



CLASSIQUES
GARNIER

« Résumés », in BOUCHON (Marie-Françoise), HARRIS-WARRICK (Rebecca), LAURENTI (Jean-Noël) (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, p. 589-596

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12992-9.p.0589](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12992-9.p.0589)

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.

RÉSUMÉS

Jean-Noël LAURENTI avec la collaboration de Marie-Françoise BOUCHON et de Rebecca HARRIS-WARRICK, « Présentation »

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.

† Barbara SPARTI, “Italy and the French noble style. Links, possible influences and precedents”

Cet article, qui reproduit la communication faite pendant le colloque par B. Sparti (décédée en 2013), présente l'idée que certains aspects des pas et de la technique de la danse italienne du XV^e au XVII^e siècle se retrouvent dans le style noble français, même si des liens directs ne peuvent pas être établis. Les comparaisons fondées sur des traités de danse et des chorégraphies ont fait l'objet d'une démonstration par Gloria Giordano et Hubert Hazebroucq.

Gloria GIORDANO, “Italian *balli* in the French style. Choreographic sources of the early 18th century”

Cet *excursus* porte sur trois chorégraphies composées par des maîtres à danser italiens, et conservées en notation Beauchamp-Feuillet : Grossatesta, *Balletti*, c. 1726 ; Ganasetti, *Balletto*, 1729 ; *L'Ammazzone* (an.). Le corpus se prête à une analyse comparative entre des chorégraphies de même nature, qui sont des danses de couple. Il présente des caractéristiques différentes de composition et de niveau technique, strictement liées à leur finalité : danse de salon, para-théâtrale et théâtrale.

Ana YEPES et Anna ROMANÍ, « De la *Jácara* à la *Sarabande*. Analyse de quelques extraits de chorégraphies françaises “à l’espagnole” en notation Beauchamp-Feuillet et comparaison avec les pas et les mouvements de bras issus des traités espagnols des XVII^e et XVIII^e siècles »

Après une présentation des sources de la danse du Siècle d’Or espagnol (XVII^e et XVIII^e siècles), cet article propose une analyse de quelques extraits de chorégraphies françaises « à l’espagnole » en notation Beauchamp-Feuillet et une comparaison avec les pas et les mouvements de bras espagnols. Il inclut un tableau montrant les concordances entre des pas baroques français et ceux des sources espagnoles, italiennes et de la Renaissance française.

Marie GLON, « La danse (française) rayonne-t-elle ? »

Cet article interroge l’existence d’une « danse française » et de son prétendu rayonnement en étudiant les danses mises par écrit au moyen de la « chorégraphie » au XVIII^e siècle : plus qu’une exportation, elles donnent à voir une importation par des maîtres de danse, de productions de leurs confrères d’autres pays. Elles permettent à une communauté professionnelle de dialoguer à distance et d’inventer, à travers cet outil scripturaire, une façon de se penser et de travailler collectivement.

Olivia SABEE, “Noverre’s *Letters in Venice*. 1787-1794”

Les *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) de Jean-Georges Noverre ont été diffusées à Venise grâce au tome consacré aux *Arts académiques* de l’*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke publiée à Padoue en 1787, et à la publication en 1794 d’extraits des *Lettres* traduits en italien par Antonio Piazza pour la *Gazzetta urbana veneta*. Ce changement du contexte dans lequel ont été lues et consultées les *Lettres* – qui mélangeait l’entraînement corporel et la poétique de danse – a ainsi affecté leur réception.

Marie-Françoise BOUCHON, « Éléments du vocabulaire de danse théâtrale française à la fin du XVIII^e siècle d’après une source inédite »

Cet exposé étudie un fragment de dictionnaire de la danse de la fin du XVIII^e siècle. Jean-Georges Noverre est identifié comme étant l’auteur de ce manuscrit anonyme et la liste des articles est inventoriée. Parmi ceux-ci sont

analysés les huit qui sont consacrés aux mouvements de danse et ils sont comparés à ceux qui y correspondent dans le traité de Gennaro Magri qui date de la même époque. Ainsi sont apparus des éléments considérés alors comme caractéristiques de la danse française ou de la danse italienne.

Régine ASTIER, « Documents inédits pour une biographie de M. Feuillet, maître de danse (1660-1710) »

À partir de recherches d'archives, cet article révèle des aspects jusqu'ici méconnus de la biographie de Feuillet : ses origines familiales bretonnes et son véritable patronyme, sa formation probable, sa carrière parisienne, la manière dont il organisa sa succession. En annexe, les inventaires après décès reflètent son train de vie.

Jennifer THORP, "Monsieur L'Abbé in London. The early years, 1698-1715"

Cet article explore le répertoire théâtral dansé composé par et pour Monsieur l'Abbé à Londres entre 1698 et 1715, afin de déterminer jusqu'à quel point ce dernier pourrait avoir adapté le concept français de *danse noble* pour convenir au public londonien. On étudiera cette question notamment à propos de deux de ses solos pour des danseurs anglais, chorégraphiés sur de la musique composée à Londres : le *Menuet performed' by Mrs Santlow* et la partie de hornpipe de la *Pastoral performed by a Gentleman*.

Linda J. TOMKO, "Anthony L'Abbé's 'Turkish Dance' and cultural resonances in early Georgian England"

Pourquoi la « Turkish Dance » d'Anthony L'Abbé trouve-t-elle un écho auprès des publics et des lecteurs en Angleterre au début du XVIII^e siècle ? Cet article explore plusieurs types de sources qui ont exprimé un intérêt pour la matière turque et ont aidé à positionner la danse dans la production culturelle de l'époque : il étudie trois pièces de théâtre mettant en scène des « Turcs », des écrits de Lady Mary Wortley Montagu et ses vêtements de style turc, et des captifs anglais pris en mer.

Bruce Alan BROWN, “The fortunes of French dance in Maria Theresia’s Vienna, 1752-1765”

Cet article étudie la place de la danse et des danseurs français à Vienne d’après des sources pour la plupart inédites (notamment des lettres que ceux-ci ont envoyées ou reçues), et qui éclairent les interactions entre divers styles nationaux de danse : la place accordée respectivement à la danse noble et à la danse grotesque, les conditions matérielles des danseurs français, et le rapport entre le centre et la périphérie dans la pratique de la danse française dans l’ensemble de l’Europe.

Christine BAYLE, « La suite de branles à l’ouverture du bal dans *Instruction pour danser* et *Apologie de la Danse* »

Entre l’*Orchésographie* d’Arbeau et la Belle Danse décrite par les traités du début du XVIII^e siècle, cet article étudie la période 1610-1620, avec le manuscrit *Instruction pour danser* et le traité *Apologie de la danse* et son double *Louange de la Danse*. L’étude est centrée sur les branles. On y décèle des usages nouveaux et de nouvelles conceptions, où se fait sentir l’influence italienne, voire espagnole. La mise en pratique pose de nombreux problèmes, notamment ceux du rapport avec la musique.

Patrick BLANC, « Quelles musiques pour *danser les danses* ? »

Le bal à la Cour de France étant un cérémonial, on trouve dès les premières collections de danceries des éléments de suites organisées. Ces structures sont à l’origine des diverses suites de danses au XVII^e siècle. Deux mécanismes opèrent dialectiquement : assemblage homogène de pièces de même nature, effets contrastants de rythme ou de caractère. On observera à travers l’exemple du branle simple certaines permanences structurelles de la suite de branles française, de la Renaissance au Baroque.

Emmanuel RESCHE, « La technique du violon à danser. Un jeu de violon à la française ? »

Sous l’influence des violonistes italiens, la technique et les usages du violon ont évolué entre les origines de l’instrument vers 1530 et le début du XVIII^e siècle : d’instrument accompagnateur des danses, il devient instrument

soliste, à l'imitation de la voix. Pourtant, les violonistes français ont conservé jusqu'à très tard une technique de jeu plus archaïque, liée à l'usage premier de cet instrument. Cet article s'intéresse à ce jeu du violon à la française, construit par et pour la danse.

Raphaëlle LEGRAND, « Sur un air de rigaudon. L'écriture musicale des danses, définitions et modèles (1688-1739) »

Une réflexion méthodologique est menée à travers l'exemple d'une centaine de rigaudons. Au-delà des dictionnaires, une définition de l'écriture musicale d'une danse peut être dégagée d'une analyse sérielle des partitions. Les traits caractéristiques et distinctifs identifiés sont mis en contexte dans l'ensemble des danses d'opéra, considéré comme un système propre, compositionnel et dramaturgique. La notion de modèle se révèle en outre utile pour approcher de plus près l'expérience auditive et créatrice.

Matthieu FRANCHIN, « Les bandes de violons à la Comédie-Française. Réflexions sur l'instrumentation de la musique à danser à l'époque de Lully »

Avec quels instruments de musique jouait-on les danses exécutées sur la scène des théâtres, à l'époque de Lully ? Cet article apporte de nouveaux éclairages sur ce point à partir des sources d'archives de la Comédie-Française, qui contiennent de nombreuses indications sur la composition des orchestres au service des troupes de comédiens à la fin du XVII^e siècle (Molière, Théâtre Guénégaud, Comédie-Française). On y insiste notamment sur l'importance des bandes de violons dans ce contexte.

Rebecca HARRIS-WARRICK, « Qui danse, et où, dans un opéra ? »

Cet article prend l'exemple de *Castor et Pollux* de Rameau pour aborder les questions épineuses de savoir quels personnages dansent, et sur quels morceaux de musique, dans un opéra. Les livrets se contentent de donner les noms des danseurs pour chaque acte et les titres des morceaux dans la partition sont souvent insuffisants. Une comparaison entre les deux types de sources s'impose, mais il faut aussi étudier les pratiques chorégraphiques à l'Opéra afin d'arriver à des hypothèses plausibles.

Hubert HAZEBROUCQ, « Danser à contretemps. L'art de la "cadence fine et savante" »

Si les règles de la « cadence » fondent la relation accentuelle entre danse et musique au XVIII^e siècle, plusieurs sources dévoilent une pratique plus complexe et experte, liée au style virtuose de ballet, et proposant de véritables contrepoints rythmiques. Des exemples du répertoire noté confirment l'emploi de cette « cadence fine et savante » (Borin, 1746), décrite également en Italie comme *in contratempo* ou *intercadenza*, évoquant l'irrégularité du pouls associée aux passions.

Graham SADLER, "Louis Dupré and the Isthmian Games. Reconstructing the sequence of actions during an Olympic-style contest in Rameau's *Naiis* (1749)"

Dans le premier acte de *Naiis* (Cahusac et Rameau, 1749) un ballet figuré met en scène des groupes d'athlètes qui se disputent les prix du ceste, de la lutte et de la course, après quoi l'on couronne le *victor ludorum*. Grâce aux didascalies présentes dans le livret et à plusieurs annotations dans la partition de production, on peut reconstituer un scénario détaillé de la participation de chaque groupe d'athlètes, au cours d'une séquence de mouvements dont la durée est d'environ sept minutes.

Paola MARTINUZZI, « Danse théâtrale et ballet-pantomime aux Théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne (1690-1750). Le chemin d'une nouvelle expressivité »

Cet article met en relief, à travers des exemples, le rôle novateur que les théâtres des foires parisiennes et la Comédie-Italienne de Paris ont eu au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, dans le domaine de la danse théâtrale. Les expérimentations qui ont eu lieu sur ces scènes ont permis au genre du ballet-pantomime de commencer à acquérir une autonomie et de devenir, d'élément purement décoratif, de plus en plus un élément signifiant dans le tissu du spectacle.

Guillaume JABLONKA et Bertrand POROT, « Pantomime et ballet-pantomime à l'Opéra-Comique dans la première moitié du XVIII^e siècle »

Le ballet-pantomime, genre novateur au siècle des Lumières, trouve son origine à l'Opéra-Comique forain vers les années 1730. Cette scène le forge

comme forme autonome, défendu par un compositeur comme Michel Corrette (*Les Âges* et huit « concertos comiques »). En croisant les sources de l'époque et les partitions du compositeur, l'étude propose un panorama du genre, au début du XVIII^e siècle, autant dans ses dimensions scéniques que musicales.

Françoise DARTOIS-LAPEYRE, « Danseurs de parodies et danse parodique au XVIII^e siècle »

Cet article précise la chronologie de l'imbrication de diverses formes de danses (figurées, de caractère et pantomime) dans les parodies d'opéra, qui valorisent leur dimension ludique et sociale. Il souligne le goût pour la variété des danses parodiques sans cesse renouvelées, et montre leur transfert d'un théâtre à l'autre, grâce à la circulation des maîtres de ballet et des interprètes souvent polyvalents. La danse parodique apparaît ainsi comme un médium d'interaction entre les théâtres.

Rose PRUIKSMA, "Preparing the nobility for war. The politics of the *Ballet des Triomphes* (1635)"

Cet article traite du contexte politique du *Ballet des Triomphes* de 1635 au moment où Richelieu et Louis XIII décident d'entrer en guerre ouverte contre l'Espagne et ses alliés pendant la Guerre de Trente Ans. Il identifie également les sources musicales de ce ballet, qui figurent dans les deux volumes des *Anciens Ballets* de Philidor, où il est seulement intitulé « Ballet du Roy ». Quelques airs se trouvent aussi en cinq parties dans le « Concert de Louis 13 », auquel Philidor attribue une date erronée.

† Sylvie GRANGER, « Montrer à danser dans les provinces au XVIII^e siècle. Trente ans de petites annonces »

Le corpus étudié comporte 187 annonces publiées dans quinze hebdomadaires entre la naissance de la presse locale (à partir de 1759) et 1792. Neuf sont des demandes, émanant de villes ou d'établissements d'éducation réclamant un maître à danser. Les 178 autres émanent de maîtres – dont 8 de maîtresses – « offrant leurs services au public ». Cette source originale fournit des données de premier ordre sur l'enseignement de la danse : tarifs, lieux, horaires, saisons, public visé, répertoire...

Raphaël MASSON, « Le bal paré à la cour de France au XVIII^e siècle »

Le bal paré est une cérémonie exceptionnelle et fastueuse. Son organisation codifiée exprime la structure hiérarchique de la cour. Sont examinées ici les conditions d'admission des spectateurs et la manière dont ils sont invités, introduits et placés autour de l'aire de danse, l'ordre de succession des personnalités choisies pour danser, les prescriptions concernant les habits et les coiffures, le déroulé du bal, le répertoire des danses et de la musique, ainsi que les effectifs de musiciens.

Naïk RAVIART, « Les Menuets à quatre, un statut original de la danse »

Nouvellement apparus au XVIII^e siècle, les menuets à quatre relèvent-ils de la belle Danse ou sont-ils à ranger parmi les contredanses ? Les courtisans n'ont pas tranché, qui, écartelés entre ces deux formes antagonistes de la danse, ont en fait tenté de les concilier au point de modifier le bal pour accueillir cet hybride. Le dernier mot reviendra à la contredanse. La vogue internationale du *Menuet Congo*, pastiche de menuet sur des airs à 2 temps actera en effet *in fine* sa victoire.