



CLASSIQUES  
GARNIER

« Résumés », in CLÉREN (Marie), MOUNIER-VEHIER (Caroline), SOUDY-QUAZUGUEL (Laura), TORRENT (Céline) (dir.), *Formes, emplois et évolution du livret de ballet de la Renaissance à nos jours*, p. 259-264

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12004-9.p.0259](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12004-9.p.0259)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2021. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## RÉSUMÉS

Jean GUIZERIX, « Préface »

La préface interroge poétiquement sur ce qu'est un argument de ballet. Si la nature et la fonction de cet objet sont énigmatiques, la raison qui pousse un écrivain à rédiger un tel texte l'est également. L'appropriation du livret par un chorégraphe pose elle aussi question. La nature de la danse, par définition muette, se trouve ainsi au centre de cette réflexion. Si le ballet peut se passer des mots, l'argument devient sans doute « pré-texte à rêver, à danser ».

« Introduction »

Cet ouvrage, issu du colloque « Écrits pour le mouvement, écrits en mouvement », est le résultat d'une réunion entre artistes et universitaires autour de cet objet atypique qu'est le livret de ballet. Il y est exploré selon une perspective diachronique, de sa naissance à la fin du Moyen Âge à son retour en scène contemporain, dans le but d'étudier les étapes de sa métamorphose. Objet protéiforme, il est mis en valeur dans ses multiples facettes.

Hélène LAPLACE-CLAVERIE, « En guise de préambule. Un objet qui donne à (danser) penser »

Le livret de ballet est un objet d'étude passionnant d'une part car il se situe au croisement de plusieurs arts, d'autre part parce qu'il n'a cessé de se métamorphoser du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours partout où il a été utilisé. Dénué de toute ambition littéraire quand il sert de matrice à un spectacle chorégraphique, il arrive toutefois que le livret de ballet devienne pour un écrivain le support d'une expérimentation formelle et se trouve par exemple enchâssé au sein d'un roman ou d'un essai.

Arianna FABBRICATORE, « Qu'est-ce qu'un livret de ballet ? »

Qu'est-ce qu'un livret de ballet ? Objets étranges entre la littérature et la danse, considérés souvent comme un sous-genre des livrets d'opéra, les livrets de ballet représentent dans les études actuelles un corps océanique largement inexploité. À partir d'une enquête historique et conceptuelle, il s'agira de mettre en lumière les métamorphoses de ce support au fil du temps afin d'esquisser une définition qui assemble la variété de ses formes.

Chantal LAPEYRE-DESMAYSON et Nick NGUYEN, « Usages du livret en danse baroque contemporaine. À propos de *Don Juan* et *Les Petits Riens*, de la compagnie L'Éventail »

La scène contemporaine donne à voir des œuvres nées des retrouvailles avec le vocabulaire et les formes baroques, mais aussi avec des œuvres anciennes dont ne subsiste plus que le livret. Qu'advient-il de ce livret quand un chorégraphe contemporain s'en saisit ? Comment le lit-il, et se l'approprié-t-il ? Le travail de la Cie L'Éventail, et ici de *Don Juan* et *Les Petits Riens*, constitue le laboratoire d'analyse pour interroger la place et le rôle du livret en danse baroque contemporaine.

Marie-Claude CANOVA-GREEN, « À quoi sert un livret de ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle ? (1610-1681) »

Le livret de ballet joue au XVII<sup>e</sup> siècle le rôle de nos programmes actuels. Petit opuscule de format maniable, il a pour but immédiat de faciliter la compréhension du spectacle, comme de nourrir la curiosité du public. Mais il sert aussi à faire valoir la contribution des uns et des autres, et parce qu'il est appelé à circuler hors de l'espace curial, il entre inévitablement dans cette vaste entreprise de persuasion qu'est la publication de tout discours sur la monarchie.

Claudine NÉDELEC, « Du spectacle au discours, du grotesque au burlesque »

Saint-Hubert (1641) distingue les ballets sérieux et les « Grotesques », qui peuvent être combinés ; M. de Pure évoque (1668) les « Entrées extravagantes & burlesques » désormais proscrites. Si ces deux catégories esthétiques renvoient au registre du comique, *grotesque* évoque une subversion des lois anthropologiques, *burlesque* celle des lois culturelles. Toutes deux mettent en lumière les marges et les failles de la célébration du pouvoir par le genre, sous Louis XIII.

Marie DEMEILLIEZ, « La lecture n'en était guère moins agréable que le spectacle ». Les livrets-programmes des ballets jésuites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles »

L'article analyse le rôle des « programmes » dans l'économie des spectacles de ballets donnés chaque année par les collèges jésuites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les caractéristiques matérielles de cet imprimé propre au monde des collèges sont analysées, ainsi que quelques écarts entre le texte du programme et la représentation. Version officielle de la fête, le programme contribue à en élaborer les normes d'appréciation et en fabriquer la mémoire.

Marie-Thérèse MOUREY, « Le livret de ballet dans l'espace germanique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles), formes et fonctions »

Le genre du ballet de cour connut un grand succès dans l'espace germanique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant de s'éclipser pour renaître sous la forme du ballet d'action. L'article fait le point sur les différentes formes et fonctions qu'a pu prendre le livret au fil du temps, sur les intentions des auteurs, ainsi que sur le rapport entre performance éphémère et trace écrite, afin d'éviter la reprise de définitions normatives, inévitablement anachroniques.

Vanina OLIVESI, « Se dire auteur de ballets pantomimes. *Psyché* de Pierre Gardel, 1790-1791 »

Le présent article propose des pistes d'analyse pour l'étude de la construction discursive du statut d'auteur de Pierre Gardel à travers l'examen d'un cas précis : le péri-texte à son programme de *Psyché*, ballet-pantomime qu'il compose en 1790 pour l'Opéra. Gardel se défend d'accusations de plagiat, énonce la norme de ce qui fonde à ses yeux son auctorialité sur le ballet-pantomime et soumet à ses lecteurs un imaginaire du maître de ballet figuré en homme de lettres.

Émilie FISSIER, « Les livrets de ballets créés pour le Théâtre impérial (1852-1870). Œuvre théâtrale, genre littéraire, source pour le chercheur ? »

Des chorégraphies données à l'Opéra sous le Second Empire, il ne nous reste rien ou presque. Les livrets constituent donc une source primordiale pour l'étude des ballets de cette époque, tant pour leur contenu que pour leur matérialité qui nous renseignent sur le contexte de la création comme

sur les goûts du temps. Objets essentiels pour la production des ballets, mais peu codifiés et moins prestigieux que les opéras, ils témoignent également du statut des librettistes.

Sylvie JACQ-MIOCH, « Le ballet blanc et ses avatars néoclassiques. Effacement ou disparition de la narration »

Le ballet blanc apparaît au début du xx<sup>e</sup> siècle avec *Les Sylphides* de Fokine. Apparemment en continuité avec les formes antérieures du spectacle chorégraphique, il marque en fait une rupture avec la narration qui décentre le ballet vers les formes néoclassiques, comme le montre la postérité de l'œuvre de Fokine, de Lifar à Balanchine.

Valentina KARAMPAGIA, « *Barbe-Bleue* – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartok. Une réappropriation contemporaine du livret d'opéra par Pina Bausch »

Avec l'opéra dansé *Barbe-Bleue*, Pina Bausch crée, en 1977, une œuvre envoûtante qui donne au livret d'opéra une place originale et qui questionne le spectateur sur le lien entre le texte et la danse. Cette étude avance l'hypothèse que la pièce chorégraphique de Pina Bausch est fondatrice d'une réappropriation contemporaine du livret. Elle cherche à montrer que cette réappropriation va dans le sens d'un changement qualitatif du traitement du livret qui donne au spectateur un rôle complexe.

Anne PELLUS, « Extension du domaine de l'écriture dans la danse contemporaine. *Turba* de la compagnie Maguy Marin »

L'article s'intéresse aux pratiques lectorales et scripturaires des chorégraphes contemporains depuis les années 1970, et sur la manière dont celles-ci influent sur les processus créatifs, les formes et les esthétiques scéniques. Au livret de ballet fondé sur la collaboration entre danseurs et littérateurs, s'est substitué un *travail dramaturgique* mené par les chorégraphes contemporains. L'étude de la pièce *Turba* (2007) de Maguy Marin, inspirée du *De rerum natura* de Lucrèce, guide cette réflexion.

Marie CLÉREN, « Des livrets dessinés. Deux ballets d'André Hellé »

Peintre, décorateur, illustrateur humoristique et dessinateur pour enfants, André Hellé (1871-1945) est aussi librettiste de ballet. Auteur du livret de *La Boîte à joujoux* qu'il soumet à Debussy (paru en 1913), il a rédigé seul *Vérité ? ? Mensonge ? ?* (1920) et illustré l'adaptation d'un conte d'Andersen, *Le Petit Elfe Ferme-l'Œil* (1924). Nous nous interrogerons sur ces livrets atypiques sur lesquels le dessin anticipe l'écriture en mouvement du chorégraphe.

Jean GUIZERIX, « À propos de *La Conjuración* »

Partant de son expérience toute personnelle quant au ballet « La Conjuración » qu'il a créé avec Wilfride Piollet, Jean Guizerix relate la naissance de cette création chorégraphique élaborée à partir du poème de René Char. Par là même, le danseur et chorégraphe livre d'une part, les rapports que le poète, auteur de quelques arguments de ballet, entretenait avec la danse et, d'autre part, sa propre réflexion sur le livret de ballet.

« Entretien avec Nicolas Le Riche, par Laura Soudy-Quazuguel »

L'article constitue l'entretien que nous avait chaleureusement accordé Nicolas Le Riche, ancien danseur étoile et chorégraphe. Nous l'interrogeons sur son rapport à l'écrit, au livret de ballet, notamment lors de la création de sa pièce *Caligula* en 2004 pour le ballet de l'Opéra de Paris mais aussi pour d'autres pièces, comme *Une après-midi* (2014) et *Odyssée*. C'est ainsi la double parole de danseur et de chorégraphe qui est posée sur le livret de ballet.

« Présentation de "L'Architecture du hasard" par Ingrid Thobois et Gilles Verièpe »

Le festival Concordan(s)e dirigé par Jean-François Munnier a permis à divers duos d'écrivains et chorégraphes, qui ne se connaissaient pas, de faire dialoguer écritures littéraire et chorégraphique dans des créations inédites. C'est de cette nouvelle expérience de création qu'est née en 2016 « L'Architecture du hasard », rejouée lors du colloque. L'article revient sur cette expérience en y mêlant des extraits du texte écrit pour cette pièce.

« Présentation et extraits de “La Cafetière ou le Songe de Théophile” par Camille Desmarest, Captain Simard et Tommaso Villepreux (No Turning Bach). »

Les créateurs de la pièce montée en novembre 2016 au théâtre Blanche de Castille à Poissy et présentée lors du colloque reviennent sur leur travail d’adaptation. Transposée de la nouvelle de Théophile Gautier par Captain Simard, *La Cafetière ou le Songe de Théophile* restitue non seulement l’atmosphère mystérieuse de *La Cafetière* grâce à la musique de Tommaso Villepreux, mais encore sa poésie corporelle, incarnée par la danseuse Camille Desmarest.

« Épilogue »

Les échanges auxquels ont donné lieu le colloque sur les écrits pour la danse ont mis au jour la grande variété des formes et des fonctions du livret au fil du temps. Ainsi, cet objet se distingue par la diversité de ses auteurs, de sa terminologie, de ses supports et de ses fonctions. Aujourd’hui, le livret suscite l’intérêt des chorégraphes comme des écrivains et ouvre pour les chercheurs un champ d’investigation très riche car s’il s’inscrit dans une pluralité d’époques et de domaines.