

2007-2008

Musicorum

*Michel-Paul-Guy
de Chabanon
et ses contemporains*

Devised par J. Bidon au

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

Imprimé par C. de Roussillon

2007-2008

Musicorum

Michel Paul Guy de Chabanon

et ses contemporains

Université François-Rabelais

TOURS

Apollon, Momus, Perroquet
Michel Chabanon, danseur et musicien
sur la scène du collège jésuite de Paris (1737-1745)

Dans son *Tableau de quelques circonstances de ma vie*, Michel Chabanon ne retient de ses années de collège que l'amitié exacerbée qui l'a lié un temps à un condisciple¹. S'il se souvient que ses « adieux au collège [le] remplirent de crainte et de désespoir », il est peu disert sur l'éducation reçue chez les pères, mentionnant brièvement les « menées des Jésuites » pour l'attirer vers une vocation religieuse. Il ne dit rien de sa formation artistique, évoquant simplement son jeune « talent assez distingué pour le violon », dont son « extrême piété [lui] avait fait négliger l'usage » alors que, jeune adulte, il se destinait à un état religieux. C'est pourtant pensionnaire au collège Louis-le-Grand que le jeune Chabanon reçut ses premières leçons de danse et de musique et qu'il fit ses débuts à la scène. De 1737 à 1745, il se produit chaque année comme danseur, acteur ou musicien, lors des représentations offertes par les révérends pères au public parisien.

Un retour sur l'activité du collège Louis-le-Grand en matière de spectacles dans les années 1730-1740 nous permettra de circonscrire la présence du collégien sur la scène théâtrale jésuite. Si les sources mentionnant Chabanon sont peu nombreuses, elles mettent en évidence ses qualités de danseur et nous renseignent sur les pratiques théâtrales, musicales et chorégraphiques qui ont nourri son imaginaire collégien. Enfin, puisque c'est en dansant que Chabanon séduit ses premiers spectateurs, nous reviendrons sur les caractéristiques du grand ballet jésuite, sur les interprètes qui s'y croisaient et sur les pratiques chorégraphiques qui lui donnaient son visage.

Jeux de théâtre au collège Louis-le-Grand²

Dans son célèbre *Séjour de Paris*, paru en France en 1727, Nemeitz, après avoir fait l'éloge du Théâtre Français, de la Comédie italienne et de l'Opéra, suggère aux « voyageurs de condition » un divertissement moins attendu :

« Il est encore à remarquer, qu'outre ces Spectacles ordinaires, *les Ecoliers des Jesuites* représentent une fois de l'année, savoir au commencement du Mois d'Août, avec beaucoup [sic] d'appareil, *une Tragédie en Latin, au Collège Louïs le Grand*. Comme ces Pères veulent briller en toutes leurs actions, ils n'omettent ici rien pour augmenter la magnificence de leur Spectacle. (...) Ils mettent un *Ballet* entre tous les Actes, duquel *Monsr. Blondi* a ordinairement la direction.³ »

La proximité, dans ce « véritable mode d'emploi des attraits parisiens »⁴, entre la scène jésuite et les institutions spécialisées dans la production de spectacles, atteste l'importance du collège dans la vie spectaculaire parisienne au milieu du XVIII^e siècle. De fait, les tragédies avec ballet données à Louis-le-Grand sont très souvent intégrées à l'ensemble des divertissements parisiens, par les almanachs, les guides ou les périodiques. *Le Mercure de France* rend compte régulièrement des activités théâtrales jésuites. Le plus souvent, l'article relatif à la représentation estivale jésuite ouvre la rubrique des « Spectacles », devant les pages mentionnant les activités des Comédies française et italienne, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique⁵. Affichant la collaboration des meilleurs artistes du royaume, le collège Louis-le-Grand se construit alors activement comme un haut-lieu de spectacle⁶, avec des usages, un répertoire, des liens revendiqués avec les autres scènes parisiennes, éléments dont les « programmes » imprimés pour les représentations assurent la visibilité⁷.

A l'époque où Michel Chabanon est élève chez les révérends pères, une forme d'agenda théâtral s'est progressivement mise en place sur la scène du collège jésuite – *L'Agenda du voyageur* de Simon de Valhebert en 1736 en intègre plusieurs moments :

« [Juin] Outre la Tragedie que les Jesuites font représenter publiquement en Latin tous les ans au commencement d'Août, il y en a encore une particuliere en François dans les premiers jours de ce mois ; & la scène se passe dans une arriere-court. Le jour n'en est point fixé ; il faut avoir soin de s'en informer de bonne heure. (...) »

(Dim.) *Les Enigmes*, au Colège des Jésuites. (...) Cet exercice se fait dans une sale d'Actes : au Colège de Paris, c'est toujours le premier Dimanche de Juillet après Vêpres, sur les trois heures. Les Tableaus Enigmatiques sont exposés des le samedi matin précédent jusqu'au Dimenche à midi, dans la court sur la porte de chacune des Classes qui les proposent (...)

[Août] *Les Tragédies des Colèges*. Celle du Colège des Jésuites est toujours représentée

dans les premiers jours de ce mois. Elle est en Latin, mais entremêlée de Balets dont le sujet, toujours neuf, roule sur les matieres du tems. Comme le jour n'en est pas fixé, il est bon de s'en informer de bone heure : elle se fait toujours avant le 8. du mois.⁸ »

Deux fois par an, les distributions de prix sont l'occasion de théâtre, « petite tragédie » à la fin du mois de mai ou au début du mois de juin, « grande tragédie »⁹ pour la distribution solennelle du mois d'août¹⁰. Le reste de l'année, les « petits pensionnaires », les pensionnaires des classes de grammaire, les élèves de seconde et de rhétorique proposent chacun à leur tour, de février à juin, des représentations de formats divers, tragédies, comédies, drames, latins ou français, parfois agrémentés de quelques moments musicaux ou dansés. Ardemment dénoncés par les adversaires des jésuites, ces spectacles demeurent portés par un souci d'édification morale et une intention pédagogique, constamment revendiqués par les pères : par le théâtre, il s'agit de « stiler les jeunes Gens à la belle pronociation, et même [de] leur dénouïer le corps par le secours des Danses mêlées à ces Spectacles, afin de les accoûtumer de bonne heure à se produire et à se présenter avec décence¹¹ ».

De 1737 à 1745, période où l'on connaît la présence de Michel Chabanon au collège Louis-le-Grand, pas moins de trente représentations théâtrales ont été repérées (annexe 1), sans compter les autres exercices publics habituels au collège jésuite – les énigmes mentionnées par Valhebert, les plaidoyers ou les soutenances de thèses notamment. En neuf ans et trente représentations, on a pu assister au collège à dix-sept tragédies au moins et à une quinzaine de comédies, latines ou françaises, parfois mêlées d'intermèdes, tantôt chantés, tantôt dansés, tantôt agrémentés de feux d'artifice, à plusieurs drames et tragicomédies, en latin ou en français. Les moments de musique et de danse sont des plus variés quant à leur forme et leur intégration au spectacle : insertion de type occurrentiel dans une pièce de théâtre, intermèdes ou pièce autonome.

Michel Chabanon sur la scène jésuite

Grâce aux programmes imprimés pour ces occasions, il est possible de reconstituer la distribution de la majorité des pièces. Michel Chabanon figure dans au moins onze

représentations¹² : il danse dans tous les ballets donnés entre 1737 et 1745, joue dans une tragédie et deux comédies. Une telle longévité est remarquable et il n'existe aucun cas comparable dans les mêmes années. Pour le théâtre parlé, le nombre et la qualité des prestations de Michel Chabanon sont assez similaires à celles des autres élèves régulièrement sollicités : un rôle secondaire dans la grande tragédie d'août 1738, alors qu'il participe aussi au ballet, un rôle de valet dans une comédie donnée par les pensionnaires en mai 1743, trois rôles secondaires (dont encore deux rôles de valet) dans une représentation dont la date est incertaine, mais qui se tint vraisemblablement pendant la rhétorique de Chabanon¹³. On pourra ainsi déceler une certaine disposition pour les emplois de valets (trois des rôles sur les cinq connus).

En revanche, Michel Chabanon est le seul collégien à paraître neuf années de suite dans les ballets du mois d'août¹⁴. Il est encore très jeune lors de son premier ballet (né vers 1730, il a environ sept ans) et il restera pendant trois ans le benjamin des danseurs collégiens¹⁵. À titre de comparaison, au cours des années 1730 et 1740, les élèves qui reviennent le plus fréquemment sont ceux qui dansent quatre ou cinq années consécutives : tels, par exemple, Louis Destouches de 1737 à 1740, Louis-Clément de Colignon de 1739 à 1743, Louis Bronod de 1737 à 1741, Jean-Charles Dervillé de 1734 à 1737, Paul Bion et Pierre Sans de Canarie de 1742 à 1745, ou encore Jean-Baptiste-Antoine Hermant qui danse six fois entre 1733 à 1739. Le cas exceptionnel de Michel Chabanon semble lié au talent réel de l'enfant. De fait, par deux fois, *Le Mercure de France* relève les belles prestations du collégien, un éloge habituellement réservé aux élèves de grande famille¹⁶ : en 1740, si le périodique note que François-Emmanuel de Crussol d'Usez et Jules-Hercule de Rohan dansent « avec la grace qui est née avec eux », Michel Chabanon et Louis Destouches se distinguent quant à eux dans « l'entrée de Momus, devenu Maître à danser, [qui] picqua beaucoup par la vivacité & par la singularité du jeu »¹⁷. En 1743, le seul danseur cité nommément, en dehors du chorégraphe, est Michel Chabanon, qui « réunit tous les suffrages, & dansa avec une grace qui fut admirée des plus grands Maîtres »¹⁸. Le jeune talent pour la danse de Chabanon se traduit dans son apparition en 1738 – un cas rare – dans une entrée de professionnels, seul collégien parmi les danseurs de métier, figurant un Perroquet, aux côtés d'Alain le fils¹⁹. Par ailleurs, ces qualités de danseur justifient vraisemblablement qu'on lui ait confié des personnages de Maître à danser montrant la

belle danse²⁰ ou encore de Momus contrefaisant un maître de danse, un rôle comique réservé habituellement aux professionnels²¹.

On ne sait pas grand-chose du parcours scolaire de Michel Chabanon²², sinon qu'il resta deux ans en rhétorique²³. Quelques hypothèses peuvent néanmoins être proposées au regard de la progression d'autres élèves, dont ses deux frères, pensionnaires dans les mêmes années. Dans un cahier constitué pour conserver ses souvenirs scolaires²⁴, Achille Pierre Dionis Du Séjour, pensionnaire à Louis-le-Grand de mai 1743 à juillet 1751, a pris soin de noter la liste de tous ses camarades de classe et de chambre, de ses différents régents, ainsi que chaque événement marquant de sa scolarité. Entré à l'âge de neuf ans en classe de 7^e, après avoir étudié le latin auprès du prêtre de la paroisse Saint-Merry, puis d'un maître particulier, il passe ensuite dans la classe supérieure à chaque rentrée scolaire. On voit donc ce très bon élève en 6^e dès octobre 1743, puis en 5^e, en 4^e, en 3^e, en 2nde, et dans les classes de rhétorique, de logique et de physique. Pendant toutes ces années, il a pour condisciple le plus jeune frère de Michel Chabanon, Antoine Chabanon de Maugris, né en 1736, dont la progression scolaire est identique, et, à partir de la classe de 4^e et jusqu'à la physique, leur autre frère, un peu plus âgé, Charles-François Chabanon de Dessalines. Sur la scène de Louis-le-Grand en août 1737, Michel Chabanon, alors âgé de sept ans, est donc vraisemblablement petit pensionnaire, en classe de 8^e ou de 7^e, et on peut penser que, pendant les neuf ans où il paraît comme danseur, il progressera régulièrement jusqu'à ses deux rhétoriques, puis, comme ses frères, peut-être au moins jusqu'aux classes de logique et de physique²⁵.

On ne connaît pas les noms des maîtres qui exercèrent Michel Chabanon collégien à la musique et à la danse. L'enseignement des arts d'agrément, danse, musique ou dessin, n'était pas pris en charge par les pères jésuites, mais était réservé à des professeurs particuliers payés directement par les familles²⁶. Gageons néanmoins que les préparatifs du ballet de fin d'année furent pour lui l'occasion de découvertes et de progrès, au contact des nombreux danseurs et musiciens professionnels venus rehausser la qualité du spectacle.

La danse sur la scène de Louis-le-Grand

Couronnant l'année scolaire, ainsi que l'année théâtrale du collège, la cérémonie donnée à l'occasion de la distribution des prix du mois d'août constitue au XVIII^e siècle une formule spécifique du collège jésuite²⁷, dont la structure et les enjeux se sont progressivement fixés au cours des années : une tragédie agrémentée d'un « ballet d'attache », dont les entrées sont réparties entre les actes de la pièce²⁸.

Si la partie théâtrale de ce spectacle présente une certaine continuité depuis le XVII^e siècle – une tragédie latine en cinq actes, jouée par les collégiens, sur un sujet emprunté à l'histoire sainte, à l'Antiquité ou à l'hagiographie²⁹ – les moments dansés ont pris diverses formes, variant selon les années leur « division » (le nombre et la répartition des entrées) et leur « dessein » – entractes commentant l'action de la tragédie, entrées dansées déroulant leur propre intrigue, ballets « philosophiques » développant « les causes, les effets, les propriétés et les principes des choses »³⁰.

Alors que les auteurs des ballets du XVII^e siècle et des débuts du XVIII^e siècle s'efforçaient d'associer le sujet des intermèdes dansés aux enjeux de la tragédie³¹, le lien entre le ballet et la pièce déclamée s'est considérablement distendu dans les années 1730. Le « dessein » du ballet, résumé en tête du programme, justifie rarement le choix d'un sujet par son lien avec la tragédie, mais souligne ponctuellement les résonances du scénario avec l'actualité contemporaine, et plus généralement l'adéquation de la matière choisie avec les possibilités d'un spectacle dansé, pour en expliciter ensuite les « parties », la « forme » et les « figures » choisies³². Entre 1737 et 1745, la matière des ballets ressort le plus souvent à des sujets allégoriques, traité de façon « philosophique », selon la définition qu'en donne Ménestrier – *La Curiosité, La Poésie, Les Merveilles de l'Art, Le Portrait de la nation française, La Renommée, Les Caprices*. Dans le cas même, unique, où le « sujet » du ballet est emprunté à la littérature, *Les Aventures de Télémaque ou le prince instruit par la sagesse*, donné en 1741, les parties du ballet, comme pour un sujet « philosophique », déclinent diverses « propriétés » des aventures de Télémaque, leurs différentes actions dans l'instruction du prince (former « à la Victoire des Passions », à « l'Art de régner », aux « moyens de soutenir l'adversité », au « bon usage de la Prospérité »)³³.

La poétique et les modes de réception de ces ballets ont pu être rapprochés de ceux qui sont à l'œuvre dans les énigmes, autre exercice scolaire très prisé des régents jésuites³⁴ : le ballet décline des entrées distinctes mais toutes subordonnées au sujet. Chacune donne vie à une petite saynète, dont la matière est empruntée à l'Histoire, à la fable ou à l'actualité contemporaine. L'éventail des situations dansées au sein d'un même ballet est donc des plus varié : dans *Le Monde démasqué* (1740), Sinon, « fourbe fameux dans l'Enéide de Virgile », Thrason, « faux brave » pris à *L'Eunuque* de Térence et l'empereur Tibère sont tour à tour convoqués pour démasquer les « faux caractères » (fausse simplicité, fausse bravoure et fausse douceur), tandis que de « prétendus philosophes », disciples de Machiavel, un médecin charlatan et une mauvaise leçon de danse servent d'exemples pour dénoncer les « faux talents » (fausse politique, fausse habileté, fausse politesse). Cette richesse d'inspiration justifie la grande diversité des personnages dansés par Chabanon au cours de sa scolarité : en 1737, on le voit successivement interpréter un courtisan d'Admete, un Nouvelliste, un Petit-Maître, une personne à Torticolis, un Envoyé du destin, un Chimiste, un Triton, un Soldat, enfin la Curiosité utile³⁵. Au cours des neuf ballets où il apparaît, le jeune Chabanon aura revêtu plus de quatre-vingts rôles, en groupe ou en soliste (annexe 3). Doué d'un talent précoce pour le violon, il interprète plusieurs fois des personnages musiciens : un « Musicien jouant du violon » dans *Le Portrait de la nation française* en 1738 (3^e entrée de la III^e partie), et, en 1742, dans le ballet de *La Poésie*, Apollon berger puis Anacréon, qui tous deux jouent de la lyre – considéré alors comme un instrument à cordes frottées (1^{es} entrées des II^e et IV^e parties).

Quant à la forme du ballet, elle est désormais quasiment constante : précédée d'un prologue, une ouverture en deux entrées (parfois davantage, mais c'est moins habituel) est dansée avant le début de la tragédie ; puis quatre parties de trois entrées chacune sont données entre les actes de la tragédie ; enfin, un ballet général, dans lequel peut s'insérer la distribution des prix, suit le cinquième acte. La répartition des rôles entre les élèves et les danseurs professionnels acquiert une certaine régularité. François Antoine Malter, dit Malter l'aîné, danseur à l'Académie royale de musique et membre de l'Académie royale de danse, chargé de la composition des ballets jésuites depuis 1733 et jusqu'en 1746, met en place une alternance réglée entre les danses réservées aux professionnels (les entrées centrales de chaque partie, ainsi qu'une moitié de l'ouverture) et celles où les collégiens

paraissent, renforcés par quelques jeunes baladins de métier. Quant au ballet général, il rassemble le plus grand nombre de danseurs – tous les élèves, ainsi qu’une grande partie des professionnels présents³⁶.

Spectacle éminemment visuel³⁷ – les amateurs de théâtre latin, qui voulaient apprécier le texte de la tragédie, étaient conviés à une « répétition générale » quelques jours avant la distribution des prix, pour être à même d’entendre la déclamation des acteurs³⁸ –, les ballets étaient en outre prétextes à de somptueuses décorations, et, à partir des années 1740, à des feux d’artifices insérés dans les entrées, comme les moments chantés, sur un mode occurrentiel.

Danseurs et musiciens des ballets jésuites

« Non contents d’orner le Théâtre des plus belles Décorations, & de parer les Acteurs des plus riches habits, ils font même venir les meilleurs personnages de l’Opera, soit pour danser sur leur Théâtre, soit pour jouer dans l’Orchestre. »³⁹ Les admirateurs des spectacles jésuites comme leurs ennemis les plus virulents ne manquent jamais de mentionner la contribution de danseurs et de musiciens professionnels aux ballets du collège. Les sources manquent pour connaître le nombre et les noms des musiciens engagés par le collège lors des distributions des prix. Les chanteurs sont en général nommés dans le programme, mais, parmi les instrumentistes, seuls ceux qui paraissent sur la scène, figurant un personnage dans un ballet par exemple, sont identifiés. Presque à chaque fois, ce sont des musiciens au talent reconnu. En 1738, Michel Chabanon danse et joue du violon aux côtés de Louis-Antoine Cuvillier (haute-contre) et de Jean-Antoine Berard (ténor/basse), chanteurs solistes de l’Académie royale de musique : tous sont « Musiciens [qui] font (...) un essai de leur voix & de leurs instruments » au cours du ballet, illustrant les talents des Français pour les arts⁴⁰. Dans le ballet de 1737, un Hotteterre, vraisemblablement à la flûte ou au hautbois⁴¹, représente le personnage d’Apollon, tandis que pour celui de 1740, Ravet – un des plus célèbres instrumentistes du temps, régulièrement convié sur la scène de Louis-le-Grand⁴² – figure, avec Dufresne, un « Joueur de vielle et de musette ». Quant aux compositeurs sollicités pour les différents spectacles,

ils ne sont que rarement mentionnés dans les programmes ou dans les comptes-rendus. Il peut s'agir de musiciens attachés au collège, comme André Campra, alors maître de musique de la chapelle de Louis-le-Grand⁴³, et Pierre Février, organiste du collège, ou de maîtres de musique renommés, comme Pancrace Royer qui enseigne depuis 1735 les enfants royaux.

S'il reste difficile d'identifier les musiciens, il est en revanche possible de dresser la liste des danseurs impliqués dans presque toutes les représentations, grâce aux programmes, qui reproduisent au XVIII^e siècle les distributions de chaque entrée dansée. Leur dépouillement révèle que les baladins de métier sont chaque année bien plus nombreux que les collégiens sur la scène jésuite. Entre 1737 et 1745, alors que la liste des collégiens qui « danseront au ballet », imprimée sur la dernière page du programme, mentionne de 23 à 30 noms, les danseurs professionnels, dont les patronymes sont dispersés au fur et à mesure des entrées, sont entre 34 et 47 selon les années (cf. annexe 3). Pour autant, la forte présence de baladins de métier ne diminue pas la participation des collégiens : l'ensemble des élèves presque au complet figure dans les 1^e et 3^e entrées de chaque partie, ainsi que dans l'ouverture et dans le ballet général ; ils paraissent donc chacun une dizaine de fois environ au cours d'un ballet, et se voient réservés en général au moins un solo. À l'inverse, le nombre d'interventions des danseurs de métier peut varier considérablement : en 1738, pour *Le Portrait de la nation française*⁴⁴, si Leclerc, Levoir et Mercier apparaissent dans dix entrées chacun, Malter 2, Malter 3 ou Javilliers 1 ne danseront qu'une seule fois, en solo, au cours de la représentation. Par ailleurs, on constate que seul un petit nombre de professionnels partagent les entrées des collégiens. Poursuivons avec l'exemple du ballet de 1738 : vingt-trois collégiens dansent alors aux côtés de trente-quatre danseurs de métier (annexe 2). Sur ces trente-quatre baladins, huit seulement dansent avec les élèves : Flogny, Leclerc, Le Rebours, Levoir, Mercier, Rebut, Renaud et Boudet fils. Les vingt-six autres danseurs n'interviennent qu'au sein des entrées réservées aux professionnels. À l'inverse, à l'exception de Levoir, aucun de huit danseurs approchant les collégiens ne figure dans les entrées de professionnels. Enfin, notons que les apparitions des danseurs de métier sont très inégales en nombre : si la majorité dansent dans cinq ou six entrées (Aubert, Cayez, Delpeche, Dumay, Hamoche, Javilliers 3, Nivelon, Rebut, Dupré, Javilliers 2, Malter aîné, Montservin), Renaud, Flogny, Le

Rebours, Leclerc, Levoir et Mercier apparaissent chacun dans huit entrées au moins, aux côtés des collégiens, Boudet père danse dans sept entrées, Adenet, Dufour et Valentin dans quatre, Boudet fils, Chartier, La Feuillade et Lemaire dans trois, Alain père, Alain fils et La Chaussée dans deux entrées ; enfin, Desnoyers, Javilliers 1, Malter 2, Malter 3 et Tussé n'apparaissent qu'une seule fois chacun. Ces différences reflètent vraisemblablement une certaine hiérarchie professionnelle extérieure à la cour du collège. Les danseurs de métier qui se mêlent aux collégiens sont souvent jeunes ou peu renommés. En revanche, les frères Malter et Javilliers 1 sont alors parmi les danseurs les plus célèbres et les mieux rémunérés de l'Académie royale de musique.

La participation des danseurs de l'Opéra aux ballets de Louis-le-Grand est souvent soulignée par les historiens du ballet jésuite⁴⁵. De fait, depuis le XVII^e siècle, les membres de l'Académie royale de musique contribuent régulièrement aux spectacles du collège. En 1738, l'Académie entretient le ballet le plus important et le plus prestigieux de la capitale, rassemblant dix-neuf danseurs et vingt-trois danseuses permanents⁴⁶. Le dépouillement des programmes imprimés pour les ballets de Louis-le-Grand révèle que douze de ces danseurs, les trois frères Malter, Savart, Matignon, Dumay, Javilliers père, les deux frères Javilliers, Dupré, Hamoche et Lefèvre, paraissent sur la scène jésuite dans les années 1737-1745. Quant aux autres danseurs de la troupe, Michel Blondy, François, David et Pierre Desmoulins, Antoine-François Botot dit Dangeville, un autre Dupré⁴⁷ et Bontems, ils figurent régulièrement dans les ballets donnés au collège les années précédentes. Par ailleurs, La Croix et Thessier, qui, sans appartenir à la troupe en 1738, évoluent souvent sur la scène de l'Opéra dans ces années, se produisent aussi au collège en 1740 et 1741. On croise en outre dans la cour du collège : depuis 1737, Feuillade, qui sera membre du ballet de l'Académie royale de musique à partir de 1743, en 1741-2, Laval, dont le nom évoque une longue dynastie attachée à l'Opéra, ou encore Jean-Baptiste Gherardi (1742-3) qui sera reçu à l'Opéra dans les années 1740.

Pour autant, les danseurs de l'Académie royale de musique ne suffisaient pas à fournir les grands ballets donnés par les révérends Pères. De nombreux baladins provenaient des trois autres grands lieux de spectacles parisiens, la Comédie française, la Comédie italienne et les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, qui proposaient toutes à

cette époque des représentations incluant des éléments chorégraphiés⁴⁸. Si, faute de documents conservés donnant l'état complet de chaque troupe dans les années qui nous intéressent, nous ne pouvons prétendre à des identifications exhaustives, les origines professionnelles de plusieurs personnalités peuvent être repérées⁴⁹. Des troupes de l'Opéra-Comique, on trouve, de 1737 à 1741, Boudet, célèbre acteur, danseur et maître de ballets (début en 1724) qu'accompagne parfois son jeune fils, alors surnommé affectueusement « le petit Boudet » (début en 1731) ; en 1738, Pierre-Louis Lachaussée (maître des ballets de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent de 1739) ; de 1737 à 1739, Le Rebours (acteur de l'Opéra-Comique actif dans les années 1730) et Nivelon ; en 1741, Dourdet (début à la Foire Saint-Laurent de la même année) ; en 1744-5, Desjardins (début en 1736) ; enfin Charpentier, connu à l'Opéra-Comique pour son talent à la musette, qui exécute un vaudeville dans le ballet de 1737. En 1741, le danseur nommé Thomassin est certainement lié au célèbre Arlequin de la Comédie Italienne, Thomas Visentini, qui, dès 1716, en avait fait son nom de scène. En 1745, *Le Mercure de France* loue la pantomime « très-amusante » donnée par Quinson, alors « Maître de danse & employé dans les Ballets du Théâtre Italien », sur la scène de Louis-le-Grand⁵⁰. Bien que le patronyme soit assez répandu, Deshayes, en 1737-9, est peut-être le fameux comédien, danseur et chorégraphe du Théâtre-Italien, Jean-Baptiste François Dehesse (dont le nom a connu de nombreuses variations orthographiques⁵¹), auteur de nombreux ballets-pantomimes à succès. Quant à Billon, en 1744, il peut s'agir de Billioni, lui aussi connu pour ses ballets-pantomimes créés à la Comédie italienne dans les années 1750. Enfin, plusieurs professionnels sont sans doute des maîtres à danser n'appartenant à aucune troupe permanente.

Le nombre de danseurs professionnels rassemblés sur la scène jésuite chaque année, particulièrement important si on le compare aux autres spectacles chorégraphiques de la capitale, justifie la grande diversité des milieux convoqués. À cette variété d'horizons chorégraphiques, se superposent de grands écarts d'âge entre les danseurs. Au sein des élèves, l'exemple même du parcours de Michel Chabanon révèle que les petits pensionnaires côtoyaient les jeunes adultes sur la scène du collège, dans les ballets, comme dans les tragédies. Parmi les danseurs de métier, on trouve de la même façon des enfants – Boudet fils par exemple, âgé de dix ans en 1737, petit danseur de l'Opéra-Comique dès l'âge de quatre ans – des adolescents – Jean-Georges Noverre paraît sur la scène jésuite en

1741 et en 1742, alors âgé de quinze puis seize ans, avant ses débuts à l'Opéra-Comique – des jeunes professionnels – plusieurs danseurs de Louis-le-Grand des années 1737-1745 appartiendront par la suite à quelques grands ballets de la capitale : ainsi en 1744-5, Lionnois, engagé à l'Opéra en 1746, qui en sera un des danseurs vedettes dans les années 1750, ou encore Lelièvre (1740-45), Cayez (1737-45), Desplaces (1744), Laurent (1743) et Saunier (1740-45) qui danseront tous à l'Académie royale dans les années 1750 ; Baleti (1745), Boucher (1740-45) et Beat (1754) qui feront partie de la troupe de la Comédie italienne ou Duval (1739-1754) qui sera à la Comédie française. Enfin, la cour du collège accueille aussi des danseurs adultes déjà renommés et plus âgés, comme Malter 1 et 2 entrés à l'Opéra respectivement en 1714 et 1722, ou Javilliers père, entré à l'Opéra en 1701.

Momus et Terpsichore

À l'image de la diversité des danseurs professionnels rassemblés sur la scène du collège, les styles de danse convoqués dans les ballets jésuites des années 1737-1745 ont pu être très variés : la belle danse côtoyait les danses comiques et les pantomimes⁵². Lorsque Malter 2 – François-Louis Malter, dit L'Oiseau car d'une légèreté prodigieuse, alors un des danseurs les plus célèbres de l'Opéra⁵³ – apparaît en vedette à la fin du spectacle au milieu du ballet général, on peut penser que sa prestation soliste relève de la virtuose danse haute (ballet de 1738). Au sein d'une même entrée, les auteurs des ballets ont souvent profité des diverses compétences des danseurs rassemblés dans la cour du collège, juxtaposant les différents styles chorégraphiques : en 1737, pour illustrer une entrée consacrée aux « Spectacles », des « Acteurs sérieux » rivalisent avec des « Acteurs comiques » dans « une Foire célèbre »⁵⁴. L'année suivante, représentant « les passions fougueuses des hommes », des « pantomimes sérieux » sont dansés par Dumay et Hamoche, deux membres de l'Académie royale de musique, en même temps que des « pantomimes comiques », montrant « les défauts ridicules des hommes », sont confiés à un groupe de danseurs, parmi lesquels Boudet père et fils, et Lachaussée, tous trois venus de l'Opéra-Comique⁵⁵. En 1740, Chabanon s'illustre dans une entrée dénonçant la « Fausse politesse » (III,3), dansant « un élève de Momus [qui] entreprend de donner le bon air &

la bonne grace à de jeunes gens, qui prennent ses leçons » face à « un élève de Terpsichore, [qui] montre au nouveau Maître le ridicule de ses manières affectées ; & lui fait voir qu'il se mesle d'enseigner ce qu'il ne sçait pas »⁵⁶. L'opposition entre belle danse et danse grotesque ou bouffonne devient un *topos* des ballets ludoviciens. En 1743, les « plus grands Maîtres » parmi les « Danseurs nobles » (on trouve notamment Hamoche, Dumay, Malter 1, Malter 2, Dupré, Feuillade 1, tous danseurs de l'Opéra), caractérisés par « la richesse des habits, la noblesse de la danse, la grace des mouvemens », viennent se mesurer à un groupe de « Danseurs bouffons (...) habillés d'une façon bizarre », dont les mouvements sont inspirés par le seul caprice⁵⁷. Dans ce cas, la mise en abîme du spectacle ne sert plus seulement une forme de casuistique réaffirmant la possibilité d'un théâtre moral converti en « école de vertu »⁵⁸. La danse, devenue son propre miroir, se prend elle-même pour objet, et, afin de rendre grâce aux *Merveilles de l'art*, c'est une leçon de danse qui est offerte aux spectateurs : « Des Maîtres habiles [dont est Chabanon] (...) forment successivement leurs Eleves aux différens caracteres de la Danse, communiquent à tous leurs mouvemens de la justesse & de la régularité, & leur donnent ces graces naturelles, qui doivent d'autant plus à l'Art qu'elles paroissent tenir plus de la Nature. »⁵⁹

Une danse formée par le Talent, réglée par le Goût, variée par le Caprice

Rassemblant des danseurs et des styles de danse variés, la scène jésuite pouvait favoriser les expériences en matière chorégraphique. De fait, les auteurs des ballets semblent très réceptifs aux préoccupations des danseurs et théoriciens du temps qui expérimentent, dans un travail sur les pantomimes, ce que Cahusac nommera une « danse en action ». À Louis-le-Grand, certaines entrées, qui mettent en scène une petite intrigue, relèvent certainement du ballet-pantomime tel qu'il prend forme à cette époque au sein des théâtres de la Foire, de l'Opéra-Comique ou de la Comédie-Italienne : lorsqu'en 1745, un « Fort est attaqué par Messieurs les Cadets Dauphins, Elèves de l'Ecole Militaire », convoqués pour l'occasion, et « défendu par Messieurs les Pensionnaires qui dansent au Ballet », le *Mercur de France* ne s'y trompe pas, louant la « Pantomime (...) qui peignoit d'une façon très-amusante le siège d'une Forteresse ». Le compositeur de cette saynète, Quinson, choisi pour présider à cet exercice parce qu'il « unit à beaucoup d'autres talens

solides, celui de tourner en divertissement les choses les plus sérieuses » d'après le programme, est d'emblée reconnu par le *Mercur*e comme un danseur de la Comédie italienne ; et, si l'attaque du fort est entièrement menée par des élèves (les collégiens et, ce qui a pu rendre l'imitation d'autant plus vivante, les cadets dauphins), les Espions Pantomimes et les Paysans qui terminent la scène sont dansés par quatre baladins de métier, dont trois au moins dansent ou danseront au Théâtre italien (Saudy, Pitreau, Baletti).

Les danses grotesques et les pantomimes semblent avoir la faveur des auteurs des spectacles jésuites et il n'est pas un ballet sans au moins une situation justifiant la présence de rôles bouffons ou de mimes, en général confiés à des danseurs professionnels. La mise en abîme d'un spectacle de comédie est une de ces occasions privilégiées : ainsi en 1744, quand Aristophane, pour transporter sur la scène les ridicules des hommes, « introduit des Pantomimes qui font rire les Spectateurs aux dépens de leurs propres défauts »⁶⁰, ou, en 1739, quand Momus (dansé par Boudet), préparant un « Spectacle comique », « exerce ses Suppôts aux attitudes grotesques que demandent les rôles plaisans »⁶¹. Pour autant, s'il est admis que les danses bouffonnes plaisent particulièrement au public, les auteurs des ballets jésuites n'en continuent pas moins de défendre une certaine noblesse de la danse. La danse comique doit rester belle danse, dont toute « bouffonnerie basse & triviale » est exclue⁶². En 1743, le Génie de la Danse, prenant acte des suffrages acquis auprès d'un « peuple de spectateurs légers & inconstants », par des « Danseurs bouffons » qui n'ont pour maître que le seul Caprice, au détriment des plus grands Maîtres, propose alors « l'essai d'une danse formée par le Talent, réglée par le Goût, variée par le Caprice »⁶³.

Il est enfin un autre exercice propre à former le corps d'un jeune homme, l'exercice militaire, que l'on rencontre ponctuellement sur la scène jésuite. Depuis plusieurs décennies, le maître d'armes est un personnage habituel dans les ballets du collège, et le déploiement d'exercices militaires, comme ceux des *Aventures de Télémaque* en 1741⁶⁴ ou de *La Renommée* en 1745⁶⁵, juste après la victoire de Fontenoy, peut constituer une entrée de ballet. Alors que l'instruction militaire connaît un essor général en Europe⁶⁶, cette autre discipline du corps est destinée à occuper une place de plus en plus importante dans les ballets du collège⁶⁷.

Conclusion

Lorsque Michel Chabanon rend hommage, dans ses *Observations sur la musique*⁶⁸, au chorégraphe et théoricien Noverre, « un homme à qui la composition des plus grands Ballets pantomimes a fait une réputation dans toute l'Europe », se souvient-il de l'adolescent à peine plus âgé que lui qui a dansé à ses côtés deux années de suite sur la scène de Louis-le-Grand ? Le théoricien, dès son plus jeune âge, a été mis en contact avec des styles de danse très divers : belle-danse, danse grotesque, pantomime. Chaque année, il a vu évoluer dans la cour du collège quelques-uns des plus grands danseurs parisiens de son temps et a côtoyé de jeunes professionnels promis à la renommée. De fait, en rassemblant des danseurs issus des divers ballets de la capitale, en intégrant au sein de ses représentations les différentes pratiques chorégraphiques du temps, le collège Louis-le-Grand fut au XVIII^e siècle non seulement un haut-lieu d'enseignement et savoir, mais aussi un haut-lieu de la danse, articulé à l'espace chorégraphique parisien. Avec le ballet de collège, les réflexions qui agitent les milieux de la danse trouvent un écho sur la scène jésuite et rayonnent sur le territoire français, grâce à la circulation des programmes au sein du réseau jésuite français⁶⁹, et à leur reproduction dans *Le Mercure de France*.

Dans ses écrits, Chabanon ne mentionne jamais directement ces jeunes expériences. De fait, à l'époque où il rédige ses ouvrages, les ballets collégiens n'existent plus et les jésuites n'ont pas bonne presse : bannie de France en 1763, la Compagnie de Jésus va être supprimée par le pape Clément XIV dix ans plus tard. Chabanon consacre pourtant un chapitre à la danse dans ses *Observations sur la musique* puis dans son traité *De la musique...* de 1785⁷⁰. Sans se faire l'apôtre de la danse-pantomime, il y défend vivement le compositeur du ballet des *Horaces*, resté sensible à un langage qu'il a pu connaître dès l'enfance.

Annexe 1

Représentations théâtrales données au collège Louis-le-Grand de 1737 à 1745

[Les pièces soulignées sont celles dans lesquelles Chabanon apparaît]

Date	Pièces représentées ¹	Sources ²
1737	<i>Maxime</i> : tragédie.	Représentation mentionnée par Sommervogel (VI, 263, n. 430)
23/01/1737	<i>Le Valet maître</i> : comédie en trois actes. Couplet français chanté au cours de la pièce.	Programme : BnF, Arts du spectacle, Rf 75172.
20/03/1737	<i>Agapit, martyr</i> : tragédie latine du P. Porée, en trois actes. Prologue, deux intermèdes et épilogue en vers français, avec des chœurs mis en musique par André Campra.	Texte manuscrit de la pièce et des intermèdes : BnF, Arsenal, Ms 907, fol. 113-171. Programme : BnF, 8 Yth 276. <i>Mercure de France</i> , avril 1737, pp. 773-776.
5/04/1737	<i>Haeredes (Les Héritiers)</i> : drame latin du P. de La Sante, en trois actes. Couplets en vers français chantés à l'acte II.	Texte manuscrit du drame et du prologue : BnF, Arsenal, Ms 907, fol. 51-110. Programme : BnF, Arsenal, Ms 907, fol. 111-112.
<u>7/08/1737</u>	<i>Regulus</i> : tragédie latine en cinq actes, du P. Porée. <u><i>La Curiosité</i></u> : ballet, du P. de La Sante, en une ouverture, quatre parties (<i>Sources ordinaires de la curiosité, Objets principaux de la curiosité, Périls de la curiosité, Punitions de la curiosité</i>), et un ballet général, dans lequel s'insère la distribution des prix. Musique d'André Campra, chorégraphie de Malter l'aîné.	Textes manuscrits de la tragédie, du prologue et de l'éloge du roi : BnF, Arsenal, Ms 907, fol. 5-48. Programmes : BnF, Arsenal, Ms 907 (1) pour la tragédie ; BnF, Rés. Yf 2643 pour le ballet. Paroles imprimées d'un vaudeville chanté dans le ballet (I, 3) : BnF, Arsenal, Ms 907, fol. 49-50. <i>Mercure de France</i> , sept. 1737, pp. 2045-2056.

¹ Les pièces étaient en général précédées de prologues et suivies d'épilogues, ou de discours faisant l'éloge du roi ou de quelque autre membre de la famille royale, le plus souvent en vers français. Nous ne les avons mentionnés que dans la mesure où ils faisaient l'objet d'une élaboration particulière (mise en musique, insertion de chœurs). Sauf mention contraire, les pièces de théâtre sont représentées les unes à la suite des autres, et les ballets sont donnés entre les actes de la tragédie qu'ils accompagnent.

² Nous mentionnons uniquement les sources directement liées à l'événement de la représentation : programme, compte-rendus, etc. Les éditions des pièces de théâtre ne sont donc pas mentionnées. La plupart des programmes sont conservés en plusieurs exemplaires dans divers fonds anciens. Nous ne donnons la cote que d'un seul exemplaire.

11/02/1738	<i>Alphonse ou le prince inconnu</i> : tragédie latine. <i>Scenophile ou le jeune homme passionné pour les spectacles</i> : comédie française. <i>Les trois aveugles</i> : pièce insérée dans la comédie. Vaudeville et <i>Plainte sur la perte de Narcisse changé en fleur</i> , chantés au troisième acte des <i>Trois Aveugles</i> .	Programme : BnF, 8 Yth 453
<u>6/08/1738</u>	<i>Sennacherib, roi des Assyriens</i> : tragédie en cinq actes, du P. Porée. <i>Le Portrait de la nation française</i> : ballet, en une ouverture, quatre parties (<i>Les caractères du génie français pour les armes</i> ; <i>Les caractères du génie français pour le commerce</i> ; <i>Les caractères du génie français pour les beaux-arts</i> ; <i>Les caractères du génie français pour les modes</i>) et ballet général. Musique de Denys, chorégraphie de Malter l'aîné. Essais de vers lyriques chantés dans la troisième partie du ballet.	Programmes : Lyon, BM, Rés 368089 pour la tragédie ; BHVP, 611792 (9) pour le ballet. <i>Mercur de France</i> , oct. 1738, pp. 2249-2263.
4/02/1739	<i>Eldore, roi d'Angleterre, surnommé le pieux</i> : tragédie. Deux intermèdes chantés en vers français : <i>La fortune accompagnée d'une troupe de favoris, s'applaudit de sa puissance</i> ; <i>Des Bergers se félicitent de n'être pas soumis aux caprices de la fortune</i> . <i>Le bel esprit imaginaire</i> : comédie française. Cantate allégorique chantée en l'honneur du Dauphin, en vers français. Musique de Royer.	Programme : BnF, 8 Yth 19669
10/06/1739	<i>Jonathas et David, ou le triomphe de l'amitié</i> : petite tragédie. <i>Romulus, roi des Bergers</i> : pastorale. Cantate sur la paix chantée, sur une musique de Février.	Programme : BnF, 8 Yth 9734.
<u>5/08/1739</u>	<i>Jonathas Machabée</i> : tragédie en cinq actes, du P. de La Sante. <i>L'Origine des jeux</i> : ballet du P. de La Sante, en une ouverture, quatre parties (<i>Origine des jeux de hasard, et de ce qui les accompagne</i> ; <i>Origine des jeux d'adresse</i> ; <i>Origine des jeux d'esprit</i> ; <i>Origine des jeux de main</i>) et un ballet général. Chorégraphie de Malter l'aîné.	Programmes : BHVP, 11969 (75) pour la tragédie ; BHVP, 611792 (10bis) pour le ballet. <i>Mercur de France</i> , août 1739, pp. 1836-1848.
Février 1740	<i>L'École des Pères ou les vocations forcées</i> : comédie du P. Porée	<i>Journal des Savants</i> , 1740, pp. 308.
16/02/1740	<i>Misoponus, sive otiosus</i> : comédie latine du P. Porée	Représentation mentionnée par Sommervogel (VI, 264, n. 442)

1/06/1740	<i>Isaac</i> : tragédie française du P. Brumoy, en cinq actes. <i>Les Talents inutiles</i> : Comédie française du P. de Radonvilliers, en un acte.	Programme : BnF, ms. Clairambault 299, fol. 483-490. Texte manuscrit de la tragédie : BnF, Arts du spectacle, Collection Rondel, Boîte 439, Manuscrit M. RF. 4. <i>Mercure de France</i> , juin (I) 1740, pp. 1209-10
<u>3/08/1740</u>	<i>Hermenigilde martyr</i> : tragédie du P. Porée, en cinq actes. <i>Le Monde démasqué</i> : ballet moral en une ouverture, quatre parties (<i>Faux caractères démasqués</i> ; <i>Fausses vertus démasquées</i> ; <i>Faux talents démasqués</i> ; <i>Fausses apparences démasquées</i>) et un ballet général. Chorégraphie de Malter l'ainé.	Programmes : BnF, Rés. Yf 2714 pour la tragédie ; BHVP, 611792 (11) pour le ballet. <i>Mercure de France</i> , sept. 1740, p. 2075-2078 <i>Nouvelles ecclésiastiques</i> , 1740, pp. 143.
30/01/1741	<i>Eleazar, martyr israélite</i> : tragédie latine du P. de La Sante. <i>Le Fils indocile</i> : comédie française. Vers italiens et vaudeville sur l'envie de voyager chantés à l'acte IV de la comédie, sur une musique de Campra.	Programme : BHVP, 611790 (4). Texte manuscrit de la comédie et du prologue : BnF, Arts du spectacle, Collection Rondel, Boîte 439, Manuscrit M. RF. 3
17/05/1741	<i>L'Homme d'humeur</i> : comédie en trois actes. <i>Le Valet philosophe</i> : comédie en un acte.	Programme : BnF, ms. Clairambault 299, fol. 479-482
<u>2/08/1741</u>	<i>Télégone reconnu fils d'Ulysse</i> : tragédie du P. de La Sante, en cinq actes. Chœur chanté à la fin de l'acte II. <i>Les aventures de Télémaque, ou le prince instruit par la sagesse</i> : ballet en une ouverture, quatre parties (<i>Aventures qui forment Télémaque à la victoire des passions</i> ; <i>Aventures qui apprennent à Télémaque l'art de régner</i> ; <i>Aventures qui enseignent à Télémaque les trois principaux moyens de soutenir l'adversité</i> ; <i>Aventures, où Télémaque s'instruit du bon usage de la prospérité</i>) et ballet général. La distribution des prix est insérée dans le ballet général. Chorégraphie de Malter l'ainé.	Programmes : BnF, Rés. Yf 2841 pour la tragédie ; BnF, Rés. Yf 2562 pour le ballet. <i>Mercure de France</i> , sept. 1741, pp. 2059-2072
25/09/1741	Comédie en vers du père Desbillons	Représentation mentionnée par Sommervogel (VI, 265, n. 454)
9/03/1742	<i>Haeredes</i> : drame latin du P. de La Sante, en trois actes. Deux séries de couplets chantés au cours de la pièce. <i>Le mérite et la fortune</i> : dialogue français donné en intermède de la pièce latine.	Programme : BnF, 8 Yth 8429.
6/06/1742	<i>L'homme du temps passé</i> du P. Desbillons	Représentation mentionnée par Sommervogel (VI, 265, n. 456)

<u>1/08/1742</u>	<i>Achaz</i> : tragédie du P. Du Baudory, en cinq actes. <i>La Poésie</i> : Ballet en une ouverture, quatre parties (<i>Les dispositions que demande la poésie ; La nature de la poésie ; Les merveilles qu'opère la poésie ; Les écueils de la poésie</i>) et ballet général. Chorégraphie de Malter l'aîné.	Programmes : BnF, Arsenal, GD 45438 pour la tragédie ; BHVP, 611792 (12) pour le ballet.
<u>29/05/1743</u>	<i>Pésophile, ou le joueur</i> : comédie du P. Porée. <i>Le guerrier précoce</i> : petite pièce en un acte.	Programme : Bibl Sorbonne, U 6= 62 (pièce 5)
<u>7/08/1743</u>	<i>Justin premier, empereur de Constantinople</i> : tragédie latine du P. Geoffroy, en cinq actes. <i>Les Caprices</i> : ballet en une ouverture, quatre parties (<i>Le caprice a ses sources dans le caractère, le tempérament et l'imagination ; Étendue de l'empire du caprice ; Le pouvoir qu'exerce le caprice ; Effets que produit le caprice</i>) et ballet général. Chorégraphie de Malter l'aîné.	Programmes : BnF, Rés. Yf 2732 (33) pour la tragédie ; BnF, Rés. Yf 2604 pour le ballet. <i>Mercur de France</i> , oct. 1743, pp. 2253-2264
<u>ca1744</u>	<i>Le Railleur</i> : petite pièce latine. <i>Scenophile ou le jeune homme passionné pour les spectacles</i> : comédie française. <i>Les trois aveugles</i> : « pièce ridicule » insérée dans la comédie. Plusieurs moment chantés dans <i>Les trois aveugles</i> : un vaudeville en douze couplets (III), des couplets burlesques « pour un Aveugle qui vient de perdre son bâton », la prédiction de Tirésias à Narcisse, chantée sur l'air du premier vaudeville, et une <i>Plainte sur la perte de Narcisse changé en fleur</i> .	Programme : Bibl Sorbonne U 6= 62 (pièce 6) [programme incomplet, il manque notamment la page de titre, avec la date de la représentation].
<u>20/05/1744</u>	Petite tragédie Distribution des prix	Représentation mentionnée dans le cahier ayant recueilli les souvenirs scolaires d'Achille Pierre Dionis du Séjour [F-Pn, Mss latin 10992]
<u>5/08/1744</u>	<i>Sesostris</i> : tragédie du P. Du Baudory, en cinq actes. <i>Les Merveilles de l'art</i> : ballet en une ouverture, quatre parties (<i>L'Art imite les beautés de la nature ; L'Art corrige les défauts de la nature ; L'Art force les obstacles de la nature ; L'Art surpasse les efforts de la nature</i>) et ballet général. Chorégraphie de Malter l'aîné.	Programmes : BHVP, 611792 (13) pour la tragédie ; BHVP, 611792 pour le ballet. <i>Mercur de France</i> , sept. 1744, pp. 2051-2065.
<u>ca1745</u>	<i>Les Pygmées</i> : comédie du P. Du Rivet.	Représentation mentionnée par Sommervogel (VI, 267, n. 477)
<u>29/03/1745</u>	<i>Juvenis superbe fastidiosus</i> : comédie latine du P. Geoffroy ou P. Du Baudory. Cantate chantée à la fin de la pièce.	Programme : Bibl Sorbonne, U 6= 62 (pièce 7)
<u>2/06/1745</u>	Petite tragédie Distribution des prix	Représentation mentionnée par Achille Pierre Dionis du Séjour.

<u>4/08/1745</u>	<i>Catilina</i> . : tragédie latine en cinq actes. <i>La Renommée</i> : ballet en une ouverture, quatre parties (<i>Caractères de la renommée, Pouvoir de la renommée, Impressions que fait la renommée, Triomphe que la renommée procure aux vrais héros</i>) et un ballet général. Chorégraphie de Malter l'ainé.	Programme : BnF, Rés Yf 2811, pour le ballet.
------------------	---	---

Annexe 2

Danseurs et musiciens professionnels qui paraissent sur la scène de Louis-le-Grand en 1738

[les noms soulignés sont ceux des danseurs qui se mêlent aux collégiens]

Danseurs de l'Académie royale de musique

Malter a : chorégraphe
Du May
Dupré
Hamoche
Javilliers 1
Javilliers 2
Javilliers 3
Malter 2
Malter 3

Chanteurs de l'Académie royale de musique

Berard (Jean-Antoine/Jean-Baptiste)
Cuvillier (Louis-Antoine)

Danseurs de l'Opéra-Comique

La Chaussée
Nivelon
Boudet père
Boudet fils
Le Rebours

Autres danseurs

Adenet
Alain, père
Alain, fils
Aubert
Cayez [plus tard à l'ARM]
Chartier
Delpeche
Des Noyers [plus tard à l'ARM]
Du Four
Feuillade [plus tard à l'ARM]
Le Maire
Monservin [plus tard à l'ARM]
Tussé
Valentin
Flogny
Le Clerc [plus tard à l'Opéra-Comique]
Levoir [plus tard à l'ARM]
Mercier [plus tard à l'ARM]
Rebut
Renaud

Annexe 3

**Part des collégiens et des professionnels
dans les distributions de ballet de 1737 à 1745
Rôles tenus par Chabanon au cours de ces ballets**

Ballet	Interprètes	Rôles tenus par Chabanon
<i>La Curiosité</i> (1737)	24 (+9) collégiens danseurs 35 danseurs et 2 instrumentistes professionnels	Courtisan d'Admete [soliste] (I, 1) Nouvelliste (II, 1) Petit-Maître (II, 2) Personne à Torticolis (II, 3) Envoyé du destin (III, 1) Chimiste (III, 3) Triton (IV, 1) Appartient à une Armée (IV, 3) La Curiosité utile (ballet général)
<i>Le Portrait de la nation française</i> (1738)	23 collégiens danseurs 34 danseurs et 2 chanteurs professionnels	Français qui se livre au Génie de la guerre (ouverture, 2) Paysan (I, 1) Vainqueur (I, 3) Perroquet (II, 2) Prévôt (III, 1) Jeune courtisan (III, 3) Musicien jouant du violon (III, 3) Jeune [soliste] (IV, 1) Seigneur italien (IV, 3) Français qui se livre au Génie de la guerre (ballet général)
<i>L'Origine des jeux</i> (1739)	25 (+9) collégiens danseurs 34 danseurs professionnels	Un parmi les Ris et les Jeux (ouverture, 1) Joueur (I, 1) Officier de Comus (I, 3) Compagnon d'Apollon et d'Hyacinthe [soliste] (II, 1) Piémontais (II, 3) Cavalier (III, 1) Marionnette (III, 3) Enfant d'un Rustre Béotien (IV, 1) Jeune Thébain (IV, 3) Jeune Grec (ballet général)

<i>Le Monde démasqué</i> (1740)	24 collégiens danseurs 37 danseurs professionnels	Masque (ouverture, 1) Troyen (I, 1) Courtisan de l'Empereur Tibère (I, 3) Un parmi des Paysans et des Jardiniers (II, 1) Un parmi des Ris et Jeux (II, 3) Suivant des Génies de la Religion, de la Monarchie et de la Justice (III, 1) Momus [soliste] (III, 3) Flatteur (IV, 1) Héritier (IV, 3) Masque (ballet général)
<i>Les Aventures de Télémaque, ou le prince instruit par la sagesse</i> (1741)	26 collégiens danseurs 41 danseurs professionnels	Un parmi les Vertus et Génies des Beaux-Arts (ouverture, 1) Passion déguisée en Vertu (I, 1) Plaisir folâtre (I, 3) Prince allié du roi d'Hespérie (II, 1) Jeune noble salentin (II, 3) Paysan (III, 1) L'Espérance [soliste] (III, 3) Captif (IV, 1) Sidonien (IV, 3) Ballet général ³
<i>La Poésie</i> (1742)	26 collégiens danseurs 46/47 danseurs professionnels	Un parmi des Peuples (ouverture, 1) Cyclope (I, 1) Un parmi des Bergers et Laboureurs (I, 3) Apollon Berger (II, 1) La Poésie (II, 3) Sacrilège profanateur (III, 1) Sauvage chargé de butin [soliste] (III, 3) Anacréon (IV, 1) Officier subalterne (IV, 3) Ballet général
<i>Les Caprices</i> (1743)	25 collégiens danseurs 39 danseurs professionnels + 1 artificier	Un parmi des Peuples (ouverture, 1) Courtisan de Néron (I, 1) Lecteur de romans (I, 3) Suivant de Caligula (II, 1) Momus (II, 3) Génie de la Gloire (III, 1) La Volupté [soliste] (III, 3) Jeune qui se divertit (IV, 1) Maure (IV, 3) Ballet général

³ La distribution du ballet général n'est pas toujours connue dans le détail.

<i>Les Merveilles de l'art</i> (1744)	26 collégiens danseurs 36/38 danseurs professionnels	Un parmi des Peuples (ouverture, 1) Suivant des Génies de l'Art et du Goût (I, 1) Suivant de la Renommée (I, 3) Jeune homme (II, 1) Empirique (II, 3) Matelot (III, 1) Dédale [soliste] (III, 3) Travailleur assiégeant (IV, 1) Maître de danse (IV, 3) Ballet général
<i>La Renommée</i> (1745)	30 collégiens danseurs, « M. Les Cadets Dauphins, élèves de l'Ecole militaire » 41 danseurs professionnels + 1 artificier	Bruit (ouverture, 1) Ouverture, 4 Un parmi des Ris et des Jeux (I, 1) Gazetier (I, 3) Jeune Seigneur théssalien (II, 1) Alexandre (II, 3) Cyrus [soliste] (III, 1) Page (III, 3) Biscayen (IV, 1) Momus (IV, 3) Ballet général

1. Michel Chabanon, *Tableau de quelques circonstances de ma vie* (publication posthume par Saint-Ange), Paris, Forget, 1795. Les extraits cités proviennent des pages 5 à 14.

2. La bibliographie relative au théâtre jésuite est particulièrement abondante. Sur les sources et les outils bibliographiques disponibles pour l'étude du collège Louis-le-Grand, cf. « Collège jésuite. Clermont (1564-1682). Louis-le-Grand (1682-1762) », *Les Collèges français. 16^e-18^e siècles. Répertoire 3. Paris*, dir. Marie-Madeleine Compère et Dominique Julia, Paris, INRP, 2002. Sur l'état des travaux relatifs aux spectacles de collège, cf. l'introduction d'Anne Piéjus au recueil *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien-Régime*, dir. Anne Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

3. J. C. Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire, Instructions fidèles, pour les Voageurs de Condition, Comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur tems & argent, durant leur Séjour à Paris*, Leyde, J. van Abcoude, 1727 (éd. originale en allemand, Francfort, 1718) ; chap. XII : Comment il faut se servir de spectacles, pp. 107-108.

4. Gilles Chabaud, « Les Guides de Paris : une littérature de l'accueil ? », *La Ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e – début du XIX^e siècle)*, Daniel Roche (éd.), Paris, Fayard, 2000, p. 97.

5. En septembre 1741 par exemple, *Le Mercure de France* débute la rubrique des Spectacles par quatorze pages consacrées au spectacle donné le mois précédent au collège Louis-le-Grand. Par suite, le compte-rendu des activités de l'Académie royale de musique, de la Comédie Italienne et de l'Opéra Comique sont concentrées en quatre pages et demie. Cette disparité se retrouve dans la majorité des comptes-rendus relatifs au spectacle de la grande distribution des prix de Louis-le-Grand dans les années 1730-1740.

6. Nous reprenons la notion de « haut-lieu » telle qu'elle est construite par André Micoud dans *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éd. du CNRS, 1981.

7. La majorité des textes relatifs aux spectacles jésuites (les comptes-rendus du XVIII^e siècle, comme les travaux de recherche postérieurs, pour lesquels ils représentent la source la plus féconde) fondent leur discours sur ces petits livrets qui assuraient la cohésion du spectacle, en donnant les « sujets », « dessein », « division », résumés et distributions des différentes pièces jouées, et en proposant au spectateur des lectures possibles pour déchiffrer le sens des représentations.

8. Simon de Valhebert, *L'Agenda du voyageur, ou Le Calendrier des Fetes & Solennités de la Cour & de Paris. Dresse en faveur des Etrangers, ... revu & augmenté pour l'année Bissextile 1736*, Paris, veuve De Laulne, Le Gras, Cavelier, 1736.

9. La « grande tragédie » se distingue surtout de la « petite tragédie » par sa longueur : il s'agit systématiquement d'une tragédie latine en cinq actes, alors que la « petite tragédie » (qui peut en fait être un drame ou une comédie) est plus courte.

10. Cf. le cahier ayant recueilli les souvenirs scolaires d'Achille Pierre Dionis du Séjour, pensionnaire de 1743 à 1751 [BnF, Mss latin 10992], dans lequel le collégien a conservé la trace de chaque distribution des prix où il fut récompensé (palmarès imprimés, liste des prix reçus).

11. *Le Mercure de France*, septembre 1738, p. 2028.

12. Nous ne connaissons pas les distributions des représentations connues par leur mention dans le catalogue de Carlos Sommervogel (*Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris-Toulouse-Schepens, A. Picard, 1890-1932), et pour lesquelles nous n'avons retrouvé aucune autre source.

13. Les pièces données à cette occasion sont reprises d'une représentation offerte par les rhétoriciens en 1738. Cf. *Alphonse ou le prince inconnu, tragicomédie latine, sera représentée par les rhetoriciens du collège de Louis le Grans. Le Mardy onzième Fevrier 1738, à trois heures précises après midy*, Paris, Thiboust, 1738, pp. 4-14 : « Scenophile ou le jeune homme passionné pour les spectacles, sera représentée après la Tragicomédie du Prince Inconnu » [BnF, 8 Yth 453].

14. Remarquons d'ailleurs que, si les fratries sont fréquentes parmi les collégiens danseurs, les deux frères de Michel Chabanon, alors qu'ils apparaissent dans quelques pièces de théâtre (*Le Guerrier précoce* en mai 1743 ; *Homo repentinus fortunæ filius* en juin 1748 [programme conservé à la BnF, Mss latin 10992]), ne danseront jamais sur la scène jésuite.

15. Nathalie Lecomte a montré que la liste des collégiens danseurs imprimée à la dernière page des programmes présentait les élèves du plus âgé au plus jeune. Cf. « Les interprètes des ballets dansés au collège Louis-le-Grand de 1684 à 1699 », *Plaire et instruire...*, *op. cit.*, pp. 113-136.

16. Fils de Michel Chabanon, commandant du quartier de Limonade à Saint-Domingue, le jeune Chabanon n'est pas, comme certains de ses condisciples, d'une illustre famille proche de la cour dont les membres sont régulièrement cités dans *Le Mercure de France*.

17. *Le Mercure de France*, septembre 1740, p. 2077.

18. *Le Mercure de France*, octobre 1743, p. 2263.

19. Dans ces années, nous avons croisé un seul cas similaire, Jean-Baptiste-Nicolas Marquet, qui, en 1737, paraît deux fois aux côtés des danseurs professionnels.

20. *Les Merveilles de l'art, ballet, qui sera dansé au collège de Louis le Grand, et servira d'intermèdes à la tragédie de Sesostris, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le Mercredi, cinquième jour d'Août mil sept cent quarante-quatre, à midi précis*, Paris, Thiboust, 1744, 3^e entrée de la IV^e partie.

21. *Le Monde démasqué, ballet moral, qui sera dansé au collège de Louis le Grand et servira d'intermèdes à la tragédie d'Herminigilde, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le Mercredi troisième jour d'Août mil sept cent quarante, à une heure précise*, Paris, Thiboust, 1740, 3^e entrée de la III^e partie.

22. Les archives du collège Louis-le-Grand ayant fait l'objet de destructions massives lors de l'expulsion des jésuites de France en 1763, aucune liste de l'ensemble des élèves n'a été conservée pour la période qui nous intéresse. Sur les sources relatives au collège jésuite de Paris, cf. Pierre Delattre, *Les établissements des jésuites en France depuis quatre siècles. Répertoire topo-bibliographique*, Enghien-Watteren, t. 3, 1955, Paris, 1. Le collège, col. 1101-1239, 2. Le pensionnat, col. 1239-1258 ; Marie-Madeleine Compère, *Les Collèges français...*, *op. cit.*

23. Cf. *Tableaux de quelques circonstances de ma vie*, *op. cit.*, p. 6.

24. BnF, Mss latin 10992.

25. La scolarité de Dionis Du Séjour cessant après la classe de physique, on ne sait pas si les deux frères de Chabanon ont poursuivi leurs études au-delà de cette classe. Cependant, on sait que le collège de Louis-le-Grand n'ayant pas le pouvoir de conférer les grades universitaires, les classes supérieures étaient assez peu fréquentées, et la majorité des élèves quittaient le collège peu après la rhétorique. Cf. Annie Bruger, *op. cit.*, pp. 279-280.

26. Alors que dans les catalogues triennaux envoyés par le collège à Rome, qui donnent une liste presque continue des effectifs des personnels du collège aux XVII^e et XVIII^e siècles, on ne trouve jamais mention de professeurs de musique ou de danse, les comptes tenus par M. Picot, précepteur du jeune M. d'Ourville, pensionnaire au collège Louis-le-Grand de 1755 à 1762, mentionnent régulièrement le paiement d'un maître de danse (dès la 2^e année de la scolarité de l'enfant, alors âgé de 9 ans et jusque 1762) et d'un maître de musique (à partir de l'année suivante). Ces comptes sont reproduits par Camille de Rochemonteix dans *Un collège de jésuites : le collège Henri IV de La Flèche*, Le Mans, Leguicheux, 1889, t. 2, pp. 272-332 ; et analysés par Annie Bruter, dans *Les Collèges français...*, *op. cit.*, pp. 390-391.

27. L'Université de Paris interdit la danse sur la scène de ses collèges depuis 1695. Cf. *Mandatum Rectoris* de Rollin du 13 août 1695 (un exemplaire en est conservé aux Archives nationales : MM 242, p. 27).

28. Sur les enjeux de ces spectacles et les différents régimes de lecture auxquels ils invitent les spectateurs, voir l'article très éclairant de Laura Naudeix : « Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte », *Plaire et instruire...*, *op. cit.*, pp. 55-69.

29. Les reprises, facilitées par l'édition des pièces, sont d'ailleurs fréquentes d'une année à l'autre.

30. Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Regles du Theatre*, Paris René Guignard, 1682 ; fac-similé : Genève, Minkoff, 1984, p. 67.

31. C'est en tout cas ce que recommande le père Joseph de Jouvancy à la fin du XVII^e siècle : « La première qualité de la danse, c'est de se lier avec la tragédie, et il faut suivre le précepte d'Horace, quand il défend de ne rien chanter au milieu des actes qui ne serve à l'action et ne fasse corps avec le sujet. » (*De ratione dicendi et docendi*, trad. H. Ferté, 2^e éd., Paris, Hachette, 1900, 1^{re} Partie, Chap. II, Art. II, § 6). Ménéstrier, quant à lui, affirme qu'il s'agit de la pratique alors habituelle au collège jésuite de Paris : « Au College de Clermont où se fait tous les ans une grande Tragedie pour la distribution des Prix donnez par Sa Majesté, on lie le plus souvent le sujet des Ballets à celui de la Tragedie. » (*Des Ballets...*, *op. cit.*, p. 279).

32. Nous reprenons le vocabulaire de Ménéstrier, qui définit ainsi les composantes du ballet : « Sa matiere est son sujet. Sa forme, l'invention qu'on lui donne, sa figure se prend des parties qui le component. La forme fait les parties que nous appellons de qualité, & l'étendue fait celles de quantité. » (*op. cit.*, p. 45).

33. Il s'agit aussi du seul ballet dont le dessein est explicitement lié à celui de la tragédie : « Comme les interêts de Télémaque forment le nœud de la Tragédie de Télégone, qui doit être représentée dans ce spectacle, on s'est crû autorisé à choisir les Aventures de Télémaque pour servir d'Intermedes à cette Pièce Tragique. » (*Les Aventures de Télémaque...*, p. [2]).

34. Cf. Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 66.

35. *La Curiosité ballet moral, sera dansé au collège de Louis le Grand, et servira d'intermède à la tragédie de Regulus, pour la distribution des prix fondés par Sa Majesté, Le Mercredi, septième jour d'Août 1737 à midy*, Paris, Jean Barbou, 1737.

36. Cette alternance régulière entre des entrées réservées aux professionnels et des entrées où paraissent des collégiens est un apport manifeste de Malter l'aîné. Les dépouillements des distributions conservées pour les années précédentes révèlent que les formules ont pu être assez diverses au début du XVIII^e siècle.

37. Rappelons la primauté de la vue et l'importance de la culture visuelle dans la spiritualité et l'enseignement jésuites, et leur omniprésence sur la scène jésuite. Sur ce point, voir notamment les travaux de Bruna Filippi ou de Barbara Bauer.

38. Cf. *Le Mercure de France*, août 1739, p. 1839 : « La premiere Représentation publique de cette Tragédie se fit le Dimanche 2. Août, sur le Théâtre intérieur, où elle fut fort applaudie par un grand nombre de Connoisseurs. Ceux qui dans la seconde Représentation faite sur le Théâtre de la grande Cour, devant une Assemblée de près de quatre mille personnes, n'étoient placés qu'aux derniers rangs, & ne se trouvoient pas à portée d'entendre les Vers, sembloient les lire dans le geste & dans l'action animée des Acteurs. » De fait, une « répétition générale » est toujours annoncée sur la page de titre des programmes des tragédies.

39. Nemeitz, *op. cit.*, p. 108.

40. *Le Portrait de la nation française...*, *op. cit.*, p. 5.

41. Les Hotteterre sont une grande dynastie de facteurs et d'instrumentistes à vent, célèbre dès le XVII^e siècle.

42. Dans ses *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments* (Amsterdam, 1757), Ancelet cite Ravet comme un des plus grands joueurs de vièle et de musette de son temps (p. 31). Le musicien apparaît aussi comme « vielleur » dans les ballets de 1735 et 1736.

43. Valhebert, *op. cit.*, p. 40.

44. *Le Portrait de la nation françoise, ballet, qui sera dansé au collège de Louis le Grand à la tragédie de Sennacherib, roy des Assyriens, Le Mercredi sixième jour d'Aoust mil sept cent trente-huit, à une heure précise après midy*, Paris, Thiboust, 1738.

45. Cf. Robert Wiley Lowe, *Marc-Antoine Charpentier et l'opéra de collège*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1966, chap. II et IX ; Judith Rock, *Terpsichore at Louis-le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Saint Louis, The Institute of Jesuit Sources, pp. 55-73.

46. Un inventaire manuscrit donnant le *Détail de la régie actuel de L'Académie Royale de Musique avec un Denombrement de tout ce qui fait la Recette et la Depense de ce Spectacle en 1738* a été retrouvé et étudié par Graham Sadler : « The Paris Opéra dancers in Rameau's day : a little-known inventory of 1738 », *Jean-Philippe Rameau. Actes du colloque international organisé par la société Rameau (Dijon, 21-24 septembre 1983)*, éd. Jérôme de La Gorce, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 519-531.

47. Du fait de la labilité des noms au XVIII^e siècle et de l'homonymie entre certains danseurs (au sein d'une même dynastie ou non), il est parfois difficile d'identifier un danseur avec certitude. S'il y a bien un Dupré sur la scène de Louis-le-Grand dans les années 1730-1740, on ne sait pas s'il s'agit du « grand Dupré », Louis Dupré, un des danseurs les plus célèbres de l'Académie royale de musique, ou de Jean-Denis, plus jeune et à la carrière plus modeste, entré à l'Académie Royale de Musique en 1730.

48. Pour un état des lieux des pratiques chorégraphiques dans les institutions de spectacles parisiennes au milieu du XVIII^e siècle, cf. Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste François Dehesse. Chorégraphe à la Comédie Italienne et au Théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », « *Recherches* » sur la *Musique française classique*, XXIV (1986), pp. 142-191.

49. Pour identifier les danseurs, nous nous sommes principalement servie, outre les dictionnaires spécialisés, des travaux d'Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, 1877 ; *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879 ; *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880. Nous avons aussi eu recours au *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien-Régime et la Révolution* (base CESAR <www.cesar.org.uk>) et à l'index des interprètes établi par Sylvie Bouissou et Denis Herlin dans *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des oeuvres musicales, t.2. Livrets*, Éd. du CNRS, Bibliothèque nationale de France, 2003. Quant aux sources anciennes, les plus utiles pour nous sont le *Dictionnaire des théâtres de Paris* de Claude et François Parfaict, (Paris, Rozet, 1767) et les *Almanachs historique et chorologique de tous les spectacles* édités chaque année par Duchesne à partir de 1751. Nous remercions par ailleurs vivement Nathalie Lecomte pour son aide dans ce travail d'identification.

50. *Le Mercure de France*, septembre 1745, p. 143.

51. Cf. Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste François Dehesse... », *op. cit.*, pp. 150-151.

52. La diversité des styles chorégraphiques a même pu faire l'objet d'un ballet entier, *L'Histoire de la danse*, donné quelques années plus tôt, en 1732. Danse Astronomique, Danse Magique, Danse Idolâtrique, Danse Politique et Militaire, Danse de Fête solennelle, Danse Théâtrale, Danse Triomphale, Danse Italique, Danse d'Animaux, Danse de Bal, Danse des Académies Littéraires, étaient alors convoquées successivement. Cf. *Le Mercure de France*, septmbre p1732, pp. 2009-2017.

53. Cf. Nathalie Lecomte « les Malter », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992.

54. *La Curiosité...*, *op. cit.*, p. 4 (2^e entrée de la II^e partie).

55. *Le Portrait de la nation françoise...*, *op. cit.*, p. 5.

56. *Le Monde démasqué...*, *op. cit.*, p. 5.

57. *Les Caprices, ballet, qui sera dansé au collège de Louis le Grand et servira d'intermèdes à la tragédie de Justin premier, empereur de Constantinople, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le Mercredi, septième jour d'Aoust mil sept cent quarante-trois, à midi précis*, Paris, Thiboust, 1743, p. 6.

58. Cf. le ballet manifeste du P. Porée : *L'Homme instruit par le spectacle, ou le théâtre changé en école de vertu. Ballet qui sera dansé au college de Louis le Grand a la tragédie de Brutus, premier consul des romains...*, Paris, 1726. Cette légitimation par l'exemple des possibilités vertueuses du spectacle continue néanmoins de se trouver dans presque tous les spectacles donnés au collège. Telle cette entrée du ballet de 1738, où il est montré comment les arts *doivent instruire les hommes & corriger les mœurs en divertissant* (III,2), par l'exemple de « Pantomimes de differentes especes [qui] représentent au naturel les passions fougueuses, ou les défauts ridicules des hommes, pour en donner de l'horreur, ou pour en inspirer du mépris. » (*Le Portrait de la nation française...*, *op. cit.*, p. 5).

59. *Les Merveilles de l'art*, *op. cit.*, p. 6. Notons que la leçon de danse devient elle aussi un des thèmes privilégiés par les auteurs de ballets.

60. *Les Merveilles de l'art...*, p. 4 (II^e partie, 2^e entrée).

61. *L'Origine des jeux...*, p. 5 (III^e partie, 2^e entrée).

62. *Le Mercure de France*, août 1739, p. 1843-1844 : « Ensuite on en vint aux *Jeux de Théâtre*, inventés par Momus, qui donna une *Pantomime* fort divertissante, d'où il scût exclure la bouffonnerie basse & triviale. Elle ne tendoit qu'à instruire en badinant. »

63. *Les Caprices...*, p. 6.

64. *Les Aventures de Télémaque...*, II^e partie, 3^e entrée, p. 6.

65. *La Renommée...*, II^e partie, p. 4.

66. Rappelons la fondation de l'Ecole militaire à Paris en 1751. Cf. Yoann Brault, « La Fondation de l'Ecole militaire. Un projet éducatif, un acte politique », *L'Ecole militaire et l'axe Breteuil-Trocadéro*, dir. Yoann Brault, Frédéric Jiméno, Daniel Rabeau, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2002, pp. 33-46.

67. Cf. entre autres, les « Amusemens héroïques » du ballet de 1751 : *Le Génie, ballet...*, Paris, Thiboust, 1751 [BHVP, 611792 (20)] ou les « évolutions et exercices militaires » de 1759 (2^e entrée) : *Regulus...*, Paris, Barbou, 1759 [BHVP, 611792 (21)].

68. Michel Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, Pissot, 1779, pp. 90-91.

69. Les programmes des ballets de Louis-le-Grand se retrouvent dans les bibliothèques d'autres collèges jésuites. Ils étaient d'ailleurs souvent repris, avec quelques menues adaptations, dans d'autres établissements : la bibliothèque municipale de Rennes conserve un recueil provenant de l'ancien collège jésuite de cette ville, où l'on trouve réunis plusieurs programmes de Louis-le-Grand. D'autres programmes, issus des représentations du collège de Rennes, révèlent que les scénarios de plusieurs ballets ludoviciens ont été repris à Rennes dans les années qui suivaient leur création parisienne. Cf. Rennes, BM, R. 10818.

70. Michel Chabanon, *Observations sur la musique...*, *op. cit.*, chap. XI, pp. 84-98 ; *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, chap. XII, pp. 117-129.

Abstract

From 1737 to 1745 Michel Chabanon appeared on the stage of the Jesuit College Louis-le-Grand as a dancer, musician and actor. The few sources known about Chabanon as a boarder reveal his gift for dancing and violin-playing, and give information on the theatrical, musical and choreographic practice he experienced in his childhood. On the occasion of the *grand ballet*, danced every August as part of the ceremony marking the end of the school-year, the young Chabanon was made sensitive to the different styles of dancing : the *belle danse*, the « grotesque » dance, the *danse haute*, and the pantomime. He saw on the Jesuit stage the greatest dancers of his time and danced with young professionals sometimes destined to fame, like Noverre for example. The College Louis-le-Grand actually gathered professional dancers from the different Parisian Ballets (Académie royale de musique, Comédie française, Comédie italienne, Opéra-comique) and integrated in its performances the numerous practices of the mid-eighteenth century. The College can thus appear as a *haut-lieu* of dancing, very much linked to the Parisian choreographic scene.