le nom, pour la noblesse, est associé aux notions de sang et de race qui lui confèrent pérennité et ancienneté. Pour remplir pleinement leur fonction distinctive, ces attributs devaient reposer sur l'illustration, c'est-à-dire sur des hauts faits, guerriers le plus souvent, accomplis par des ancêtres lointains, célébrés par des chroniques, illustrés par des armoiries¹⁸.

C'est là, il me semble, la première mais en même temps la plus ancienne des distinctions de la noblesse. En dehors de la généalogie, un grand prestige pouvait découler de l'obtention de charges « choisies dans la Cour, l'armée, la robe ou la

¹⁷L. VITET, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861, p. 195-207; cité par Édouard POMMIER, *op. cit.*, p. 223-224.

¹⁸Alain MONTANDON (dir.). «Distinction», *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Éditions du Seuil, coll. «La Couleur de la vie», 1995, p. 272.

finance¹⁹ ». À cela s'additionnait inévitablement l'argent qui constituait pour la noblesse une « distinction sociale supplémentaire²⁰ ». On peut aussi parler des ordres militaires ou d'une bonne éducation.

Mais quand s'est affermi le préjugé de Baldassare Castiglione qui veut que le courtisan se reconnaisse du premier coup d'œil par une grâce qui lui est comme innée, le corps, ses attitudes et ses manières prirent une grande importance dans ce qui constituait l'identité aristocratique. C'est ce que nous avons vu tout au long du premier chapitre. François Nivelon soutenait, rappelons-nous, que l'attitude du corps distinguait le « *polite Gentleman* » du « *rude Rustick* ». Pour Sarah R. Cohen, ces distinctions corporelles comptent même plus que les autres : « *Activities pursued, houses built, money spent, and above all self-representation through dress, voice, and the nuances of comportment and performance could as persuasively mark one's status as could papers documenting noble extraction*²¹. » En harmonie avec cette opinion, C. J. Rawson remarquait, quant à lui, qu'il existait dans la littérature du XVIII^e siècle anglais « *a common assumption in romances that the true nobility of a hero, however disguised, will always show*²² ». C'est par ce que Castiglione appelait la *sprezzatura* et qui deviendra plus tard en France la « bonne grâce » ou le « bon air » que l'aristocrate se distinguait, c'est-à-dire par des agréments de son apparence, comme l'harmonieux et régulier placement de ses pieds.

Prenons comme exemple le portrait de *Louis-François-Armand Vignerot du Plessis, duc de Richelieu* (Lisbonne, Musée Calouste-Gulbenkian) peint en 1732 par Jean-Marc Nattier {fig.45}. On voit le duc prendre les habits de novice de l'ordre du Saint-Esprit. Accroché dans la salle à manger du château de Richelieu, le portrait s'offrait aux regards des invités. Il résume à peu près tout ce qui pouvait distinguer l'aristocratie de ce temps : la richesse, le rang, les honneurs et la bonne éducation. Le duc avait été reçu dans l'Ordre par Louis XV avant même d'avoir les trente-cinq ans prescrits par les statuts²³.

¹⁹*Ibid.*, p. 273.

²⁰*Ibid.*, p. 274.

²¹Sarah R. COHEN, *op. cit.*, p. 4.

²²C. J. RAWSON. «Gentlemen and Dancing-Masters: Thoughts on Fielding, Chesterfield, and the Genteel», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 1, no. 2, hiver 1967, p. 129.

²³Xavier SALMON. *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 88-90.

Ici, la quatrième position du duc traduit cette grâce prétendument innée qui en fait un véritable aristocrate. Pour répéter à notre profit la formulation de Georges Vigarello, on peut dire que c'est « à travers l'attitude [que] se doit de transparaître la race²⁴ ». Le duc de Richelieu est ce que Domna C. Stanton a si joliment surnommé *The Aristocrat-as-Art* ; son corps, quant à lui, est cet *artful body* dont parlait Sarah R. Cohen²⁵. Polis par l'art, son maintien, son regard et ses gestes agréables l'élèvent au-dessus, comme le disait Charles-Hubert Mereau, de ce « que le beau monde appelle Rusticité²⁶ ». Comme le faisait remarquer Domna C. Stanton, chaque signifiant qui découle de ce polissage de l'aristocrate par l'art peut être lu comme l'expression de sa supériorité :

But they [the semiological theories] have particular relevance to the aristocratic desire to construct and deploy the self as a work of art. Every signifier which the aristocrat can control – looks, clothing, gesture, manners, speech – will be recruited into the expression of his superiority²⁷.

Nous proposons maintenant de nous attarder au cas précis de l'un de ces « signifiants », à savoir le degré d'ouverture des pieds.

Les implications de l'en-dehors et de l'en-dedans des pieds

Nous ne rappellerons pas en vain l'exaspération du maître à danser Charles-Hubert Mereau quant à la position des pieds : « Rien de plus commun & en même tems de plus désagréable que des pieds en dedans : cependant c'est ce qu'on voit tous les jours [...] »²⁸. Si l'en-dehors des pieds était perçu comme une marque de noblesse, à l'inverse des pieds parallèles ou tournés vers l'intérieur devaient traduire le grotesque ou la rusticité. À la suite de la *Chorégraphie* (1700) de Raoul-Auger Feuillet, la plupart des traités de danse proposèrent un système de cinq fausses positions en contrepartie aux

²⁴Georges VIGARELLO. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris, J.-P. Delarge, coll. «Corps et culture», 1978, p. 25.

²⁵Sarah R. COHEN, *op. cit.*; Domna C. STANTON. *The Aristocrat as Art : A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Columbia University Press, 1980, 320 pages.

²⁶Charles-Hubert MEREAU. *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*. Gotha, Chez Mevius & Dieterich, 1760, préface.

²⁷Domna C. STANTON, *op. cit.*, p. 4.

²⁸Charles-Hubert MEREAU, *op. cit.*, p. 113.

cinq bonnes {fig.56}. Chacune de ces positions propose une parodie de celle qui lui correspond, inversant l'ouverture des pieds de l'extérieur vers l'intérieur. C'est l'Italien Gennaro Magri qui nous explique leur véritable utilité : « *Le posizioni false son pur cinque, e sono necessari a sapersi per essere adoprare [sic] in Teatro da ballanti Grotteschi quasi in tutti i caratteri [...]*²⁹. » Les partitions chorégraphiques qui ont survécu au temps nous confirment cette affirmation. Les entrées pour un Arlequin font généralement bon usage de ces positions burlesques. On peut prendre l'exemple de la Chaconne d'Arlequin de Monsieur de la Montagne datée entre les années 1700 et 1720³⁰ {fig.57}. Sur la page de gauche, on peut remarquer une suite de sauts qui alternent de la première bonne position à la première fausse. Sur la page de droite, les pieds d'Arlequin sont bien parallèles à certains moments. À une époque qui privilégiait l'ouverture des pieds, ces procédés devaient produire un effet comique tout à fait approprié.

Ce moyen de distinguer le noble du rustique par l'orientation des pieds trouve un écho dans *Les modes de Metz : divers estats et conditions de la vie humaine* (1664) de Sébastien Leclerc³¹. Le graveur y propose un véritable portrait de sa société : on y

Figure 56. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (1700), Les cinq fausses positions.

²⁹Gennaro MAGRI. *Trattato teorico-prattico di ballo*. Naples, V. Orsino, 1779, vol. 1, p. 27. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

³⁰Francine LANCELOT. *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*. Paris, Van Dieren, 1996, p. 289. Merci à Anne-Marie Gardette d'avoir partagé avec moi l'une des rares photocopies de cette partition.

³¹Tirée de *Les modes de Metz : divers estats et conditions de la vie humaine* publié à Paris chez Pierre Landry. Roger-Armand WEIGERT. *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*. Paris, Bibliothèque nationale de France, vol. 8, p. 260-265.

retrouve un pape, un cardinal, un abbé, un président à mortier, un conseiller au Parlement, un général, un sergent, un cadet des gardes, un piquier, un marchand, un juif, un cabaretier, un jardinier, un ramoneur, un magicien, une bohémienne, un pèlerin, un vieilleur, un mendiant, un galérien, un roi, un chasseur, un abbé en manteau court, un ermite, un homme de guerre, un homme en deuil et un gentilhomme. Des personnages comme le mendiant ou le ramoneur sont courbés et leurs pieds ne sont pas disposés régulièrement en ouverture, alors que, par contraste, l'abbé en manteau court et le gentilhomme se tiennent bien droit à la quatrième position {fig.58}. La même stratégie visuelle est utilisée au siècle suivant par le graveur Gottfried Eichler le Jeune pour le frontispice de l'ouvrage de *Historiae et Allegoriae* (1758-60), une version de l'*Iconologie* de César Ripa {figures 59 et 60}. Dans une partie de la composition, on peut voir un gentilhomme qui regarde avec un certain dédain les gravures présentées par un marchand d'estampes déguenillé. La figure du premier est en parfaite harmonie avec les standards posturaux de la culture aristocratique : une quatrième position ouverte, le corps bien droit, la main sur la hanche, les pieds bien ouverts, etc. Le marchand pose quant à lui ses deux pieds en parallèle, montrant qu'il ne possède pas cette bonne grâce ou ce bon air qui, suivant la mentalité de l'époque, ne peut être que la marque d'un aristocrate.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 57. Monsieur de la Montagne, Partition chorégraphique de la Chaconne d'Arlequin (vers 1700-20).

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 58. Sébastien Leclerc, *Le gentilhomme*, 1664.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 59-60. Johann Georg Hertel, *Historiae et Allegoriae* (1758-60), Frontispice [gravée par Gottfried Eichler le Jeune].

3. POSITIONS FERMÉES ET POSITIONS OUVERTES : GRÂCE, MODESTIE, ASSURANCE ET AUTORITÉ

Nous avons donné jusqu'à maintenant des éléments d'interprétation qui pouvaient convenir à toutes les positions de Beauchamps, cependant elles peuvent aussi posséder des connotations qui leur sont individuellement propres.

Avant d'aller plus loin, il s'impose d'aborder rapidement la fréquence de leur utilisation dans le portrait. D'abord, nous pouvons dire sans hésitation que la quatrième est la plus usitée. Viennent ensuite la première, la deuxième et la troisième, qui toutes ont connu une popularité équivalente. La cinquième, quant à elle, est très rare, mais il nous a tout de même été possible d'en dénicher quelques exemples. Pour se tenir debout en société, Kellom Tomlinson recommandait surtout la deuxième, la troisième et la quatrième. John Weaver, quant à lui, privilégiait surtout la deuxième et la quatrième, mais acceptait, non sans quelques réticences, qu'on puisse utiliser la première. Voyons à présent quelles significations le XVIII^e siècle a pu prêter à ces positions et quel rapport elles entretenaient avec le sexe ou la condition du portraituré.

Positions fermées, positions modestes: 1^{ère}, 3^e et 5^e

En règle générale, les positions fermées, ou impaires, semblent être associées à l'idée de retenue ou de modestie. Dans toute l'histoire des bienséances, et ceci est encore valable aujourd'hui, il est vu d'un mauvais œil de monopoliser l'espace visuel et sonore par ses gestes, sa posture, et même par le débit ou le volume de sa voix. Ainsi, on ne doit pas mettre ses coudes sur la table, installer ses jambes sur un bureau, bloquer un corridor en discutant avec quelqu'un, parler fort ou sans arrêt, etc. Parce que les pieds s'y touchent toujours et que, conséquemment, elles prennent peu d'espace, les positions fermées manifestent une intention de ne pas imposer sa personne.

L'Abbé de Villers-Cotterêts (vers 1766, Chantilly, Musée Condé) de Louis Carrogis dit Carmontelle {fig.61} se tient dans cette première position que recommande d'une manière un peu tiède le maître à danser John Weaver : « *Tho' this Position may be*

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 61. Louis Carrogis dit Carmontelle, *L'Abbé de Villers-Cotterêts*,

Figures 62-63. Francisco de Goya y Lucientes, *La comtesse del Carpio, marquise de La Solana*. 1794-95.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]



Figure 64. Antoine-Raphaël Mengs, *La Marquise de Llano*, 1771-72.

*used in standing, yet it is not the most graceful Posture for this purpose*³². » En effet, ce n'est peut-être pas la plus gracieuse, mais elle semble convenir parfaitement à la condition ecclésiastique de cet abbé qui revêt les apparences de la modestie et de l'humilité.

La première position n'est toutefois pas réservée qu'aux prêtres dans le portrait d'apparat masculin, comme en témoigne le *Charles III* (México, Museo Nacional de Historia INAH) exécuté vers 1762 par Ramón Torres {fig.41}. Le roi s'y présente avec tout le faste des insignes royaux; la traditionnelle association de la colonne et du drapé vient renforcer sa dignité en même temps que son armure et la manière assurée dont il tient son sceptre extériorisent une forte détermination. En contrepartie, la première position fait sentir une certaine retenue, une sorte d'humilité qui tempère ce qui pourrait donner des allures belliqueuses. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'effet produit par ce portrait avec l'orgueil du *Louis XIV en costume de sacre* {fig.4} ou encore avec la hardiesse de *Frédéric II* {fig.55}.

John Weaver affirmait que la première et la troisième position étaient presque équivalentes³³. Ainsi, nous pourrions utiliser légitimement, dans un cas comme dans l'autre, l'effet que Kellom Tomlinson prête à la troisième position quand elle est utilisée dans le commerce social :

*Or, when the Heel of the right or left Foot is inclosed or placed, without Weight, before the Ankle of that Foot by which the Poise is supported, the Hands being put between the Folds or Flaps of the Coat, or Waiste-coat, if the Coat is unbuttoned, with a natural and easy Fall of the Arms from the Shoulders, this produces a very modest and agreeable Posture, named the Third Position inclosed [...]*³⁴

Bien qu'il suggère quelques ports de bras pour accompagner cette position des pieds, nous nous concentrerons plutôt sur les qualificatifs qu'il choisit pour la définir. D'abord, il la qualifie de modeste. Ce que nous avons dit sur le lien qui relie la modestie à la réduction de l'espace qu'occupe le corps peut l'expliquer. Ensuite, il la décrit aussi comme agréable. Ce mot, comme nous l'avons bien souligné dans le premier chapitre,

³²John WEAVER. *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*. Londres, J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves et W. Chetwood, 1721. Réimpr. in Richard RALPH, *The Life and Works of John Weaver : An Account of his Life, Writings and Theatrical Productions*, New York, Dance Horizons, 1985, p. 105.

³³*Ibid.*

³⁴Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p.4.

est indissociable de l'idée de bienséance à l'époque qui nous concerne. Être agréable, c'est rendre sa présence souhaitée, mais c'est surtout l'antonyme d'importuner, de déplaire et, en conséquence, d'être incivil.

On nous excusera de faire une excursion en dehors du portrait d'apparat pour présenter une œuvre de Goya tout à fait pertinente dans ce cas-ci. Il s'agit du portrait de la *Comtesse del Carpio, marquise de La Solana* (1794-95, Musée du Louvre) {figures 62 et 63}. Parfaitement droite, le modèle se tient dans une troisième position délicieusement exécutée qui témoigne de sa bonne éducation, de sa politesse, de sa noblesse même, mais aussi d'une modestie qui était une qualité hautement valorisée chez une femme de ce temps. Cette manière de placer ses mains devant sa taille ou même de tenir discrètement son éventail agissaient certainement dans le même sens.

Bien entendu, on la retrouve aussi chez les hommes³⁵, comme dans le cas du portrait de *Ferdinand IV, roi de Naples et des deux Siciles* (1759-60, Musée du Prado) par Antoine-Raphaël Mengs {fig.43}. Pourvu d'un destin extraordinaire, le jeune Ferdinand accède au trône à l'âge de huit ans, alors que ses parents (qui ne le reverront plus jamais si ce n'est par ce portrait) l'abandonnèrent à Naples pour prendre les rênes du royaume d'Espagne. Mengs a souligné son jeune âge en modifiant légèrement les conventions du portrait d'apparat : le trône semble aussi grand que lui, la table qui supporte sa couronne lui arrive bien plus haut que la ceinture, alors qu'on perçoit tout juste le socle de la traditionnelle colonne en arrière-plan. Il convient de comparer ce portrait avec celui de son père que nous avons étudié un peu plus tôt {fig.41}. Si le pouvoir de sa charge semble dépasser son jeune âge, Mengs nous le présente malgré tout comme un petit adulte en pleine possession de ses moyens. La troisième position de Ferdinand IV devient le garant d'une excellente éducation qui le qualifie déjà en tant que roi, du moins veut-on le faire croire. Elle exprime une modestie qui semble nous assurer qu'il accède sans vanité aux fonctions qu'il obtient à un âge exceptionnel au regard des responsabilités immenses qu'elles impliquent. Pourtant, Mengs, parce qu'il crée une fiction peinte qui doit promouvoir publiquement une image forte de cet aristocrate de huit ans, contrebalance sa modestie par un bras *akimbo* très autoritaire et assuré³⁶.

³⁵ Le peintre Arthur Devis (1712-1787) nous en a laissé de magnifiques exemples.

³⁶ Nous renvoyons encore une fois le lecteur à l'excellente étude qui a été faite sur l'histoire et les

Mengs réemploiera le même procédé qui joint la troisième position à la main sur la hanche une dizaine d'années plus tard dans le portrait de *La Marquise de Llano* (Madrid, Musée de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) {fig.64}. Ce jeu d'équilibre entre modestie des jambes et autorité des bras, nous la retrouverons, dans un rapport inversé, lorsque nous traiterons conjointement de la deuxième et de la quatrième position.

Il nous faut maintenant régler le cas problématique de la cinquième position. John Weaver est formel en ce qui concerne son utilisation : « *This is never us'd as a Posture for Standing, and is only necessary for the Rise, or Terminations of some few steps in Dancing*³⁷. » En vérité, Weaver exagère, parce que cette position est utilisée dans plusieurs sauts et aussi dans presque tous les pas qui vont de côté. Cependant, il est vrai que dans le portrait, elle est extrêmement rare. Quand on regarde le dessin de Carmontelle cité au chapitre deux {fig.47a}, *Le marquis de Vassan* (1768, Chantilly, Musée Condé) nous semble poser modestement, ce qui nous fait croire qu'on peut lui prêter la même connotation que nous avons déjà attribuée à la première et à la troisième. Toutefois, cette posture a quelque chose d'extrêmement artificiel, voire de précieux, totalement en opposition avec les conseils des maîtres à danser et les théoriciens des bonnes manières : fuir l'affectation. On peut lire cette préciosité dans le portrait gravé de *Philippe de Vendôme, Grand Prieur de France* (1693, Château de Versailles) {fig.47b}. La nature sophistiquée de la cinquième position expliquerait pourquoi elle fut si impopulaire parmi les attitudes privilégiées par le maintien honnête du corps.

significations de ce geste : Joaneath SPICER, *loc. cit.*

³⁷John WEAVER, *op. cit.*, p. 109.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 65. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing explain'd* (1724-35), La deuxième position, pl. III.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 66. Anonyme, *Francois-Armand-Louis de Bourbon, Prince de Conti*, 1711.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 67. Anonyme péruvien, *Doña Mariana Belsunse y Salasar*, 2^e moitié

Figure 68. Anonyme, *Ulrique-Eléonore, reine de Suède*. XVIII^e siècle.

Positions ouvertes, positions assurées et autoritaires : 2^e et 4^e

La deuxième et la quatrième position semblent mieux évoquer les idées de fierté, d'assurance, de hardiesse et d'autorité que les positions fermées. En fait, les positions ouvertes semblent correspondre parfaitement à ce que tous les spécialistes de la « science mondaine » nommaient « l'air aisé ».

Pour Weaver, la deuxième position est « *one of the graceful Postures of standing*³⁸ ». Voici ce qu'en dit Kellom Tomlinson :

*[...] when the Weight rests as much on one Foot as the other, the Feet being considerably separated or open, the Knees streight, the Hands placed by the Side in a genteel Fall or natural Bend of the Wrists, and being in an agreeable Fashion or Shape about the Joint or Bend of the Hip, with the Head gracefully turning to the Right or Left, which compleats a most Heroic Posture; and, tho' it may be improper, in the Presence of Superiors, among Familiars, it is a bold and graceful Attitude, called the Second Position [...]*³⁹

On peut comparer cette description avec la gravure qu'il nous en donne {fig.65}. Il s'agirait donc d'une posture héroïque, qui exprime à la fois hardiesse et grâce, du moins en compagnie de membres de sa famille ou avec les domestiques. On peut en conclure qu'il s'agit d'une posture d'autorité. Tomlinson la proscrit d'ailleurs en présence des supérieurs, probablement parce que son potentiel impérieux serait déplacé dans ce contexte.

L'œil d'aujourd'hui semble pouvoir encore percevoir ces mêmes nuances. C'est du moins ce que prouve le commentaire qu'on fit dans un catalogue d'exposition du portrait de *John Campbell, 4th Duke of Argyll* (1767, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery) par Thomas Gainsborough {fig.42} : « *He [Gainsborough] presents an ageing noble man foursquare, feet firmly planted, asserting his rank by the unhesitating way he lays his hand on his coronet and grasps the ceremonial staff that he carried as Hereditary Master of the Royal Household*⁴⁰. » L'auteur avait bien perçu la signification des pieds du Duc d'Argyll, sans savoir qu'il posait en deuxième position. Dans son ouvrage *A Treatise on the Art of Dancing* (1772), Gallini cite une parole du Chevalier de

³⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁹ Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁰ Andrew WILTON. *The Swagger Portrait : Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyke to Augustus John, 1630-1930*. Londres, Tate Gallery, 1992, p. 140.

Ramsay qui pourrait parfaitement s'appliquer au portrait de John Campbell : « [...] upon the external figure and appearance, depends often the regard we have to the internal qualities of the mind. A graceful behaviour, in the house of Lords or Commons, commands the attention of a whole assembly⁴¹. » Effectivement, c'est dans ce même esprit que le pinceau de Gainsborough nous propose la figure du Duc d'Argyll, assurée et autoritaire.

Passons maintenant au cas de la quatrième position. Selon Weaver, « *this Position is the most graceful Posture of Standing*⁴² ». Si ce dernier auteur ne recommande pas plus la quatrième régulière que la quatrième ouverte, Tomlinson favorise cette dernière quand il s'agit de se tenir dans une assemblée {fig.33} :

Or, if the inclosed Foot be moved open from the other, sideways, to the Right or Left, about the Distance of half a Foot, or as far as, in setting it down to the Floor, the Weight of the Body resting on the contrary Foot is not disordered by it, with the Toes handsomely turning out, the Hat under one Arm, and the other in some agreeable Action, the Head also turning a little from the Foot on which the Poise rests, this we stile the Fourth Position open, and it may be very justly esteemed a most genteel and becoming Posture⁴³.

Parce qu'elle est très « distinguée » et très « bienséante » comme le dit Tomlinson, la quatrième position peut effectivement être à la fois facteur de distinction et attribut de l'honnêteté.

Toutefois, comme dans le cas de la deuxième, on sent bien qu'elle est porteuse d'autorité ou, à tout le moins, d'assurance et de confiance en soi. Dans ses *Rudiments of Genteel Behavior*, Nivelon reprend, comme nous l'avons dit, cette même position dans sa section intitulée « *Standing* » {fig.34}. Il propose de lui joindre la célèbre « main dans la veste ou le justaucorps » ce qui exprime « *the manly Boldness [...] temper'd with becoming Modesty*⁴⁴ ». Arline Meyer, qui a fait l'archéologie du geste de la main cachée, a montré que, depuis Eschine, cette attitude s'affirme comme « the decorous gesture of

⁴¹Giovanni-Andrea GALLINI. *A Treatise on the Art of Dancing*. Londres, R. Dodsley 1772, p. 143. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

⁴²John WEAVER, *op. cit.*, p. 106.

⁴³Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4-5.

⁴⁴François NIVELON. *The Rudiments of Genteel Behavior*. Londres, 1737. Réimpr. Londres, Paul Holberton publishing, 2003.

decent public man⁴⁵ ». Ici ce n'est plus le fier bras *akimbo* qui donne de l'assurance aux humbles positions fermées, mais plutôt la modestie de la main cachée qui tempère la hardiesse des positions ouvertes. De la même manière, la quatrième de *Francois-Armand-Louis de Bourbon, Prince de Conti* (1711, Château de Versailles) {fig.66} se trouve adoucie par l'action du haut de son corps. On pourrait répéter la même observation pour *Francisco Cabarrús* (1788, Madrid, Colección Banco de España) que Goya a placé en deuxième position {fig.53a}.

En termes de fréquence, on semble privilégier les positions modestes chez les femmes, alors que les deuxième et quatrième positions, plus affirmatives, sont extrêmement fréquentes chez les hommes. Cette différenciation sexuelle reflète évidemment les valeurs d'une société qui conçoit différemment ce qui est une attitude bienséante chez un sexe ou chez l'autre. Toutefois, la robe des dames, parfois très longue, nous empêche de bien pouvoir effectuer des comparaisons d'ordre quantitatif. C'est le cas, par exemple, d'un tableau du Largillière *Les enfants de Jacques II d'Angleterre, James Stuart et sa sœur* (vers 1695, National Portrait Gallery de Londres) {fig.53b}. Chez Goya, par contre, on peut mieux mesurer la préférence d'attribution de la première et de la troisième à la gent féminine, puisque les pieds sont presque toujours visibles.

Dans la pratique de la danse de cour pour un couple, les chorégraphies se terminent souvent en quatrième pour l'homme et en première ou troisième pour la femme. Certains documents iconographiques supportent ce que nous révèlent les partitions {figures 30 et 31}. Quoiqu'il en soit, nous devons encore à John Weaver le mérite de nous éclairer sur ce sujet : « *Standing in a graceful Posture, can be only in two of five Positions; for a Man, in the Second Position, either long or short; and in the short Fourth. And for a Woman, in the First; short Second; and short Fourth Positions*⁴⁶. » On remarque que la deuxième et la quatrième peuvent être acceptables chez la femme à condition que ces positions soient de petite amplitude. Comme on peut le constater, Weaver prescrivait des postures différentes pour la femme et pour l'homme qui s'accordent le plus souvent avec ce que l'on retrouve dans les portraits.

⁴⁵Arline MEYER. « Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait », *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 1, mars 1995, p. 57.

⁴⁶John WEAVER, *op. cit.*, p. 131.

Néanmoins, l'opinion de John Weaver, bien qu'elle confirme la tendance déjà observée, ne constitue pas une règle absolue. Nous avons vu des hommes tenir la première et la troisième et, à l'inverse, il existe des portraits de femmes qui présentent de grandes deuxième positions. À ce titre, on peut citer le portrait péruvien de *Doña Mariana Belsunse y Salasar* de la deuxième moitié XVIII^e siècle (Brooklyn Museum of Art) {fig.67} ou encore celui de *Ulrique-Eléonore, reine de Suède* (Château de Versailles) {fig.68}. Dans ce dernier cas, la reine est présentée comme une femme forte et ses vêtements comme sa posture lui donnent des allures masculines. On peut néanmoins soulever le fait qu'il s'agit d'une deuxième position qui a tout juste la longueur du pied, ce qui rejoint la suggestion faite par Weaver de préférer la *short Second* pour les femmes.

Les significations proposées ici pour chacune des positions et leur association à un sexe ou à un autre ne peuvent être tenues comme des règles absolues. Cette flexibilité sémantique est en fait le propre de tout langage symbolique. La tradition emblématique, par exemple, propose le masque comme un attribut de la personnification allégorique de la Peinture, exprimant par là qu'elle compte parmi les arts d'imitation. Dans un même temps, elle prête ce même masque à l'allégorie de la Fraude. Ici, le masque n'est plus le symbole d'une innocente imitation, mais du mensonge et de l'hypocrisie. Il faut donc toujours voir comment un même motif peut s'adapter en passant d'un contexte à l'autre et comment le sens qu'il porte peut être altéré. Nous évoquerons plus tard le cas d'une caricature où la quatrième position n'est plus symbole de respectabilité, mais d'affectation, de ridicule et de préciosité. Ainsi, il faut faire preuve du même discernement pour l'analyse des cinq positions que pour n'importe quelle autre interprétation iconographique.

4. LES TRACES DU PHÉNOMÈNE DANS LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DU PORTRAIT

Maurice Quentin de La Tour expliquait à Diderot, qui lui rendait visite pendant le Salon de 1769, que le peintre devait faire « en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'au pied⁴⁷ ». Le Louis XIV de Rigaud est-il roi de la tête aux pieds ? Et l'abbé de Villers-Cotterêts est-il prêtre quand il se tient dans la modeste première position ? À travers ce commentaire de Quentin de La Tour, c'est toute la mentalité de l'élite concernant les apparences du corps qui se dévoile. Cette idée que le peintre, pour citer Édouard Pommier, « doit soigneusement veiller à donner à son personnage l'attitude, les vêtements, les attributs, qui correspondent à sa "qualité", c'est-à-dire sa position dans la société⁴⁸ », on la retrouve déjà bien clairement chez Léonard de Vinci. Pommier note que le théoricien de la peinture Lomazzo est l'un de ceux à qui l'on doit l'application au portrait de cette notion de *decorum*. En cette fin de chapitre, nous verrons notamment comment cette idée, présente dans la théorie du portrait, explique en partie le passage des cinq positions du Théâtre du monde à la peinture.

Roger de Piles (1635-1709)

Dans ses *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles consacre un chapitre entier au portrait qu'il traite en quatre parties : l'air, le coloris, les attitudes et les ajustements – c'est-à-dire les accessoires. En ce qui concerne le troisième de ces éléments, on retrouve l'idée de *decorum* dont nous avons traité plus haut : « L'Attitude doit être convenable à l'âge, à la qualité des personnes & à leur temperament⁴⁹. » Ainsi, le corps du XVIII^e siècle, tout comme celui du XVII^e d'ailleurs, doit révéler la qualité du

⁴⁷Denis DIDEROT. *Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Paris, Hermann, 1995, p. 48-50.

⁴⁸Édouard POMMIER, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁹Roger de PILES. *Cours de peinture par principes*. Genève, Slatkine Reprints, 1969, 493 pages.

modèle que ce soit en peinture ou dans le monde. L'auteur précise sa pensée un peu plus loin :

Il est sur-tout nécessaire que les figures qui ne sont point occupées, semblent vouloir satisfaire le desir de ceux qui ont la curiosité de les voir ; & qu'ainsi elles se montrent dans l'action la plus convenable à leur temperament & à leur état, comme si elles vouloient instruire le spectateur de ce qu'elles sont en effet ; & comme la plûpart du monde se pique de franchise, d'honnêteté & de grandeur d'ame, il faut fuir dans les attitudes toutes sortes d'affectations, que tout y soit aisé & naturel, & que l'on y fasse entrer plus ou moins de fierté, de noblesse & de majesté, selon que les personnes auront plus ou moins ce caractere, & qu'elles seront plus ou moins élevées en dignité⁵⁰.

Cet extrait nous révèle plusieurs choses. D'abord, la franchise, l'honnêteté et la grandeur d'âme peuvent se lire à travers l'attitude. On remarquera que l'honnêteté, dont nous avons déjà abordé les significations mondaines, est ici l'une des cibles de ce que le peintre doit exprimer par l'attitude. Les cinq positions remplissant déjà ce rôle dans le commerce social, il est tout à fait logique que des peintres, à la suite de Roger de Piles, s'en soient servis dans le portrait comme nous l'avons constaté au chapitre 2.

On peut aussi remarquer chez Roger de Piles la présence d'un vocabulaire qui appartient au domaine de la civilité et du maintien : honnêteté, affectation, aisé, naturel... L'auteur prodiguera d'ailleurs un conseil qui renforce cette association entre portrait et civilité : « Mais de quelque maniere qu'agisse le Peintre, qu'il n'oublie jamais le bon air, ni la bonne grâce [...]»⁵¹. » On retrouve ici ces deux qualités si chères au chevalier de Méré, aux précepteurs et aux maîtres à danser. Si on se rappelle la fonction que jouait la position des jambes dans la maîtrise de ce « bon air », on peut s'expliquer encore mieux leur présence dans un genre de la peinture qui recherche à saisir la grâce.

Il y a toutefois un troisième élément de la pensée de Roger de Piles qui s'avère pertinent pour notre étude; il faut peindre ses figures « comme si elles vouloient instruire le spectateur de ce qu'elles sont en effet ». Un peu plus loin, l'auteur affirme que ce sont les attitudes qui doivent remplir cette tâche, car elles sont « le langage du portrait » :

Enfin il faut que dans ces sortes d'attitudes les Portraits semblent nous parler d'eux mêmes, & nous dire, par exemple : Tien [*sic*], regarde-moi, je suis ce Roi invincible environné de majesté : [...] Je suis ce Magistrat d'une sagesse & d'une integrité

⁵⁰*Ibid.*, p. 278-279.

⁵¹*Ibid.*, p. 270-271.

consommé : [...] Je suis ce Prélat pieux, docte, vigilant : [...] Je suis cette sage Princesse dont le grand air inspire du respect & de la confiance : Je suis cette Dame fiere dont les manieres grandes attirent de l'estime [...] Enfin les attitudes sont le langage des Portraits, & l'habile Peintre n'y doit pas faire une médiocre attention⁵².

Après un passage comme celui-ci, on ne peut plus ignorer l'importance des attitudes dans les portraits sans trahir l'esprit même de ceux qui les ont produits. Le geste et la pose ne sont toutefois pas faciles à cerner, car la source de leur iconographie ne se trouve pas dans la littérature savante, mais plutôt dans l'histoire des mœurs. Quoiqu'il en soit, la pensée qui domine dans les *Cours de peinture par principes* rend légitime le type d'analyse que nous appliquons au portrait. Voici donc ce qu'un *Frédéric II* {fig.55} en quatrième position pourrait nous dire s'il s'exprimait comme se l'imagine Roger de Piles : Tiens, regarde-moi, je suis ce roi honnête, poli et distingué, plein de l'assurance et de l'audace qui m'ont fait vainqueur en Silésie !

Gérard de Lairesse (1640-1711)

Gérard de Lairesse, peintre français qui fit sa carrière en Hollande, est l'auteur d'un traité sur la peinture qui a laissé une marque importante dans l'Europe du XVIII^e siècle. Publié à l'origine en hollandais, *Le Grand Livre des peintres ou l'Art de la peinture (Het Groot Schilderboek)* parut pour la première fois à Amsterdam en 1707. Pour de Lairesse, trois éléments constituent la Beauté de la figure humaine :

Je dis donc que la Beauté d'une figure nue, soit d'homme ou de femme, consiste, premièrement, en ce que les membres soient bien proportionnés ; secondement, qu'ils ayent un mouvement libre, aisé & gracieux; troisièmement, que le coloris en soit frais & beau.[...] Par mouvement libre & aisé, j'entends que tous les membres (& cela jusqu'aux moindres), se présentent sous leur plus bel aspect, & fassent leurs fonctions sans gêne & de la manière la plus agréable, ainsi que j'en produirai quelques exemples dans la suite⁵³.

La deuxième composante de la Beauté semble ici en parfaite harmonie avec la pensée des traités de danse ou d'étiquette contemporains du *Het Groot Schilderboek*.

⁵²*Ibid.*, p. 279-280.

⁵³Gérard de LAIRESSE. *Le grand livre des peintres, ou, L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes : avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bon maitres, & sur les défauts qui s'y trouvent.* Paris, à l'hôtel de Thou, 1787, livre I, p. 75-76.

Le mouvement de tous les membres (et ce, incluant les moindres) doit être libre, aisé et gracieux. De plus, de Lairesse utilise le mot « agréable » pour décrire la manière de représenter ces mêmes membres. Ce sont quelques-uns des grands lieux communs de la bienséance et du maintien que l'auteur reprend ici pour l'appliquer au problème de la peinture.

Mais quand viendra le [illustration retirée / image withdrawn]

moment de préciser ce que le peintre doit faire concrètement pour rendre ce mouvement aisé, de Lairesse ne se défilera pas comme Roger de Piles. Partant d'une théorie du contraste, il favorise les attitudes qui opposent les membres entre eux et il ne cache pas sa préférence pour les poses en *contrapposto*. Néanmoins, « lorsque le corps se trouve dans une position droite, les pieds forment toujours un rectangle; c'est-à-dire que le talon de l'un se trouve placé contre la cheville intérieure de l'autre : voyez les figures 4 & 5 de la pl.VII⁵⁴ ». Ainsi, lorsque la posture est

Figure 69. Gérard de Lairesse, *Le grand livre des peintres* (1787, traduction française de la première édition publiée à Amsterdam en 1707). nl. 7.

droite, c'est-à-dire sans déhanchement, il est impératif de placer les pieds en rectangle, le talon de devant sur la cheville. En consultant cette fameuse planche VII {fig.69}, quelle n'est pas notre surprise de retrouver très précisément la troisième position en

⁵⁴*Ibid.*, p. 87.

figure 4 et la quatrième en figure 5. Toutefois, ni la première ni la deuxième n'y paraissent. Dans la logique de l'auteur, elles seraient de toute façon automatiquement disqualifiées, parce que leur symétrie ne propose aucun contraste entre les membres du corps. L'absence de la cinquième ne nous étonne pas non plus, étant donné sa grande artificialité. C'est là un indice de plus qui témoigne du fait que les artistes étaient conscients de l'importance à donner à la position des pieds et que les positions bienséantes que proposait la danse de leur temps étaient comptées parmi les possibilités.

Gérard de Lairesse est encore plus précis. Dans son chapitre intitulé *De la vraisemblance & de l'effet pittoresque dans les compositions d'un grand & d'un petit nombre de figures*, l'auteur écrit qu'on doit absolument remarquer des différences dans les « actions des personnes dont l'éducation a été plus ou moins soignée⁵⁵. » Il y décrit comment distinguer, en peinture, les gens bien élevés des paysans par la manière de manger, de prendre son verre ou tout simplement de se tenir debout pour écouter. Dans ce dernier cas, il ne sera pas inutile de répéter les conseils de son contemporain le Chevalier de Méré : « [...] mais lors qu'on écoute, ou qu'on se tient en repos, et qu'on ne se peut distinguer, que par le maintien, [...].⁵⁶ » Il faudra excuser la longueur de la prochaine citation, mais elle s'avère trop révélatrice pour qu'on puisse l'ignorer :

Remarquez avec quelle attention deux paysans écoutent ce qu'on leur dit; l'un le dos courbé & le menton avancé, fixent les yeux sur celui qui parle. Il tient les deux bras croisés & les poings fermés dessous les aisselles (sic); son corps porte lourdement sur les deux pieds, dont les orteils sont également écartés les uns des autres, avec les genoux pliés tournés en dedans.

Le second est dans une position droite du corps, qui porte principalement sur une jambe; il pose l'une de ses mains à poing fermé, sur sa hanche, & de l'autre tient son habit empoigné sur la poitrine, tandis que sa jambe gauche est un peu tournée en dedans; de sorte que son attitude est plus gracieuse que celle du premier.

Voyons maintenant de quelle manière il faut représenter une femme dont le mouvement est modéré, & dont l'attitude est noble & gracieuse. L'une de ses mains pose contre son corps, au-dessous de sa poitrine, la paume tournée en dehors, & les doigts mollement pliés à moitié. Elle écoute attentivement, tandis que de l'autre main elle relève un peu le pan de sa robe. Sa position est droite, la tête vue de profil & un

⁵⁵Gérard de LAIRESSE, *op. cit.*, livre II, p. 123.

⁵⁶Antoine Gombaud de MÉRÉ. « Suite du Commerce du Monde », *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : *Les aventures de Renaud et d'Armide; Œuvres posthumes*, p. 161.

tant soit peu penchée vers la poitrine : ses genoux & ses pieds sont les uns près des autres, & l'un de ses talons est retourné vers la cheville de l'autre pied⁵⁷.

On retrouve ici les deux éléments de distinction dans la posture que nous avons isolés au chapitre 1, soit la rectitude du corps et l'ouverture des pieds. Les paysans ont les jambes tournées vers l'intérieur, l'un est tout courbé avec les genoux pliés, alors que, par contraste, la noble dame se tient exactement à la troisième position.

Gérard de Lairesse fera suivre ses exemples sur la manière de distinguer les figures humaines par leur posture de ce commentaire sur l'insuffisance des accessoires et des richesses à marquer la distinction :

Combien d'artistes n'y a-t-il point qui s'imaginent faussement que c'est par de riches ornemens tels que des perles, des diamans & des étoffes d'or qu'il faut toujours indiquer la puissance & la somptuosité; & qui pensent qu'on ne peut reconnoître David, Salomon & Assuérus pour des rois, s'ils n'ont pour attributs leur couronne d'or ou leur sceptre, qu'ils leur donnent aussi bien dans leur chambre à coucher & à table, que sur le trône ou à la tête d'une armée. Je ne dis rien ici du manteau royal qu'on emploie néanmoins souvent d'une manière aussi déplacée que ridicule⁵⁸.

On comprend bien ici que toutes les *regalia* du monde ne peuvent réussir à faire voir le monarque en peinture autant que le peuvent les attitudes du corps. Roger de Piles accordait lui aussi la même importance aux attitudes qui sont pour lui le « langage des portraits ». C'est exactement la même conception que l'on retrouve dans le *Treatise on the Art of Dancing* de Gallini : « *At court, even a graceful address, and an air of ease, will more distinguish a man from the croud, than the richest cloaths that money may purchase; but can never give that air to be acquired only by education*⁵⁹. » Encore une fois les conceptions mondaines rejoignent les théories artistiques. Dans un domaine comme dans l'autre, c'est la même vision du corps aristocratique qui domine : il se distingue et se présente de la même manière que ce soit dans un salon parisien ou dans un portrait.

Avant de passer à la prochaine section, il est toutefois légitime de se demander si Gérard de Lairesse avait réellement conscience que les figures 4 et 5 de la planche VII de son traité correspondaient à des positions de la belle danse. Nous sommes d'avis que

⁵⁷Gérard de LAIRESSE, *op. cit.*, livre II, p. 124-125.

⁵⁸*Ibid.*, p. 126.

⁵⁹Giovanni-Andrea GALLINI, *op. cit.*, p. 145.

oui. Et les artistes à qui il s'adressait ? Nous répondrons que c'est variable. Un commentaire de Gérard de Laïresse s'avère fort éclairant sur ce point :

Et quoiqu'il y ait plusieurs artistes qui prétendent s'excuser, en disant que les occasions de fréquenter & de voir les personnes dont les mouvemens sont nobles & gracieux leur manquent; cela ne doit être regardé que comme un mauvais prétexte; puisque les églises, les spectacles & les promenades présentent sans cesse à nos regards des individus d'une belle conformation & dont les attitudes sont nobles & aisées. Moi-même avant que d'être admis dans le grand monde (ce qu'on doit souvent au hasard ou à un ami) je ne manquois jamais de faire quelques observations quand l'occasion s'en présentoit, & de les marquer tout de suite dans un cahier, sans lequel l'artiste ne doit jamais marcher, puisque les idées nous échappent souvent aussi rapidement qu'elles se sont présentées à notre esprit, ainsi que nous l'avons déjà dit dans le premier chapitre de ce livre. Je m'occupois même à trouver pourquoi telle personne avoit plus d'aisance & de grace dans ses mouvemens que telle autre; parce que je suis persuadé que c'est par ces réflexions que l'on peut parvenir à distinguer le beau & à le bien rendre [...] ⁶⁰

Parce qu'il fréquentait la haute société hollandaise, de Laïresse ne pouvait ignorer la grande influence des maîtres à danser français. Il est même inconcevable qu'il n'ait au moins appris à se tenir convenablement. Son traité nous laisse d'ailleurs penser qu'il connaissait les positions. Quoiqu'il en soit, il sait très bien que ses lecteurs sont de jeunes peintres qui n'ont pas l'opportunité de fréquenter les milieux aristocratiques; il serait donc inapproprié de faire référence à ces positions en les appelant « troisième » ou « quatrième ». Il se contente donc de les décrire et de leur en fournir une image gravée. Loin de les laisser à ces seules ressources, il leur recommande encore d'observer les gens distingués et d'y étudier les attitudes gracieuses « d'après nature ».

Ainsi, pour des peintres qui n'ont pas la chance de Gérard de Laïresse, l'utilisation des positions peut davantage découler de l'observation que des leçons extrêmement onéreuses des maîtres à danser ⁶¹. Il n'en demeure pas moins que les portraitistes, parce que la nature de leur travail les amenait à fréquenter l'élite, bénéficiaient souvent de plus grandes possibilités d'avancement social. Le cas d'Hyacinthe Rigaud est exemplaire; sa carrière de portraitiste talentueux l'aura fait

⁶⁰*Ibid.*, p. 125-126.

⁶¹Sur le salaire des maîtres à danser, voir Régine ASTIER. «Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège», *Dance Chronicle*, vol. 6, no. 2, 1983, p. 138-163. Beauchamps, quant à lui, s'était tellement enrichi qu'il possédait une collection de peintures de la main des plus grands maîtres parmi lesquels on comptait un Raphaël et un Poussin.

annoblir avant la fin de sa vie. Ainsi, Rigaud (comme plusieurs autres portraitistes) a certainement été mis en contact directement ou indirectement avec les règles de savoir-vivre des maîtres à danser de son temps.

Quelle que soit leur pertinence pour le contexte artistique d'une époque ou quelle que fut leur influence véritable, les écrits des théoriciens ne doivent pas demeurer les seules preuves recevables. L'esquisse préparatoire, par exemple, peut s'avérer tout aussi pertinente.

Joseph Highmore (1692-1780)

[illustration retirée / image withdrawn]

Joseph Highmore est le grand peintre anglais des bonnes manières et de la sociabilité anglaise. On peut même dire que c'est l'un de ceux qui ont été les plus enthousiastes à respecter, dans le portrait, les attitudes physiques qu'on attendait de l'élite en société. L'historien de l'art David Mannings a d'ailleurs montré que la gestuelle des aristocrates de Highmore s'accordait parfaitement avec des manuels de civilité comme les *Rudiments of Genteel Behavior* de François Nivelon⁶².

L'une de ses esquisses conservée à la Tate Gallery de Londres intitulée *Quatre études pour un homme en pied* se révèle être un

Figure 70. Joseph Highmore, *Quatre études pour un homme en pied*, vers 1740–50.

⁶²David MANNINGS. «A Well-Mannered Portrait by Highmore», *Connoisseur*, no. 183, 1975, p. 116-119.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 71. Joseph Highmore, *Portrait of a Lady and Gentleman*, s.d.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 72. François Nivelon, *The Rudiments of genteel Behavior* (1737), Walking [gravée par Louis-Philippe Boitard d'après Bartholomew Dandridge].

Figure 73. Pierre Rameau, *Le maître à*

document de premier ordre pour notre propos {fig.70}. Highmore travaille de quatre manières différentes la posture de la figure aristocratique. L'artiste nous propose trois des cinq positions de la danse, soit la première, la deuxième et la quatrième. Ce choix ne peut être innocent, car ce sont exactement les trois positions que permet le maître à danser John Weaver lorsque l'on se tient debout.

Un *Portrait of a Lady and Gentleman* (collection particulière) inachevé de Joseph Highmore présente un couple en parfaite attitude de bienséance {fig.71}. L'homme se tient dans une belle quatrième (du même genre que dans l'esquisse), une main élégamment cachée dans la veste, l'autre posée avec grâce sur la hanche. La dame se tient peut-être en première position, mais il est clair que ses bras, son port de tête et la manière dont elle tient son éventail, ne désobéissent en rien aux prescriptions des maîtres à danser François Nivelon {fig.72} et Pierre Rameau {fig.73}.

C'est là une preuve de plus qui nous laisse penser que les artistes étaient conscients de ce qu'ils faisaient en employant les cinq positions dans le portrait.

William Hogarth (1697-1764)

Les traces du phénomène peuvent également se trouver dans les écrits de ceux qui fustigeaient cette pratique, tel William Hogarth. Ce dernier ne rejetait pas totalement l'art de la danse. Au contraire, il appréciait le dessin curviligne produit par les figures de la contredanse, par exemple. Néanmoins, il déplorait que les gens bien élevés, et même ceux du premier rang, n'aient d'autres recours pour atteindre un port gracieux que de demander l'assistance du maître à danse et du maître d'escrime. Tout en reconnaissant l'importance d'apprendre la danse, il s'oppose entièrement au préjugé favorable qu'elle donne de la grâce au maintien⁶³. Les maîtres à danser, qu'il percevait comme des gens affectés, ont plusieurs fois été la cible de ses sarcasmes. Sa série *The Rake's Progress* nous montre d'ailleurs un maître à danser très maniéré dans une quatrième en demi-

⁶³William HOGARTH. *The Analysis of Beauty*. New Haven (Conn.), Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press, 1997, p. 104.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figures 74-75. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), pl. 1.

pointe dans lequel certains ont reconnu la figure du fameux John Essex, traducteur du *Maître à danser* de Pierre Rameau.

Du point de vue esthétique, la conception dominante du maintien gracieux entrain en conflit avec les théories de William Hogarth. Pour lui, la ligne serpentine correspondait à l'idéal de la Beauté. Il tâcha d'analyser comment elle peut se dissimuler dans les formes pour créer ce sentiment du beau. La planche I {fig.74} de son *Analysis of Beauty* (1753) s'attache à plusieurs démonstrations et comparaisons formelles. Comme en témoigne cet extrait, la ligne droite n'y est pas à l'honneur :

There are also strong prejudices in favour of straight lines, as constituting true beauty in the human form, where they never should appear. [...] The common notion that a person should be straight as an arrow, and perfectly erect is of this kind. If a dancing-master were to see his scholar in the easy and gracefully-turned attitude of the Antinous (fig.6, Plate I), he would cry shame on him, and tell him he looked as crooked as a ram's horn, and bid him hold up his head as he himself did. See fig.7, plate I⁶⁴.

Sur cette planche I, le maître à danser se tient dans une première position (que John Weaver ne considérait d'ailleurs pas lui-même comme la plus gracieuse) contrastant fort avec le voluptueux *contrapposto* d'Antinoüs {fig.75}. Dans son chapitre traitant de l'uniformité, de la régularité et de la symétrie, Hogarth s'acharne encore sur la figure du maître à danser :

*If uniform objects were agreeable, why is there such care taken to contrast, and vary all the limbs of a statue ? The picture of Henry the eight (fig.72, plate 2) would be preferable to the finely contrasted figures of Guido or Correggio; and the Antinous's easy sway (fig6, plate I), must submit to the stiff and straight figure of the dancing-master (fig.7, plate I) [...]*⁶⁵

Ces deux derniers extraits nous font comprendre le peu de sympathie que William Hogarth entretenait à l'égard des maîtres à danser et de leurs positions raides.

Hogarth s'indigne davantage quand les peintres se mêlent d'intégrer le préjugé favorable à la ligne droite :

The painters, in like manner, by their works, seem to be no less divided upon the subject than the authors. The French, except such as have imitated the antique, or the Italian school, seem to have studiously avoided the serpentine line in all their

⁶⁴*Ibid.*, p. 4-5.

⁶⁵*Ibid.*, p. 29.

*pictures, especially Anthony Coypel, history painter, and Rigaud, principal portrait painter of Lewis the 14th*⁶⁶.

C'est toute la vision esthétique des civilités françaises et de sa transposition dans l'art qui est visée par Hogarth. Rigaud incarne pour lui le paradigme de tout ce qui est droit, raide et, par conséquent, laid. On sent qu'il a dans l'esprit ce fameux portrait de *Louis XIV en costume de sacre* qu'il connaissait sans aucun doute par l'intermédiaire de la gravure. La quatrième position du roi y incarne toute une culture du corps et de la grâce contre laquelle le peintre anglais s'oppose.

Jusqu'à maintenant, nous avons accumulé plusieurs indices du remploi « conscient » des positions de la danse dans le portrait, que ce soit dans les écrits de Roger de Piles, de Gérard de Lairesse ou encore dans les esquisses de Highmore. Hogarth, par le fait même de s'opposer à l'imitation en peinture des positions du maître à danser, confirme l'étendue d'une pratique qui recevra de moins en moins de faveur, dans le portrait comme dans les écrits théoriques. L'utilisation des positions dans le portrait se manifestera néanmoins aussi tard qu'en 1800, et peut-être même après, dans des portraits comme celui de *La famille de Charles IV* (Madrid, Musée du Prado) de Goya {fig.76}. Charles IV y prend la troisième, l'infant Don Carlos María Isidoro la quatrième, pendant que Don Ferdinand et le tout petit infant Don Francisco de Paula exécutent la première. Malgré leurs positions parfaitement maîtrisées, en dépit de ces mains élégamment cachées sous les vestes, le tableau de Goya appartient déjà à un autre monde. On sent bien qu'il s'agit là des dernières palpitations d'une culture aristocratique qui affirme sa distinction et sa politesse par les apparences du corps, telles que codifiées par la danse noble française.

⁶⁶*Ibid.*, p. 4-5.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 76. Francisco de Goya y Lucientes, *La famille de Charles IV*, 1800.

CONCLUSION

La Nature contre la Mode ou la décadence du maintien honnête

Les conventions du maintien honnête ont modelé le corps de l'aristocrate comme le sculpteur façonne le marbre. À une époque où la bienséance et la civilité étaient indissociables de l'esthétique, dans un monde qui se percevait lui-même comme un théâtre, l'aristocrate des XVII^e et XVIII^e siècles devient une œuvre d'art jusque dans ses moindres gestes. C'est notamment grâce à l'art de la danse qu'il devient, comme le disait Kellom Tomlinson, cette image vivante dessinée par les plus excellents maîtres et conçue pour le plus grand plaisir du spectateur.

Avec un tel idéal, il n'est pas étonnant que les conventions de la civilité et de la politesse soient devenues progressivement celles du portrait. Les positions que Beauchamps systématisa pour la danse passèrent dans les usages du Monde, puis dans ceux de la peinture. Elles deviennent les emblèmes de l'honnêteté, de la politesse des mœurs et de la bonne éducation qui participent, dans le portrait d'apparat, à l'éloge du portraituré; ce sont plus précisément les attributs iconographiques de l'honnête homme ou, si l'on préfère reprendre l'expression de Pierre Rameau, des « personnes honnêtes & polies ». En conséquence, ce sont également les marques d'une aristocratie qui considère les attitudes du corps comme une preuve supplémentaire de sa supériorité.

Comme nous l'avons vu, les cinq positions peuvent être porteuses de significations individuelles. Elles peuvent mettre en valeur la modestie d'une dame, la hardiesse d'un chef de guerre, l'autorité d'un roi, l'humilité d'un prêtre ou encore l'assurance d'un courtisan. Ces vertus dont les jambes sont le symptôme se voient, tantôt tempérées par une main modestement cachée sous le justaucorps, tantôt exacerbées par l'impétuosité d'un bras *akimbo*.

Jusqu'à maintenant, nous avons tâché de rassembler toutes sortes d'indices tirés des domaines historique, visuel, temporel et artistique. L'histoire des mœurs nous a fourni un premier argument. Les positions de la danse, en tant que modèles idéalisés du maintien honnête, servaient à l'expression de la bienséance en société. Cet usage était

tributaire d'une tradition du savoir-vivre, remontant à Érasme et Castiglione, qui présumait de la qualité de l'âme et de la noblesse par les seules apparences du corps.

Du point de vue strictement formel, nous avons pu constater que le portrait d'apparat présente des poses qui correspondent exactement aux descriptions et aux images documentant les cinq positions de la danse. La chronologie, loin de contredire notre intuition initiale, supporte l'idée que l'apparition des cinq positions engendre une nouveauté iconographique en rupture avec les traditions posturales antérieures.

Nous avons finalement puisé nos derniers arguments dans la théorie du portrait et la pratique de l'esquisse. Pour Roger de Piles, par exemple, les attitudes étaient tout le langage du portrait; elles pouvaient exprimer des vertus comme l'honnêteté, mais aussi le rang et la dignité du portraituré. Les portraitistes ne devant jamais oublier ni le « bon air » ni la « bonne grâce », il n'est pas étonnant qu'ils aient emprunté les poses qui, à leur époque, devaient les exprimer. Chez Gérard de Lairesse, on retrouve plus explicitement la quatrième position, mais aussi la troisième qui peut distinguer la noble dame du paysan. Joseph Highmore, quant à lui, a étudié les différents effets des positions à travers plusieurs esquisses qui lui ont survécu. William Hogarth, en proscrivant les positions du maître à danser en peinture, témoignait par là-même de la popularité d'un tel usage.

L'accumulation de ces éléments de preuve nous a permis d'affermir la validité d'une interprétation qui, nous l'espérons, jette un regard nouveau et original sur l'un des grands problèmes de l'art du portrait; à savoir la signification de la pose. Cette étude a tenté de fournir des explications à la présence de positions qui conservaient encore leur caractère hiéroglyphique aux yeux de l'histoire de l'art. L'histoire des mœurs, l'histoire des mentalités, mais aussi l'histoire de la danse, nous ont permis ce regard neuf sur le portrait des XVII^e et XVIII^e siècles, mais également sur le problème plus large du geste dans l'art.

Nous avons considéré le geste comme un objet d'interprétation qui pouvait être porteur de sens comme n'importe quel autre motif ou symbole. Le commentaire d'Herman Roodenburg à propos de la peinture hollandaise du XVII^e siècle s'applique très bien à notre manière d'aborder le corps dans l'art:

What I have wanted to make clear here with the help of a single example – the contemporary ideal of correct posture – is that the ostensibly more banal motifs in

seventeenth-century Dutch paintings and prints are indeed capable of being interpreted. [...] It seems to me that this historical-anthropological or historical-ethnological approach could be valuable, not so much as an alternative to more "traditional" iconology but above all as a broadening, an elaboration, or an enrichment of it. From this point of view, the symbolic universe should not be limited to a series of specific motifs in seventeenth-century Dutch painting and the body of literary-humanistic thought to which they relate, but the content of this art should be more strongly linked than has hitherto been the case to the most casual, inconspicuous conduct in daily reality¹.

Nous avons nous aussi tenté, en traitant le geste de mœurs comme un motif artistique, d'enrichir l'interprétation iconographique traditionnelle.

Pour terminer, il est légitime de se demander quel sort fut réservé à ces cinq positions qui ne semblent avoir survécu que dans le ballet classique. En fait, leur destin, dans l'art comme dans la vie, fut lié à celui du *artful body*. À partir du milieu du XVIII^e siècle, l'artifice et le polissage qui avaient marqué la culture aristocratique devinrent de plus en plus l'objet de contestation. Les philosophes opposaient la Nature à la Mode, à l'hypocrisie des bonnes manières, mais surtout à cette conception de la vie comme un *Theatrum Mundi*. Jouer un rôle, c'était dissimuler, contraindre le naturel. Cette méfiance à l'égard de l'artifice engendra des critiques qui ne manquèrent pas de s'acharner notamment contre l'esthétique rococo. La colonne factice dont les effets décoratifs et scénographiques justifiaient la présence s'attiraient l'opprobre de ces détracteurs. C'est toute la mentalité de l'âge baroque qui était la cible des Lumières. Comme l'a constaté Sarah R. Cohen, durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le corps poli par l'art n'échappa pas à ces attaques virulentes : « *In this context the artful body became a prominent target of critical attention, mired as this body appeared to be in the contrivances of a corrupt society².* »

La critique se manifeste dans tous les domaines et notamment celui de l'éducation. Traditionnellement appelée à prendre en charge l'apprentissage de la posture, la pédagogie du maître à danser est condamnée par des penseurs comme

¹Herman ROODENBURG. «How to Sit, Stand, and Walk: Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints», *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Wayne FRANITS éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 184-186.

²Sarah R. COHEN. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 250.

Rousseau : « Si j'étais maître à danser, je ne ferais pas toutes les singeries de Marcel³, [...] [je] ferais [de mon élève] l'émule d'un chevreuil plutôt qu'un danseur de l'Opéra⁴. » C'est encore le même débat entre Nature et Artifice qui se dégage de ce traité d'éducation. Comme l'a constaté Georges Vigarello, cette ancienne union entre la danse et l'apprentissage du maintien perdit graduellement sa force :

La danse de la noblesse, celle des maîtres à danser, est contestée dans son culte des postures guindées et contraintes, de même et surtout dans sa visée exclusive d'enseigner à montrer et à "se" montrer. [...] La critique des pratiques aristocratiques stigmatise fermement les dispositifs scéniques dont elles s'entouraient. Il s'agit de dénoncer ce qui "tend seulement à distinguer" (selon l'expression de Rousseau), et particulièrement le recours exclusif aux "belles manières"⁵.

Les attitudes dans l'art, comme nous l'avions déjà senti chez Hogarth, ne pourront se soustraire à cette préférence de la Nature sur la Mode. Pour Sir Joshua Reynolds, ces conventions extrêmement codifiées des apparences dans les gestes, dans les postures ou dans les ornements du corps ne sont rien d'autre que des « *instances, in which vanity or caprice have contrived to distort and disfigure the human form; [...] which have been practised to disguise nature, among our dancing-masters, hairdressers, and tailors, in their various schools of deformity*⁶ ». Reynolds sonne ici le glas d'une « gestique » du corps que l'art empruntait aux bonnes manières. Selon lui, la peinture ne doit plus imiter le maître à danser, mais le professeur d'anatomie. Il annonce la fin de ce qui constituait la figure aristocratique, la fin de sa posture droite, de la projection de sa poitrine et de l'en-dehors « contre-nature » de ses pieds :

Of what was taught us by the Professor of Anatomy, in respect to the natural position and movement of the feet. He observed that the fashion of turning them outwards was contrary to the intent of nature, as might be seen [...] from the weakness that proceeded from that manner of standing. To this we may add the erect position of the head, the projection of the chest, the walking with straight knees, and many such

³Maître de danse qui eut beaucoup de succès auprès de la haute aristocratie. Le fils de Lord Chesterfield fut son élève.

⁴Jean-Jacques ROUSSEAU. *Émile, ou De l'éducation*. Paris, Bordas, coll. «Classique Garnier», 1992, p. 148.

⁵Georges VIGARELLO. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris, J.-P. Delarge, coll. «Corps et culture», 1978, p. 104-105.

⁶Sir Joshua REYNOLDS. *Discourses on Art*, Londres et New Haven, R. R. Wark, 1975, p. 48; cité par David H. SOLKIN, «Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art», *The Oxford Art Journal*, vol. 9, no. 2, 1986, p. 47.

*actions, which we know to be merely the result of fashion, and what nature never warranted*⁷.

Si Reynolds utilise lui-même la quatrième position, ce n'est que pour en faire la caricature. Elle ne signifie plus cette *honnêteté*, cette politesse et cette assurance aristocratique; elle devient plutôt l'emblème de l'affectation et de la critique d'une société obsédée par les apparences {fig.77}.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 77. Sir Joshua Reynolds, *Four Learned Milordi*, vers 1751.

⁷Sir Joshua REYNOLDS. *Discourses on Art*, Londres, R. R. Wark, 1969, p. 48-49; cité par Ellen D'OENCH. *The Conversation Piece : Arthur Devis & his Contemporaries*. New Haven, Yale Center for British Art, 1980, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sources

- ACADÉMIE FRANÇAISE. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 2^e édition, 1718, in *Les Dictionnaires de l'Académie Française (1687-1798)* [CD-ROM], Paris, Champion électrique, 2000.
- ALEMBERT, Jean Le Rond (d') et Denis DIDEROT. *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-82. Projet ARTFL, Chicago [en ligne: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>].
- BACQUOY-GUÉDON, Alexis. *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure, dans l'art de la danse*. Amsterdam, chez Valade, 1785, 76 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].
- BAUDOUIN, Nicolas. *De l'Éducation d'un jeune seigneur*. Paris, chez Jacques Estienne, 1728, 371 pages.
- BONEM, Natal Jacome. *Tratado dos principaes fundamentos da dança*. Coimbra, na Officina dos Irmaõs Ginhoens, 1767, 138 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien par Alain Pons. Paris, éditions Garnier Flammarion, 1991, 402 pages.
- CHESTERFIELD, Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of. *Letters to his son and others*. Londres, Dent, 1946, 312 pages.
- CHESTERFIELD, Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of. *The letters of Philip Dormer Stanhope Earl of Chesterfield*. Édité avec une introduction et un index de John Bradshaw, Londres, G. Allen & Unwin, 1926, 3 volumes.
- COMPAN, Charles. *Dictionnaire de Danse contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, et des anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne*. Paris, Cailleau, 1787, 395 pages.
- DIDEROT, Denis. *Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Paris, Hermann, 1995, 457 pages.

DIDEROT, Denis. *Ruines et paysages : salons de 1767*. Textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, 563 pages.

Discours académique pour prouver que la Danse, dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de Musique, et qu'elle est en tout absolument indépendante du violon. Paris, 1730, 8 pages.

DUFORT, Giovanni Battista. *Trattato del ballo nobile*. Naples, nella stamperia di F. Mosca, 1728, 160 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

ÉRASME, dit de Rotterdam. *La civilité puérile*. Présenté par Philippe Ariès, Paris, Ramsay, 1977, 107 pages.

ESSEX, John. *The Dancing-Master: or, The Art of Dancing Explained*. Londres, J. Brotherton, 1728, 160 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

FELDTENSTEIN, C. J. von. *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen*. Braunschweig, 1772, 109 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

FEUILLET, Raoul-Auger. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez l'auteur, 1700. Réimpr. Hildesheim et New York, Georg Olms Verlag, 1979, 262 pages.

FEUILLET, Raoul-Auger. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez l'auteur, 1700. Réimpr. New York, Broude Brothers, 1968, 290 pages.

FEUILLET, Raoul-Auger. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, chez le Sieur Dezais, 1713, 95 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

FURETIÈRE, Antoine. *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière*. La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690. Réimpr. Paris, S.N.L.-Le Robert, 1978, 3 volumes.

GALLINI, Giovanni-Andrea. *A Treatise on the Art of Dancing*. Londres, R. Dodsley 1772, 292 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

HOGARTH, William. *L'analyse de la beauté*. Paris, Nizet, 1963, 162 pages.

- HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New Haven (Conn.), Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press, 1997, 162 pages.
- LAIRESSE, Gérard de. *Le grand livre des peintres, ou, L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes : avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bon maitres, & sur les défauts qui s'y trouvent*. Paris, à l'hôtel de Thou, 1787, 2 volumes.
- LA SALLE, Jean-Baptiste de. *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne, divisées en deux parties*. Paris, Moranval, s.d., 108 pages.
- LAUZE, François de. *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, 1623. Réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1977, 69 pages.
- LOUIS XIV. *Lettres patentes du roi, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*. Paris, Parlement de Paris, 1662. Réimpr. in Mark FRANKO, *Dance as text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 237 pages.
- MAGNY, Claude-Marc. *Principes de chorégraphie*. Paris, chez Duchesne et De la Chevardière, 1765. Réimpr. Genève, Minkoff, 1980, 244 pages.
- MAGRI, Gennaro. *Trattato teorico-prattico di ballo*. Naples, V. Orsino, 1779, 2 volumes. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].
- MENESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris, René Guignard, 1682. Réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1984, 323 pages.
- MÉRÉ, Antoine Gombaud (chevalier de). «De la vraie honnêteté», *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : *Les aventures de Renaud et d'Armide; Œuvres posthumes*, p. 69-84.
- MÉRÉ, Antoine Gombaud (chevalier de). «Suite de la vraie honnêteté», *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : *Les aventures de Renaud et d'Armide; Œuvres posthumes*, p. 85-102.
- MÉRÉ, Antoine Gombaud (chevalier de). «Suite du Commerce du Monde», *Œuvres posthumes*, Paris, 1700. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : *Les aventures de Renaud et d'Armide; Œuvres posthumes*, p. 161-164.

- MEREAU, Charles-Hubert. *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*. Gotha, Chez Mevius & Dieterich, 1760, 193 pages.
- MINGUET E IROL, Pablo. *Arte de danzar a la francesa*. Madrid, P. Minguet, 1737(?), 72 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].
- MOIGNON, Monsieur de la. *Arrêt du Conseil du roi daté à Versailles du 28 juillet 1704*. Paris, Archives Nationales (V6 797), 1704, 5 pages.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit. *Le bourgeois gentilhomme : comédie-ballet*. Paris, Larousse-Bordas, coll. «Petits classiques Larousse», 1998, 239 pages.
- MONTAGNE, Monsieur de la. *Chaconne d'Arlequin*. Paris, vers 1700-20, 5 pages.
- NIVELON, François. *The Rudiments of Genteel Behavior*. Londres, 1737. Réimpr. Londres, Paul Holberton publishing, 2003, 53 pages.
- PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Genève, Slatkine Reprints, 1969, 493 pages.
- RAMEAU, Pierre. *Le Maître à danser*. Paris, chez Jean Villette, 1725. Réimpr. New York, Broude Brothers, 1967, 272 pages.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile, ou De l'éducation*. Paris, Bordas, coll. «Classique Garnier», 1992, 666 pages.
- TOMLINSON, Kellom. *The Art of Dancing Explained*. Londres, K. Tomlinson, 1724-35, 159 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].
- WEAVER, John. *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*. Londres, J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves et W. Chetwood, 1721. Réimpr. in Richard RALPH, *The Life and Works of John Weaver : An Account of his Life, Writings and Theatrical Productions*, New York, Dance Horizons, 1985, 1075 pages.
- WEAVER, John. *Orchesography; or, The Art of Dancing*. Londres, Ino. Walsh, 1715(?), 120 pages. Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

B. Études

- AHRENS, Kristen. «Honorii Praevia Virtus : une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, mai-juin 1990, p. 213-226.
- ALM, Irene. «Grossatesta, Gaetano», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- ANGELIS, Rita et Paul GUINARD. *Tout l'œuvre peint de Goya*. Paris, Flammarion, 1990, 144 pages.
- ARCHIVES NATIONALES. *Danseurs et Ballet de l'Opéra de Paris depuis 1671*. Paris, Archives nationales et Bibliothèques nationales de Paris, 1988, 118 pages.
- ASTIER, Régine. «François Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century», *Dance Research*, vol. 2, no. 2, été 1984, p. 11-23.
- ASTIER, Régine. «La danse à l'époque de Watteau», *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 227-233.
- ASTIER, Régine. «Louis XVI, "Premier Danseur"», *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, sous la direction de David Lee RUBIN, Washington : Folger Shakespeare Library, Toronto : Associated University Presses, 1992, p. 73-102.
- ASTIER, Régine. «Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège», *Dance Chronicle*, vol. 6, no. 2, 1983, p. 138-163.
- (ASTIER) KUNZLE, Régine. «Pierre Beauchamp: The illustrious Unknown Choreographer (part I)», *Dance Scope*, vol. 8, no. 2, printemps/été 1974, p. 32-42.
- (ASTIER) KUNZLE, Régine. «Pierre Beauchamp: The illustrious Unknown Choreographer (part II)», *Dance Scope*, vol. 9, no. 1, automne/hiver 1974-75, p. 31-45.
- BAXANDALL, Michael. *L'oeil du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1985, 254 pages.
- BÉLY, Lucien. *La Cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye au temps de Louis XIV : Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, 13 février-27 avril 1992*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, 237 pages.

- BÉNÉZIT, Emmanuel. «Weikert, Georg or Johann Georg», *Dictionary of artists*, Paris, Gründ, 2006, vol. 14, p. 742.
- BERTON, Claude. *Les spectacles à travers les âges; musique, danse*. Paris, Aux Éditions du cygne, 1932, 366 pages.
- BETTAGNO, Alessandro, *et al.* *The Prado Museum*. New York, Fonds Mercator / Abrams, 1996, 669 pages.
- BEYER, Andreas. *L'art du portrait*. Paris, Citadelles & Mazenod, coll. «Phares», 2003, 411 pages.
- BLUCHE, François (dir.). *Dictionnaire du Grand Siècle*. Paris, Fayard, 2005, 1640 pages.
- BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. London et Baltimore, Penguin Books, coll. «Pelican History of Art», 1953, 312 pages.
- BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1978, 312 pages.
- BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en Occident : De la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris, Éditions du Seuil, 1994, 200 pages.
- BREMMER, Jan et Herman ROODENBURG (éd.). *A Cultural History of Gesture*. Ithaca, Cornell University Press, 1992, 268 pages.
- BROOKS, Lynn Matluck. «Text and image as evidence for posture and movement style in seventeenth-century Spain», *Imago Musicae*, vol. 8, 1996, p. 39-61.
- BURKE, Peter. *Louis XIV : les stratégies de la gloire*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, 266 pages.
- BURKE, Peter. «The Language of Gesture in Early Modern Italy», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 71-83.
- BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*. Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1996, 268 pages.
- CABOURIN, Guy et Georges VIARD. *Lexique historique de la France d'Ancien Régime*. 3 éd., Paris, Armand Colin, 2005, 333 pages.
- CAROLI, Flavio. *L'anima e il volto : ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Milano, Electa, 1998, 687 pages.

- CHARTIER, Roger. «From Texts to Manners: A Concept and Its Books: Civilité between Aristocratic Distinction and Popular Appropriation», *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Princeton (N.J.), 1987, p. 71-109.
- CHASTEL, André. «L'art du geste à la Renaissance», *Le geste dans l'art*, Paris, Éditions Liana Levi, coll. «Opinion», 2001, p. 7-47.
- CHASTEL, André. «La sémantique de l'index», *Le geste dans l'art*, Paris, Éditions Liana Levi, coll. «Opinion», 2001, p. 49-64.
- CHERRY, Deborah et Jennifer HARRIS. «Eighteenth-Century Portraiture and the Seventeenth-Century Past: Gainsborough and Van Dyck», *Art History*, vol. 5, no. 3, septembre 1982, p. 287-309.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Histoire du ballet*. Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1966, 126 pages.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672, mises en scène*. Préface d'André Chastel, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1967, 276 pages.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses : XVIe-XXe siècles*. Paris, Desjonquères, coll. «La mesure des choses», 1995, 252 pages.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise. «Louis XIV et le ballet de cour ou le plus illustre des danseurs (1651-1670)», *Revue d'histoire et de théâtre*, no. 3, juillet-septembre 2002, p. 153-178.
- CLARK, Anthony Morris. *Pompeo Batoni : A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. New York, New York University Press, 1985, 416 pages.
- CLIFFORD, Timothy. *Les Galeries nationales d'Écosse*. Paris, Scala, 1990, 128 pages.
- COHEN, Sarah R. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 352 pages.
- COHEN, Selma Jeanne. *Dance as a Theatre art : Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. New York, Harper & Row, 1974, 224 pages.
- CONSTANS, Claire. «Les tableaux du grand appartement du roi», *La revue du Louvre et des Musées de France*, no. 3, mai-juin 1976, p. 156-173.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.). *Histoire du corps*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, 3 volumes.
- CORMACK, Malcolm. *The Paintings of Thomas Gainsborough*. New York, Cambridge University Press, 1991, 182 pages.

- CRAVERI, Benedetta. *L'âge de la conversation*. Paris, Gallimard, 2002, 486 pages.
- DENS, Jean-Pierre. *L'honnête homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII^e siècle*. Lexington, French Forum, 1981, 157 pages.
- DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, Paris : L'Harmattan, coll. «République des lettres», 2000, 320 pages.
- D'OENCH, Ellen. *The Conversation Piece: Arthur Devis & his Contemporaries*. New Haven, Yale Center for British Art, 1980, 99 pages.
- DRÉVILLON, Hervé. *Introduction à l'histoire culturelle de l'Ancien régime : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Sedes, 1997, 191 pages.
- DUFOUR, Môme. «Contribution à l'étude de l'Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames (de Francis de Lauze, 1623)», *La recherche en danse*, no. 4, septembre 1988, p. 13-17.
- EDWARDS, JoLynn. «Watteau and the dance», *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*, sous la direction de François MOUREAU et Margaret Morgan GRASSELLI, Paris, Champion, 1987, p. 219-225.
- ELIAS, Norbert. *La civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 pages.
- FEHER, Michel, Ramona NADDAFF et Nadia TAZI (éd.). *Fragments for a History of the Human Body*. New York, Urzone, 1989, 3 volumes.
- FLETCHER, Ifan Kyrle. *Bibliographical Descriptions of Forty Rare Books Relating to the Art of Dancing, in the Collection of P. J. S. Richardson, O. B. E.* Londres, Dance Books, 1977, 23 pages.
- FRANITS, Wayne E. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting : Its Stylistic and Thematic Evolution*. New Haven, Yale University Press, 2004, 328 pages.
- GERBES, Angelika R. «Eighteenth Century Dance Instruction: The Course of Study Advocated by Gottfried Taubert», *Dance Research*, vol. 10, no. 1, printemps 1992, p. 41-52.
- GIORDANO, Gloria. «A Venetian Festa in Feuillet Notation», *Dance Research*, vol. 15, no. 2, hiver 1997, p. 126-141.
- GIORDANO, Gloria. «Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part one: The Dancer-Choreographer in Northern Italy», *Dance Chronicle*, vol. 23, no. 1, 2000, p. 1-28.

- GOFF, Moira. «Edmund Pemberton, Dancing-Master and Publisher», *Dance Research*, vol. 11, no. 1, printemps 1993, p. 52-81.
- GOFF, Moira. «Weaver, John», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- GOFF, Moira et Jennifer THORP. «Dance Notations Published in England c. 1700-1740 and Related Manuscript Material», *Dance Research*, vol. 9, no. 2, automne 1997, p. 32-50.
- GONSALVEZ, Lara et Jose CARLOS. *La danza cortesana en la biblioteca nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional (Espagne), 1987, 39 pages.
- GREEN, Roger. «The Sun also rises in Louisiana», *Art News*, vol. 83, no. 7, septembre 1984, p. 74-78.
- GUILCHER, Jean-Michel. «André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique», *Revue de la société d'histoire du théâtre*, vol. 21, no. 3, 1969, p. 256-264.
- GUILCHER, Jean-Michel. *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris, Mouton, coll. «Études européennes», 1969, 234 pages.
- GUILMARD-GEDDES, Laurence. «De l'iconographie de quelques figures de ballet sous le règne de Louis XIV», *La recherche en danse*, no. 2, juin 1983, p. 39-44.
- HILTON, Wendy. *Dance and Music of Court and Theater : Selected Writings of Wendy Hilton*. Stuyvesant (NY), Pendragon Press, coll. «Dance and music series», 1997, 455 pages.
- JONGH, Eddy de. «Reticent Informants: Seventeenth-Century Portraits and the Limits of Intelligibility», *Polyanthea: Essays on Art and Literature in Honor of William Sebastian Heckscher*, sous la direction de Karl-Ludwig SELIG, La Haye, Van der Heijden, 1993, p. 57-73.
- KEITH, Thomas. «Introduction», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 1-14.
- LACROIX, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Genève, Slatkine, 1968, 6 volumes.
- LANCELOT, Francine. *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*. Paris, Van Dieren, 1996, 405 pages.
- LEVEY, Michael. *Painting and Sculpture in France (1700-1789)*. New Haven, Yale University Press, coll. «Pelican History of Art», 1993, 318 pages.

- LITTLE, Meredith Ellis. «Feuillet, Raoul-Auger», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- LITTLE, Meredith Ellis. «Rameau, Pierre», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- MAGENDIE, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*. Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 volumes.
- MANNINGS, David. «A Well-Mannered Portrait by Highmore», *Connoisseur*, no. 183, 1975, p. 116-119.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris, Les éditions de Minuit, collection «Le sens commun» 1981, 300 pages.
- MASER, Edward Andrew. *Baroque and Rococo pictorial imagery*. New York, Dover, 1971, 200 pages.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. «Goya, a Free 'Disciple' of Velázquez», *The Spanish Portrait: from El Greco to Picasso* (Javier PORTÚS PÉREZ et al.), Londres, Scala, 2004, p. 209 et 356.
- MÉNIL, Félicien de. *Histoire de la danse à travers les âges*. Genève Éditions Slatkine, 1980, 362 pages.
- MEYER, Arline. «Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait», *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 1, mars 1995, p. 45-63.
- MILLAR, Sir. Oliver. *Zoffany and his Tribuna*. Londres : Routledge & K. Paul, New York : Pantheon Books, coll. «Studies in British art», 1966, 48 pages.
- MOIR, Alfred. *Anthony van Dyck*. New York, H.N. Abrams, 1994, 128 pages.
- MONTANDON, Alain. *Les espaces de la civilité*. Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995, 354 pages.
- MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Éditions du Seuil, coll. «La Couleur de la vie», 1995, 897 pages.
- MORIARTY, Michael. *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*. Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1988, 232 pages.
- MUCHEMBLED, Robert. *Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècles)*. Liège, Section d'histoire, coll. «Histoire aujourd'hui», 1985, 16 pages.

- MUCHEMBLED, Robert. *Société, cultures et mentalités dans la France moderne : XVI^e-XVIII^e siècle*, 2 éd., Paris, Armand Colin, 1994, 187 pages.
- MUCHEMBLED, Robert. «The Order of Gestures: a Social History of Sensibilities under the Ancien Régime in France», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 129-151.
- MUCHEMBLED, Robert (dir.). *Les XVI^e et XVII^e siècles*. Rosny, Bréal, 1995, 367 pages.
- MURRAY, Sir James Augustus Henry. *A New English Dictionary on Historical Principles*. Oxford, Clarendon Press, 10 volumes.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE DE MÉXICO. *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México, Banamex-Accival, 1994, 426 pages.
- NEEDHAM, Maureen. «Beauchamps, Pierre», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- NEEDHAM, Maureen. «Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation», *Dance Chronicle*, vol. 22, no. 2, 1997, p. 173-190.
- PARIAS, Louis-Henri (dir.). *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*. Paris, Nouvelle librairie de France, 1981, 4 volumes.
- PASTORI, Jean-Pierre. *L'homme et la danse : le danseur du XVI^e au XX^e siècle*. Fribourg : Office du livre, Paris : Éditions Vilo, 1980, 180 pages.
- PENNY, Nicholas. *Reynolds*. Londres, Royal Academy of Arts (G.-B.), 1986, 408 pages.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», 1998, 508 pages.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, et al. *The Spanish Portrait : from El Greco to Picasso*. Londres, Scala, 2004, 398 pages.
- POSNER, Donald. «The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philip V», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 131, février 1998, p. 77-90.
- PRÉAUD, Maxime. «Sébastien Leclerc», *Grove Art Online*, Oxford University Press, [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 15 mai, 2007).

- PROFETI, Maria Grazia. «La danza como "savoir-vivre" en la España del siglo XVII», *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal : du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Rose DUROUX, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 205-213.
- PRUIKSMA, Rose A. «Generational Conflict and the Foundation of the Académie Royale de Danse: A Reexamination», *Dance Chronicle*, vol. 26, no. 2, 2003, p. 168-187.
- QUIREY, Belinda. *May I Have the Pleasure ? : The Story of Popular Dancing*. Londres, Dance Books, 1976, 124 pages.
- RAWSON, C. J. «Gentlemen and Dancing-Masters: Thoughts on Fielding, Chesterfield, and the Genteel», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 1, no. 2, hiver 1967, p. 127-158.
- REICHLER, Claude. «La jambe du roi», *L'Âge libertin*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 117-135.
- REVEL, Jacques. «Les usages de la civilité», *Histoire de la vie privée : de la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Roger CHARTIER, Paris, Éditions du Seuil, 1986, vol. 3, p. 169-209.
- RICHARDSON, Annie. «An Aesthetics of Performance: Dance in Hogarth's "Analysis of Beauty"», *Dance Research*, vol. 20, no. 2, hiver 2002, p. 38-87.
- ROODENBURG, Herman. «How to Sit, Stand, and Walk: Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints», *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Wayne FRANITS éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 175-186.
- ROODENBURG, Herman. «The 'Hand of Friendship': Shaking Hands and other Gestures in the Dutch Republic», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 152-189.
- ROY, Alain. *Gérard de Lairesse (1640-1711)*. Préface de Jacques Thuillier, Paris, Arthéna, 1992, 574 pages.
- RUEL, Marianne. *Les chrétiens et la danse dans la France moderne : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Champion, coll. «Dix-huitièmes siècles», 2006, 457 pages.
- SALMON, Xavier. *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 349 pages.

- SCHALK, Ellery. *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*. Seyssel, Champ Vallon, coll. «Époques», 1996, 189 pages.
- SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait : les plus grandes oeuvres européennes (1420-1670)*. Cologne, Taschen, 1994, 180 pages.
- SOLKIN, David H. «Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art», *The Oxford Art Journal*, vol. 9, no. 2, 1986, p. 42-49.
- SPICER, Joaneath. «The Renaissance Elbow», *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 84-128.
- STANTON, Domna C. *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Colombia University Press, 1980, 320 pages.
- THORP, Jennifer. «Isaac, Mr», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- THORP, Jennifer. «Tomlinson, Kellom», *Grove Music Online* (L. Macy éd.), [en ligne: <http://www.grovemusic.com>] (consulté le 3 mai, 2007).
- UGARTE BLANCO, Juana. «Aproximación metodológica a la historia de los gestos, un ejemplo de aplicación: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer», *Lino: revista anual de historia del arte*, vol. 8, 1989, p. 161-170.
- UGLOW, Jenny. *Hogarth: A Life and a World*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, 794 pages.
- VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris, Seuil, coll. «L'univers historique», 2004, 336 pages.
- VIGARELLO, Georges. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris, J.-P. Delarge, coll. «Corps et culture», 1978, 339 pages.
- WARD, John. «'A New Treatise on the Art of Dancing' First Published in 'The Lady's Magazine' (I: Volume XVI) in Six Instalments (February, March, April, May, June, July 1785)», *Dance Research*, vol. 11, no. 2, 1993, p. 43-59.
- WEIGERT, Roger-Armand. *Inventaire du fonds français : graveurs du XVIIe siècle*. Paris, Bibliothèque nationale de France, vol. 8, 341 pages.
- WHEELOCK, Arthur K. *Gerard ter Borch*. Washington, National Gallery of Art (É.-U.) / Detroit Institute of Arts, 2004, 228 pages.

WILTON, Andrew. *The Swagger Portrait : Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyke to Augustus John, 1630-1930*. Londres, Tate Gallery, 1992, 239 pages.