



CLASSIQUES
GARNIER

LAURENTI (Jean-Noël), BOUCHON (Marie-Françoise), HARRIS-WARRICK (Rebecca), « Présentation », in BOUCHON (Marie-Françoise), HARRIS-WARRICK (Rebecca), LAURENTI (Jean-Noël) (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, p. 7-16

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12992-9.p.0007](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12992-9.p.0007)

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.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

LAURENTI (Jean-Noël), BOUCHON (Marie-Françoise), HARRIS-WARRICK (Rebecca), « Présentation »

RÉSUMÉ – L'intérêt pour la musique baroque au xx^e siècle a favorisé la redécouverte de la "danse baroque", style désormais répertorié dans le monde du spectacle. Après ce premier essor, demeuraient de vastes champs d'investigation. Ces études font le point sur les recherches développées depuis, sur les évolutions intervenues depuis la Renaissance et au cours du xviii^e siècle, la spécificité et la diversité des danses de théâtre, les rapports musique-danse, la sociologie et la circulation des artistes.

MOTS-CLÉS – Recherche, danse baroque, danse de théâtre, musique et danse, sociologie des artistes

PRÉSENTATION

Cet ouvrage entend proposer un panorama des nouvelles recherches, développées depuis les années 2000, concernant la danse française telle qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles elle a été pratiquée en France et diffusée à l'étranger. Ce panorama ne prétend pas être un inventaire exhaustif, mais seulement montrer la richesse et la diversité de ces nouvelles recherches¹. Elles sont en général nourries du dépouillement de sources soit inconnues jusqu'ici, soit connues et laissées inexploitées, soit dont l'étude méritait d'être encore approfondie. Elles ouvrent des perspectives nouvelles, fécondes non seulement pour les chercheurs, mais aussi pour les danseurs et pour les chorégraphes, à l'activité créatrice de qui elles apportent de nouveaux matériaux.

Il convient de retracer ici les circonstances de ce nouvel essor.

Comme on le sait, le renouveau de la musique ancienne s'est accompagné, depuis le courant du XX^e siècle, d'une entreprise de reconstruction des danses qui lui étaient liées². À partir des années 1960, et encore plus des années 1970, cette entreprise a connu des avancées décisives³,

-
- 1 Dans les pages qui suivent, nous citerons un certain nombre de personnalités, chercheurs ou artistes, d'institutions ou de compagnies. Nous présentons nos excuses à celles que nous ne citons pas, devant souvent nous en tenir à mentionner des exemples sans prétendre établir un recensement exhaustif de toutes les réalisations intervenues dans le riche domaine qui nous occupe. De même, sauf exceptions nous ne faisons ici qu'allusion aux personnalités dont on trouvera une contribution dans ce volume.
 - 2 Voir Harry Haskell, *The Early Music Revival : A History*, New York, N.Y., Thames and Hudson, 1988 ; trad. française, *Les voix d'un renouveau, La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours*, Arles, Actes Sud, 2013.
 - 3 En France, citons les travaux pionniers de Jean-Michel Guilcher (*La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton, 1969 ; rééd. *La Contredanse – Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Éditions Complexe / Centre National de la Danse, 2004) et ceux de Francine Lancelot, qui ont mené à la publication du catalogue *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996. Aux USA, l'ouvrage de Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater : The French Noble Style, 1690-1725* (London, Dance Books, 1981) a offert une première étude d'ensemble et Meredith Ellis Little et Carol G. Marsh ont procuré un premier catalogue : *La Danse Noble : An Inventory of Dances and Sources*, Williamstown,

en parallèle et en complémentarité avec celles que connaissaient les musiciens et qui rencontraient l'adhésion progressive du public.

Comme la musique, la danse ancienne connut une répartition simple et commode, calquée sur les divisions admises en histoire de l'art et en musicologie, entre danse de la Renaissance⁴ et danse baroque. Pour ce qui est de la danse baroque, objet du présent volume, sa reconstruction reposait essentiellement sur les sources publiées à partir de 1700, la *Chorégraphie* de Feuillet⁵ et le *Maître à danser*⁶ de Pierre Rameau en France, *The Art of Dancing* de Tomlinson⁷ en Angleterre, et d'autres traités dont certains, comme le *Rechtschaffener Tantzmeister* publié en Allemagne par Gottfried Taubert⁸, attendaient que soient menées à leur sujet des études approfondies. Ces travaux de reconstruction se développaient parallèlement dans divers pays d'Europe et du Nouveau Monde, au sein de foyers de recherche et d'expérimentation pratique dont certains donnèrent naissance aux premières compagnies de danse ancienne⁹. Entre ces foyers, avant

Broude Brothers, 1992. On trouvera dans le présent volume une étude biographique sur Feuillet par Régine Astier, dont une contribution sur Gaudrau figure, notamment, dans un volume représentatif de ce premier essor de la recherche sur la danse baroque : *La danse baroque : actes du premier colloque international sur la danse ancienne*, Besançon, sept. 1982, dir. Philippe Beaussant, s.l., *Les Goûts réunis*, 1982. Les recherches en danse ont également trouvé leur écho dans les actes du colloque *Jean-Baptiste Lully (1632-1687)*, *Actes du Colloque / Kongressbericht*, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987, ed. Jérôme de La Gorce and Herbert Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990 (Rebecca Harris-Warrick, « Contexts for Choreographies : Notated Dances Set to the Music of J.-B. Lully », p. 233-255 ; Meredith E. Little, « Problems of Repetition and Continuity in the Dance Music of Lully's *Ballet des Arts* », p. 423-432).

4 Avec une division entre la Renaissance française et la Renaissance italienne, elle-même objet des recherches de Barbara Sparti (1932-2013), dont ce volume accueille un article posthume, et d'Andrea Francalanci (1949-1994).

5 Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1700.

6 Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*, Paris, Jean Villette, 1725.

7 Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing*, London, 1735.

8 Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig 1717.

9 Outre le travail mené en Suède par Mary Skeaping (1902-1984) et Ivo Cramer (1921-2009), citons la constitution de *The New York Baroque Dance Company* par Catherine Turocy et Ann Jacoby en 1976. En France, les recherches de Francine Lancelot, après leur développement au sein de l'Institut de Musique et de Danse Anciennes, sous la direction de Philippe Beaussant, ont abouti à la constitution de la compagnie *Ris et Danceries* (1980). On doit aussi mentionner the *Boston Early Music Festival*, qui a lieu tous les deux ans depuis 1981 et qui a toujours donné une place importante à la danse ancienne dans les opéras, concerts et ateliers.

l'apparition d'internet, les échanges étaient épisodiques. Par ailleurs, une vaste zone obscure demeurait, celle qui séparait la fin de la Renaissance et les années 1700. Sur ces quelque cent années, outre la bonne connaissance que l'on avait de la contredanse anglaise, la lumière n'avait été portée que sur certaines sources, comme le livre de contredanses d'André Lorin¹⁰ ou, plus récemment, sur *Le Mariage de la Grosse Cathos*¹¹, et l'on savait qu'une étude de l'*Apologie de la danse* de de Lauze était à faire, ainsi que de ses relations avec Thoinot Arbeau en amont et Feuillet en aval.

Malgré ces lacunes, le travail de reconstruction de tout un vocabulaire de pas et d'un répertoire relativement abondant, essentiellement celui que nous ont conservé les chorégraphies en notation Feuillet, était suffisamment considérable et convaincant pour fournir des matériaux à des spectacles et constituer une composante dans les productions d'opéras. La danse baroque cessait d'être un simple objet de recherche et de démonstration curieuse : elle s'intégrait au monde professionnel de la scène, comme la danse classique ou la danse contemporaine. Ce succès, obtenu en dépit des réticences, comme l'avait été celui de l'interprétation musicale sur instruments anciens, pouvait devenir un piège : d'une part, les danseurs qui étaient en même temps chercheurs se trouvaient incités à consacrer plutôt leur temps à des créations qui bénéficiaient de leurs recherches passées mais ne les étendaient guère ; d'autre part, le passage de la danse baroque dans le monde du spectacle professionnel risquait de mener à la constitution d'une technique et d'un style standardisés, immédiatement identifiables pour les producteurs, le public et les critiques, et donc la menaçait d'une simplification contraire à l'esprit critique inhérent à toute recherche. Ce phénomène était particulièrement prégnant en France où, par suite de restriction des crédits de la culture, le temps de répétition et de formation des nouveaux interprètes s'est vu progressivement restreint.

Pourtant, cette tentation de la vulgarisation académique n'a pas éteint la volonté de poursuivre les recherches. D'une part, dans le monde assez restreint de la danse baroque, la concurrence entre danseurs ou

10 André Lorin, *Livre de contredanse présenté au Roy*, manuscrit, 1686, disponible sur Gallica.

11 Rebecca Harris-Warrick and Carol G. Marsh. *Musical Theatre at the Court of Louis XIV : « Le Mariage de la Grosse Cathos »*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

entre compagnies incitait chacun à défricher de nouveaux domaines pour s'en faire une spécialité. D'autre part, la danse pouvait devenir un sujet de recherche pour les spécialistes de disciplines qui lui étaient connexes, telles que la musicologie, l'histoire ou la linguistique¹². Elle trouvait une place dans certaines universités d'Amérique du Nord ainsi que dans certains foyers de recherche des pays germaniques¹³. En France, elle a obstinément frappé à la porte des universités et ses efforts lui ont permis de s'y introduire, soit en tant que telle¹⁴, soit en relation avec les sciences humaines¹⁵. D'autres institutions, par ailleurs, avaient vocation à encourager les recherches : ce fut une des missions confiées au Centre national de la Danse, créé en 1998 ; de son côté, le Centre de Musique Baroque de Versailles, fondé en 1987 à l'instigation de Philippe Beaussant, et dont les activités sont essentiellement tournées vers la musique, a su montrer aussi, à l'occasion, son intérêt pour la danse. Il faut enfin accorder une mention particulière à l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, société savante d'audience internationale, constituée en 2001 à la demande de Francine Lancelot et qui, hors des institutions mais initiatrice de partenariats multiples, a joué un rôle important dans l'impulsion donnée à ces recherches et à leur coordination¹⁶.

12 Voir par exemple Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, *Aux origines de la danse classique : le vocabulaire de la « belle danse », 1661-1701*, Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Quemada, Université Paris XIII, 1990.

13 Par exemple à l'Institut für Musikwissenschaft de Salzbourg (actuellement Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft), qui abrite les Archives Derra de Moroda.

14 En particulier au sein du Cours d'études supérieures en danse de Paris-Sorbonne (dir. Jean-Clause Serre), où enseigna Francine Lancelot avant d'obtenir un poste de maître de conférences en danse à l'Université de Nice en 1985.

15 Mentionnons par ailleurs la création de sociétés savantes : citons aux USA la Society of Dance History Scholars (fondée en 1978, fusionnée en 2017 avec le Congress on Research in Dance pour former la Dance Studies Association) ; en Angleterre la Dolmetsch Historical Dance Society (fondée en 1970, devenue en 2015 The Historical Dance Society) ; au niveau européen, l'Association Européenne des Historiens de la Danse (1989), dont le relais fut pris ensuite par l'European Association for Dance History (1998).

16 À côté de la contribution des structures parisiennes au nouvel essor des recherches en France dans les années 2000, il faut mentionner celle du festival *Le Printemps des Arts* de Nantes, qui a suscité et soutenu, avec l'appui de l'université de Nantes, les premiers ateliers-rencontres théoriques et pratiques organisés sur la danse par l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles : *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle* (2004) et *Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle, Esquisses pour un nouveau portrait* (2007), ainsi que le colloque *Restitution et création dans la mise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles* (2008), dans lequel la danse occupait une place non négligeable.

À l'issue des deux premières décennies de ce siècle, il convenait de dresser un bilan des nouvelles avancées de la recherche. C'est ce qui a amené le Centre de Musique Baroque de Versailles à prendre l'initiative d'un colloque, tenu à Versailles du 17 au 19 décembre 2012, auquel l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles a apporté sa collaboration scientifique. Le recueil d'études que l'on va lire reflète l'esprit de ce colloque, mais n'en constitue pas des actes à proprement parler, car le sommaire des sujets abordés a connu des modifications et s'est enrichi de nouvelles contributions. Par ailleurs, conformément au souhait du Centre de Musique Baroque de Versailles, et en convergence avec les options fondamentales de l'Association, pour qui la recherche dans le domaine des arts du spectacle ne peut se contenter d'être savante et théorique, mais doit comporter une large part d'expérimentation pratique, un certain nombre de communications s'accompagnaient de démonstrations commentées, qui aidaient grandement les participants à saisir les problèmes et les solutions proposées. On ne les trouvera pas ici, mais il faut souligner le fait qu'une grande proportion de nos contributeurs sont des praticiens, danseurs, chorégraphes, directeurs de compagnies, musiciens : c'est une preuve de l'intérêt que le monde du spectacle vivant estime trouver dans l'avancée des recherches.

On pourra s'étonner du fait que ce volume ne comporte pas dans son titre l'appellation « danse baroque ». Une des nouveautés intervenues durant cette période est en effet une interrogation sur le qualificatif « baroque ». Elle n'est pas propre au domaine de la danse, puisque le mot, accrédité dans les esprits malgré les résistances qu'il avait suscitées, a fini par être remis en question en histoire de l'art ou en littérature¹⁷. Comme on l'a dit, l'expression « danse baroque », tout en se réclamant de sources d'époque, a tendu progressivement à désigner un standard professionnel pour le monde du spectacle, voire pour certains un style contemporain¹⁸.

17 On sait que la notion de baroque a été discutée notamment par Marc Fumaroli dans sa thèse *L'Âge de l'éloquence : Rétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Champion 1980. Jean Rousset, dans son article « Dernier regard sur le baroque. Petite autobiographie d'une aventure passée » (*Littérature*, n° 105, 1997, p. 110-121), a porté un regard rétrospectif sur le succès du mot et les objections auxquelles il s'est heurté.

18 C'est le mouvement initié par François Raffinot, qui, après avoir travaillé activement dans l'équipe de Francine Lancelot et à la fondation de *Ris et Danceries*, a créé ensuite

qui a affirmé son existence autonome d'une façon parfaitement légitime sur le plan artistique mais, ce faisant, en éloignant le mot « baroque » des catégories relevant de la recherche historique. Par souci d'objectivité, certains ont proposé de lui substituer l'expression « belle danse¹⁹ », qui a le mérite d'être empruntée aux témoignages d'époque, mais des discussions se sont développées sur le champ couvert par cette appellation : dans quelle mesure, notamment, s'appliquait-elle aux danses de ballet, notamment aux danses comiques et grotesques ? Faute de mieux, nous avons pris le parti de désigner notre objet sous l'appellation de « danse française », comme étant celle qui fut pratiquée en France et connue sous ce qualificatif dans les autres pays, en précisant que nous n'envisageons celle-ci que sur la période des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, 1600-1800. Nous nous sommes fondés pour cela sur ce fait objectif que dès le début du ^{xvii}^e siècle, comme le montre l'exemple du manuscrit *Instruction pour danser*, les maîtres à danser français enseignaient à l'étranger les pratiques en usage en France, avant la nouvelle vague de diffusion marquée, à partir de 1700, par la mise au point de la notation Feuillet et la multiplication en Europe des traités se référant au modèle représenté notamment par Beauchamps, Pécour et Feuillet lui-même.

On pourra ici apprécier les champs explorés et mesurer la part que prennent l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité dans ces nouvelles approches.

Une première partie de ce recueil propose un aperçu des recherches en cours sur l'aval et l'amont de la danse française de la fin du ^{xvii}^e siècle, sa filiation avec la danse Renaissance, ses relations avec la danse italienne ou avec la danse espagnole, sa diffusion en Europe, les innovations qu'elle

sa compagnie *Barocco* en 1990. Béatrice Massin, également proche collaboratrice de Francine Lancelot, puis fondatrice à son tour de la compagnie *Fêtes galantes*, a expliqué cette démarche dans son article « La reconstitution, chemin vers la création », (*Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*, Actes du colloque international, 29-31 mai 2008, Versailles/Nantes, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, Juin 2010, n° 4, p. 147-153), option réaffirmée dans « Penser la danse baroque comme une matière contemporaine » (*Scènes baroques d'aujourd'hui, La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, dir. Céline Candiard et Julia Gros de Gasquet, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 187-194).

19 Cette expression, mise en avant par Jean-Michel Guilcher (*La Contredanse... op. cit.*, éd. de 2004, p. 31-32) a été reprise par Naïk Raviart, ainsi que par Eugenia Kougioumtzoglou-Roucher (*Aux origines de la danse classique : le vocabulaire de la « belle danse »*, op. cit.).

a connues ensuite, théorisées notamment par Noverre. À travers ces confrontations diachroniques et synchroniques peuvent se dégager les spécificités d'un style, mais aussi ses évolutions. C'est aussi l'occasion d'examiner la pertinence et la signification des termes employés dans le titre du colloque, en retraçant les conditions d'émergence et de circulation de la notion de danse française, identifiée comme telle par ses contemporains.

Une seconde partie présente un certain nombre de recherches concernant le parcours et les productions de danseurs, maîtres à danser ou maîtres de ballets célèbres. Un des objectifs en ce domaine est de mieux connaître ceux qui ont contribué à fixer les canons de cette danse française, notamment Feuillet, mais aussi d'autres figures marquantes de chorégraphes, y compris ceux qui ont fait une carrière hors de France, dont Anthony L'Abbé est le plus connu. Ce champ d'étude permet de mieux comprendre la genèse du code académique de la danse française, mais aussi les processus par lesquels elle a été répandue à l'étranger et les phénomènes de transferts culturels qui ont permis à différents pays de se l'approprier de façon idiomatique.

En relation étroite avec la danse, la musique à danser était également un domaine dont l'exploration devait être approfondie. Une troisième partie présente des recherches toutes nouvelles qui lui sont consacrées pour affiner l'appréhension que nous pouvons avoir des types de danses et de leurs caractéristiques dans l'écriture musicale. Il convenait aussi d'étudier avec plus de précision les instruments, essentiellement ceux de la famille des violons, leurs caractéristiques de facture et les techniques de jeu utilisées ainsi que les effectifs orchestraux : ce sont en effet des données qui déterminent le son et sa dynamique, laquelle influe décisivement sur celle des danseurs. Enfin, un recensement des répertoires de musiques à danser, notamment au bal, de la fin du XVI^e siècle à la fin du XVII^e, de leurs transmissions et de leurs évolutions, est un outil essentiel pour comprendre des sources choréologiques telles qu'*Instruction pour danser*, texte récemment découvert²⁰, ou l'*Apologie de la danse* de De Lauze et pour jeter un début d'éclairage sur les permanences et les évolutions tout au long du XVII^e siècle français.

20 *Instruction pour danser, An Anonymous Manuscript*, éd. par Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugénia Roucher, Freiburg im Bregau, Fa-gisis, 2000.

Une quatrième partie est consacrée aux danses de théâtre. C'était un autre champ à défricher, champ de première importance pour les danseurs, chorégraphes et metteurs en scène : l'insertion de la danse « baroque » dans le théâtre musical, notamment l'opéra. Parmi les traités qui étaient les plus familiers aux danseurs et aux chercheurs des années 1970-1990, celui de Pierre Rameau est centré sur la danse de bal, et celui de Tomlinson décrit certains pas de ballets mais ne vise pas à l'exhaustivité : seule la *Chorégraphie* de Feuillet note une grande variété de pas de ballet, mais avec des descriptions minimales. Par ailleurs, les danses de théâtre publiées en recueil²¹ ont longtemps été, faute de temps, abordées comme des pièces en soi et leur remise dans leur contexte restait à faire : il convenait de les remettre dans le contexte des œuvres dans lesquelles elles s'inséraient, par croisement avec les livrets et les partitions, de les remettre aussi dans le contexte d'une filiation et d'une appartenance à tel ou tel genre de danse pour tel ou tel type de personnages, enfin dans le contexte de tel ou tel répertoire pour tel ou tel type de théâtre (car la danse n'était pas présente seulement à l'Opéra, malgré le privilège dont il jouissait). En prenant en compte le phénomène social et l'expérience esthétique que constituaient ces spectacles, il s'agit également de comprendre la variété et la complexité de la danse de théâtre, les différences entre danse haute et danse basse, la part des références implicites qui faisaient son sel aux yeux du spectateur, y compris dans des utilisations comiques.

Et hors de l'Opéra, un domaine nouvellement labouré depuis vingt ans est l'émergence de la pantomime et de la parodie à partir de la fin du règne de Louis XIV. Les articles qu'on lira à ce sujet montrent comment les recherches ont permis de mieux appréhender la danse, de façon concrète, dans ces laboratoires de nouveauté qu'ont été les théâtres de la Foire, l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne. Tout cela met en évidence à la fois la diversité des types de danse pratiqués à l'époque et la manière dont ces types s'organisaient en système, d'une façon assez semblable au système des genres littéraires.

21 À commencer par le *Recueil de danses contenant un très grand nombre des meilleures entrées de ballet de M. Pécour, tant pour homme[s] que pour femmes, recueillies et mises au jour par M. Feuillet, M^r de danse*, Paris, Feuillet, 1704, et le *Nouveau recueil de danse[s] de bal et celle[s] de ballet ... de la composition de M^r Pécour*, Gaudrau, Paris [1713 ?].

Enfin, la danse doit être appréhendée dans un contexte plus large, son contexte historique, sociologique, ainsi que dans l'histoire des mentalités. Si elle a joué un rôle important dans le rituel de la cour à travers le bal, si elle a pu être investie d'un rôle politique à travers le ballet, cela ne doit pas faire oublier la place qu'elle occupait dans la sociabilité de la ville, ni la manière dont les provinces s'assimilaient le modèle parisien. Les études rassemblées dans la dernière partie de ce volume ont pour but d'illustrer la fécondité de cette approche.

Pour des raisons diverses, notamment pratiques, ce recueil ne prétend pas, nous l'avons dit, recenser tous les travaux novateurs intervenus depuis le début des années 2000. Aucune étude, par exemple, n'est consacrée spécifiquement à *Instruction pour danser* ni au *Rechtschaffener Tanzmeister* de Gottfried Taubert, objets d'une attention soutenue de la part des chercheurs, mais des publications sont intervenues par ailleurs qui leur sont consacrées²², et l'exploration qui en a déjà été faite trouve son écho dans certains des textes qu'on va lire²³. D'autres articles touchent à certains aspects de travaux de plus grande ampleur déjà publiés par les contributeurs à ce volume²⁴. On espère que ce panorama rendra visible l'importance et la diversité des nouveaux champs ouverts par la recherche, et leur fécondité non seulement pour une meilleure connaissance scientifique de la danse française durant ces deux siècles, en France et dans les autres pays, mais aussi pour un enrichissement

22 Sur *Instruction pour danser*, voir *La danse française entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour danser (vers 1610)*, Actes de journée d'études (CESR Tours, 15 décembre 2012), textes réunis par Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti, Scène européenne, « Regards croisés sur la scène européenne », mis en ligne le 03-01-2017, URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/instruction-pour-dancer> (consulté le 09/02/2023) – Sur le *Rechtschaffener Tanzmeister* de G. Taubert, voir les actes du colloque *Tauberts Rechtschaffener Tanzmeister (Leipzig 1717)*, Kontexte – Lektüren – Praktiken, dir. Hanna Walsdorf, Marie-Thérèse Mourey, Tilden Russel, Berlin, Frank & Timme, 2019. Taubert est une figure centrale du programme de recherche depuis 2005 par l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles avec l'appui du Ministère de la Culture, *La technique de la danse française à la lumière des traités allemands (1700-1720)*, dir. M.-T. Mourey et J.-N. Laurenti (publication à paraître).

23 Voir l'article d'Hubert Hazebroucq « Danser à contretemps : l'art de la "cadence fine et savante" ».

24 Voir par exemple R. Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 ; S. Granger, *Danser dans la France des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2019 ; *Le Ballet de la Nuit*, co-édité par Michael Burden et Jennifer Thorp, Stuyvesant, NY, Pendragon Press Pendragon, 2009.

des pratiques à la scène : ces recherches devraient en effet permettre de retrouver le chatoiement de ses diverses facettes, et en conséquence de proposer aux chorégraphes actuels de nouveaux éléments susceptibles d'alimenter leur création.

Jean-Noël LAURENTI
avec la collaboration
de Marie-Françoise BOUCHON
et de Rebecca HARRIS-WARRICK