



De l'escrime à la danse : croiser le fer, les arts, la pratique et la recherche

Dóra KISS

Fonds national de recherche, Suisse (FNS)
Institut de recherche en musicologie, Paris (IreMus)
Haute École de Musique, Genève (HEMG)

La compagnie « À La Présence » menée par Annabelle Blanc propose de métisser les techniques du corps propres à l'escrime et la belle danse dans ses spectacles de danse baroque¹. Ce faisant, elle soulève de nombreuses questions, dont celles-ci : des épées apparaissent-elles dans les chorégraphies du XVII^e et du XVIII^e siècles ? Si oui, à quelles fins, et en utilisant quelles techniques du corps ? Celles de la danseuse, du danseur, ou de l'escrimeur ? Ces techniques sont-elles opposées, ou conciliables ?

La démarche d'Annabelle Blanc n'est pas seulement fondée sur des interrogations, mais aussi sur des sources, textuelles, iconographiques, ou les deux à la fois. Celles qui sont les plus directement utiles à la compagnie associent danse et escrime. Les plus anciennes sont renaissantes (voir le traité d'Arbeau dont le titre annonce cette association² ; voir également des sources iconographiques moins connues de cette époque, comme celles qui apparaissent entre autres dans le livret de la *Finta Pazza* de

¹ Le concept de « techniques du corps » est développé par Marcel Mauss : voir « Les techniques du corps » (1934), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 364-386. Le terme « danse baroque » désigne les pratiques actuelles de la danse, référées de près ou de loin à la belle danse et à ses sources, dont on peut estimer qu'elles datent des années 1700 à 1797. Ce terme est discuté dans un article de Françoise Dartois-Lapeyre, qui précise par exemple : « La danse baroque n'existe pas *a priori*, c'est un objet construit au XX^e siècle et il convient de se demander pourquoi et comment. Que l'origine du mot "baroque" soit à chercher dans une perle imparfaite ou dans la figure de syllogisme, le terme, connoté péjorativement, apparaît tardivement en France, en 1711, sous la plume de Saint-Simon pour désigner un mode de pensée, d'expression bizarre ou irrégulière ». Françoise Dartois-Lapeyre, « La danse baroque, la danse classique : une approche historiographique », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, dir. Roxane Martin et Marina Nordera, Paris, Champion, 2011, p. 173-90, p. 174.

² La référence, dont le titre est exhaustivement retranscrit ici, est la suivante : Thoinot Arbeau, *Orchesographie, metode, et teorie en forme de discours et de tabulature pour apprendre a dancier, battre le Tambour en toute sorte & diversité de batteries, jouer du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec auttres honnestes exercice fort convenables à la Jeunesse. Afin d'estre bien venue en toute joyeuse compagnie & d'y montrer sa dextérité & agilité du corps* (1597), Genève, Minkoff, 1972.

1645, où figurent des représentations de danseurs en arme³). De l'existence de sources, et de la volonté de les utiliser pour des représentations scéniques, il découle néanmoins d'autres questions, par exemple : comment littéralement « mettre en scène » aujourd'hui la danse en arme des XVII^e et XVIII^e siècles ?

La question se pose, car associer danse et escrime bouscule certains *a priori* comme certains usages admis comme normaux voire exclusifs, en danse dite baroque. En effet, à de nombreux égards, ce style est désormais devenu une tradition. Il faut dire qu'il s'appuie sur des décennies de pratique. Cette tradition induit une attitude de loyauté des nouveaux danseurs aux anciens maîtres, dont le plus célèbre, en France, n'est sans doute autre que Francine Lancelot⁴. Elle implique par exemple une référence majeure à la danse de cour et à la danse pastorale, mineure à la danse héroïque, représentant faiblement les alternatives comiques, populaires, guerrières, ou autres. Or si la pratique de la danse dite ancienne peut évoluer avec un certain goût de liberté, comme elle le fait déjà de toutes sortes de manière dans les différentes compagnies de danse baroque existant en France et ailleurs, elle pourrait ouvrir de nouvelles pistes de recherche.

La relation entre pratique et recherche ne pose pas de problème de loyauté : elle est dans la droite ligne des premiers travaux de Francine Lancelot – elle-même était à la fois chercheuse et chorégraphe. De plus, la recherche en danse et les croisements de la recherche en musicologie et en danse ont aujourd'hui beaucoup progressé : elles peuvent faire évoluer les résultats comme les pratiques. Le marché a également beaucoup changé depuis les années 1980. Il existe aujourd'hui des chercheurs compétents qui pourraient d'un côté offrir aux praticiens leur regard non seulement critique mais aussi constructif. Parallèlement, il existe toujours plus de danseurs qui connaissent et pratiquent la danse dite historique. Pourquoi ne suscitent-ils pas plus souvent des recherches auprès de spécialistes, plutôt que de les assumer seuls, et sans toujours la rigueur que pourraient leur apporter les chercheurs ? Sophie Vasset et Jeanne-Marie Hostiou, concevant le colloque-festival « Scène de dispute », ont passé outre ces difficultés, et ont pris l'initiative de réunir des praticiennes et une chercheuse.

Le présent article découle de cette rencontre. Il articule pratique et recherche dans la mesure où il prend pour point de départ une proposition concrète de brève présentation scénique⁵. Puis, avec les outils propres à la recherche en musicologie et en recherche en danse, il commente les extraits des trois œuvres musicales, choisis par Annabelle Blanc pour une présentation au public du colloque-festival. Cette présentation a été interprétée par Annabelle Blanc elle-même et par la danseuse Caroline Ducrest. Les extraits musicaux qui ont servi à cette présentation comportent d'une façon ou d'une autre une allusion au combat ou au port d'une épée ; ils ont été choisis pour cette raison. Le choix est d'autant plus intéressant que chaque extrait musical implique un autre type d'intersection entre

³ Une présentation de cette source et de son intérêt pour la représentation des arts de la guerre par la chorégraphie a été faite par Bianca Maurmayr dans le colloque « L'expérimentation du geste en sciences humaines : méthode d'investigation des arts médiévaux et modernes », Université de Genève, 17-19 octobre 2013. *La Finta Pazza* est un opéra-ballet (livret Giulio Strozzi, musique Francesco Saccati, chorégraphie Giovanni Battista Balbi pour la version parisienne de 1645).

⁴ Francine Lancelot fonde dans les années 1980 la première grande compagnie de danse dite baroque, « Ris et danceries ». Elle a dirigé *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.

⁵ Voir la captation en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ISVTLI-hLsA> [lien consulté le 15 octobre 2014].

danse et combat. Finalement, cet article rassemble en conclusion les pistes de recherche restées implicites au fil du texte.

Le Roi Arthur

Deux pièces du spectacle, chorégraphiées par Annabelle Blanc, sont dansées sur des extraits du *Roi Arthur* de Purcell. Créé en 1691, ce semi-opéra – le genre suppose qu'une partie des scènes sont théâtrales : elles ne sont pas chantées mais parlées – présente un personnage éponyme très occupé à séduire sa maîtresse, dame Emeline. L'intrigue labyrinthique implique toutes sortes de digressions, dont une scène de combat à l'acte I, scène ii, entre les deux camps adverses des Bretons et des Saxons. Cependant celle-ci est éludée : elle est annoncée pompeusement, mais se déroule en coulisse. C'est une manière bien connue des dramaturges du XVIII^e siècle, qui étaient peut-être parfois sensibles aux questions budgétaires, d'alléger la scénographie et les effets spéciaux. Alors que les instrumentistes se déchaînent, avant et après que soit entonné l'air « *Come if you dare* », on entend probablement le chœur, les comédiens et les danseurs se « battre » en coulisse, alors même qu'ils s'épargnent la mise en scène d'une bataille qui se dénoncerait comme factice. En effet le texte didascalique qui précède le chant est le suivant :

Une bataille, supposément, se déroulerait en coulisse, avec tambours, trompettes, cris de militaires et évasions. Après quoi, les Bretons victorieux expriment leur joie en chantant un chant de triomphe⁶.

Lorsque Annabelle Blanc décide de chorégraphier d'une part un solo et d'autre part un duo en allusion au combat singulier avant et après l'air « *Come if you dare* », son parti pris a l'immense avantage d'annoncer clairement que la prestation qu'elle dirige n'a pas l'ambition de l'authenticité historique – à laquelle d'ailleurs plus personne, ou presque, n'aspire aujourd'hui ; une telle aspiration risque en effet de ne mener qu'au leurre⁷. En prenant une telle liberté – qui n'est pas infondée puisque le semi-opéra ne se soustrait pas à l'influence française de la tragédie lyrique naissante⁸ –, elle met en évidence qu'il existe un *instrumentarium* et un caractère musical propre à l'évocation de la guerre qui n'est pas classiquement associé avec la belle danse, un style identifié plutôt à la pratique de la danse de cour, et à des formes comme les bergeries et autres pastorales amoureuses. Or l'association de la danse avec cette instrumentation est très productive : elle suggère par la puissance du son, par la statique de l'harmonie et par le caractère péremptoire de la mélodie, des postures des plus stables, et des pas décidés. Certaines postures sont empruntées par Annabelle Blanc aux techniques du corps de l'escrimeur. Dans l'*Encyclopédie méthodique*, sous l'article « Escrime », l'une d'elles est ainsi détaillée⁹ :

⁶ « *A Battle supposed to be given behind the Scenes, with Drums, Trumpets, and Military Shouts and Excursions : After which, the Britons, expressing their Joy for the Victory, sing this Song of Triumph.* » (La traduction est de nous.)

⁷ À propos de la notion d'authenticité et de sa mise en œuvre pour des pratiques référées au XVIII^e siècle, voir par exemple Peter Le Huray, *Authenticity in Performance : Eighteenth-Century Case Studies*, New-York, Cambridge University Press Archive, 1990.

⁸ Selon la préface de la partition du *Roi Arthur*, la pièce devait être introduite par un prologue allégorique chanté présentant l'éloge du roi régnant (en l'occurrence Charles II), selon les usages de l'opéra lulliste. Voir à ce propos Margaret Laurie, Préface, *The Works of Henry Purcell*, éd. Denis Arundell, Londres, Novello, 1928, p. vii.

⁹ L'*Encyclopédie méthodique* présente les « arts académiques » sous forme de lexiques renvoyant à quatre « arts » : l'équitation, l'escrime, la danse et la natation (« art de nager »).

Le mot escrime nous donne en général l'idée de combat entre deux personnes ; il désigne sur tout le combat de l'épée, qui est si familier aux françois, qu'ils en ont fait une science qui a ses principes & ses règles. [...] Les deux genoux doivent être un peu pliés, contre le principe de plusieurs qui font seulement plier la jambe gauche & font roidir la droite. Le bassin, dans l'attitude que j'adopte, étant également fléchi sur les deux os fémur, l'équilibre sera gardé, toute les parties seront dans l'état de souplesse convenable, & les impulsions données se communiqueront, & plus facilement & plus rapidement. Le tronc doit tomber à-plomb sur le bassin ; il doit être effacé & suivre dans sa direction le pied droit ; la tête doit se mouvoir librement sur le tronc sans se pencher d'aucun côté ; la vue doit se fixer au moins autant sur les mouvements de l'adversaire que sur ses yeux. Le bras droit ou le bras armé doit être étendu de façon à conserver une liberté entière dans les mouvements des articles ; ce précepte est de la dernière conséquence, & fort opposé à celui de plusieurs maîtres qui font roidir le bras & le font rendre le plus qu'ils peuvent ; méthode très condamnable, car le combattant exécute ses mouvements par les rotations de l'humérus, rotations très lentes. Ajoutez à cela que ces combattants font toujours partir le corps en premier, habitude la plus répréhensible de toutes celles que l'on peut contracter dans les armes ; car dans ce cas on est un temps infini à porter son coup, & souvent on ne dégage pas. Quand le bras est un peu fléchi, le poignet a la facilité d'agir, ses mouvements sont plus rapides ; vous avez déjà engagé le fer de votre adversaire du côté où il se présente des jours qu'il ne s'en est point aperçu ; le bras en s'allongeant alors, seconde le mouvements du poignet ; & le reste de la machine développant rapidement ses ressorts, se porte en avant, & donne un forte impulsion au poignet dans la direction qu'il s'est choisie ; il faut donc que les articulations de ce bras soient libre, sans qu'il soit trop raccourci : Le fer doit être dirigé à la hauteur du tronc de l'adversaire, la pointe au corps. Le bras gauche doit être un peu élevé, libre dans ses articles, & placé en forme d'arc sur la même ligne que le pied droit¹⁰.

En position neutre, l'escrimeur a les genoux légèrement pliés et non pas étendus comme ceux du danseur et son bassin est « fléchi » plutôt qu'aligné ; ainsi il descend son centre de gravité et se stabilise. Par ailleurs, il a le buste « effacé » (voir dans la définition précédente : « effacé » veut dire que l'épaule est « alignée » avec le pied qui avance), autant dire qu'il n'est pas frontal par rapport à son adversaire, ce qui minimise les risques de blessure. La posture de l'escrimeur est donc à la fois plus ramassée que celle du danseur, et moins radicalement alignée et symétrique. Elle implique une plus grande stabilité et tout à la fois une motricité vive, en particulier des membres supérieurs, probablement du côté du surprenant et du brusque plutôt que du fluide et du gracieux. Les membres inférieurs sont quant à eux relativement statiques et surtout leurs mouvements sont dissociés. Ils seraient au contraire associés par les techniques du corps propre à la belle danse. Le réinvestissement des techniques de l'escrimeur par le danseur n'est cependant pas impossible, comme le démontre le duo et le solo chorégraphiés par Annabelle Blanc sur les deux extraits cités du *Roi Arthur*. Pour le grand plaisir du public, il pourrait permettre une dérive vers la parodie.

Le contexte scénique anglais mêle danse, théâtre, pantomime et chant à la fin du XVII^e siècle déjà. Aujourd'hui, il invite à imaginer une scène de combat pour le *Roi Arthur* qui pourrait autoriser un glissement de l'héroïque vers le parodique, et retour – sans que ni l'héroïque ni le parodique imaginés ne soient nécessairement cantonnés à des goûts et des manières du XVII^e siècle. À l'image de l'épée de bois de Hester Santlow en Arlequin, s'il était livré sur scène dans une version contemporaine, le combat du semi-opéra pourrait,

¹⁰ Article « Escrime » in Anonyme, Encyclopédie méthodique. Arts académiques, équitation, escrime, danse, et art de nager, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1786.

lui aussi, être aussi factice que farcesque¹¹. Les premiers extraits musicaux choisis par Annabelle Blanc pourraient se développer vers un croisement danse-escrime d'où le comique ne serait pas absent.



John Ellys (attribué à), Hester Booth, c. 1722-1725.
Collection du Victoria and Albert Museum, Londres (S.668-1989).
Reproduit avec l'autorisation du musée.

Méléagre

La seconde œuvre dont un extrait est emprunté par la compagnie « À La Présence » est intitulée *Méléagre*. Elle est composée en 1709 par Jean-Baptiste Stuck sur un livret d'Antoine François Jolly, et n'est représentée que quelques fois. Autant dire que cet opéra est aujourd'hui tombé tout à fait dans l'oubli. Il est à peine cité dans les grandes anthologies dévolues à la tragédie lyrique.

¹¹ L'attribut de l'Arlequin est généralement une batte, et non une épée. La transformation de la première en la seconde, soit par le peintre, soit par l'accessoiriste de Hester Santlow (voir illustration plus bas), pourrait confirmer les allusions érotiques que permet la figure de l'Arlequin, fût-elle féminisée. Cette érotisation se cristallise dans la posture évocatrice de l'épée. Pour un développement à ce sujet, voir Dóra Kiss, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Étienne Darbellay, codirectrice Guillemette Bolens et Marina Nordera, Université de Genève et Université Nice Sophia Antipolis, 2013, chapitre 3.

Le prologue de *Méléagre* est un éloge au roi de France. Il est suivi de trois scènes mettant en concurrence la France et l'Italie. Au début de l'acte premier, la reine Althée déplore que son fils Méléagre doive partir combattre un monstre : elle redoute sa mort. Méléagre arrive et se fâche de la présence de sa mère. D'après lui, il n'y a rien à craindre. Et en effet, la prêtresse exhorte Diane à diminuer la puissance de l'ennemi et à augmenter la force des combattants, et des signes célestes laissent croire aux guerriers que la victoire est accessible. Dans ces circonstances, Atalante, qui est aimée de Méléagre, clame son ambition. Elle veut vaincre le monstre elle-même, cependant elle en est dissuadée. Durant l'acte II, Althée, la mère de Méléagre, apprend que le monstre a été abattu. Elle attribue la victoire à son fils ; l'histoire montrera qu'elle a raison. Cependant, lorsque Méléagre revient du combat, il est bien morose, pour un vainqueur. En réalité, il craint de perdre l'amour d'Atalante pour avoir lui-même éliminé le monstre qu'elle aurait voulu combattre. Cependant sa victoire exige un triomphe devant le peuple.

L'« Entrée pour les guerriers », air emprunté par Annabelle Blanc, intervient à ce moment. C'est en somme une pièce musicale destinée aux guerriers victorieux et en tout premier lieu à Méléagre, après une bataille qui, comme dans le *Roi Arthur*, a été éludée. On peut supposer que l'air est destiné prioritairement au personnage éponyme, mais on se demande si la complexité de ses sentiments est illustrée ou non. Car Méléagre est pris dans deux combats, l'un contre le monstre, l'autre pour l'amour. Et s'il est vainqueur du monstre, il craint qu'il devienne le perdant de l'amour, car son aimée, offensée qu'il ne l'ait pas laissé combattre, pourrait se venger en le délaissant. Cependant toute cette complexité est dissimulée derrière le protocole. Puisqu'il y a eu victoire, place aux victorieux, et gloire à eux !

L'air, comme bien d'autres dans *Méléagre* et dans les opéras de cette époque, semble servir d'intermède dansé, d'interruption du récit, voire de description (d'une situation, d'un personnage, d'une étape de la dramaturgie...). Il n'illustre en principe ni un passage narratif – la danse française n'est pas pantomimique à cette époque – ni un passage dramatique – dans lequel serait peint l'état psychologique houleux du personnage. À cet endroit de l'œuvre, l'« Entrée pour les guerriers » permet éventuellement la mise en scène de la parade des vainqueurs dont en particulier Méléagre. L'histoire est claire, et les indications de la partition aussi : cet air correspond à une parade de plusieurs combattants¹².

En sus de la partition musicale, il existe une partition chorégraphique en notation Beauchamps-Feuillet sur cette entrée¹³. Comme la majorité du *corpus* des partitions de ce type, elle ne renseigne pas la dimension théâtrale ou interprétative de l'extrait. Elle

¹² Cette hypothèse est inspirée par une partie du ballet de collège jésuite suivant, conservé sous forme manuscrite : Dalizon & Maillard, *Ludus pastoralis in honorem Illustrissime Ecclesiae et S. R. Imperii Principis ; comitis et paris Franciae Claudii de Saint Simon nuper noviodunensis, nunc metensis episcopi celebrandus In Aulâ majore Collegii Metensis Societatis Jesu, die mensis, horâ post meridiem Anno Domini 1734. Metis, Typis Viduarum Jonnis Collignon & Petri Collignon Filii, Civitatis & Collegii Typographorum, Planteâ Jacobeâ, 1734.*

¹³ « Entrée Seul pour un homme » in Guillaume Pécour, *Nouveau recueil De Dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entreés de ballet de la composition de Mr. Pecour tant pour hommes que pour femmes qui ont été dancées à L'opera. Ouvrage tres utile aux maitres et a toutes les personnes qui s'apliquent a la dance recüeillies et mises au jour par Mr. Gaudrau Me. de dance de L'academie royalle de musique, Paris, Gaudrau, s.d. [c. 1713], p. 107-108.*

désigne certes une distribution : elle est destinée à un homme seul¹⁴. Et la disparité entre le titre de l'air et le titre de la partition chorégraphique n'est ni exceptionnelle ni insurmontable dans ce cas¹⁵ : il n'est pas impossible qu'elle renseigne uniquement le solo de l'homme, qui pourrait se faire au centre tandis que d'autres danseurs pourraient exécuter autour de lui une chorégraphie par exemple simplifiée pour ce qui est des pas, et plus riche pour ce qui est des figures (l'« Entrée pour un homme seul » est en effet très frontale et permettrait que d'autres danseurs se déploient tout autour).

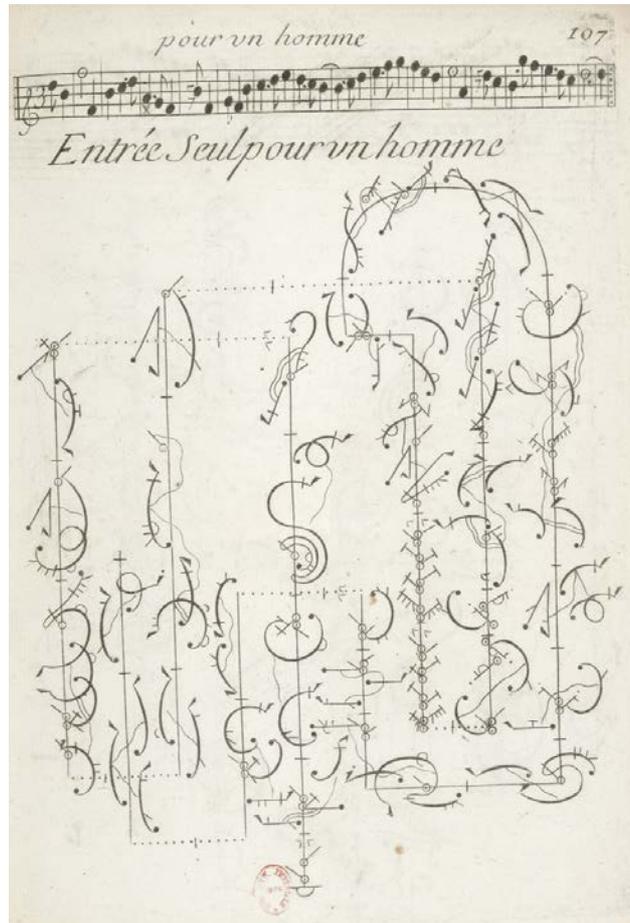
Cependant il n'est pas démontré que la partition documente la chorégraphie créée pour l'opéra. D'abord *Méléagre* a été un « flop » ; les pièces musicales sur lesquelles des pièces chorégraphiques ont été encodées en notation Beauchamps-Feuillet n'étaient probablement pas des « tubes » incontournables puisque l'opéra n'a été représenté que quelques jours. Ensuite le titre de la partition chorégraphique ne renvoie pas à l'opéra, alors que bien d'autres titres le font. Puis, si la pièce avait été retenue parce qu'elle aurait plu dans sa version montrée à l'opéra, elle citerait sans doute le nom de l'interprète, en titre¹⁶. Finalement, la partition démontre peut-être que la musique d'une des entrées de *Méléagre* est restée dans les mémoires. Si tel est le cas, la partition pourrait alors témoigner d'une reprise partielle, par exemple dans le cadre de fragments. Cette partition pourrait aussi être le résultat d'un exercice chorégraphique mené par le chorégraphe Pécour pour l'un de ses élèves. Autrement dit, l'encodage de Gaudrau de l'« Entrée Seul pour un homme » présente certes une version chorégraphique de l'« Entrée des guerriers » indépendante du cadre narratif de *Méléagre*, et relative à un cadre (scénique, social, pédagogique...) dont on ignore tout.

Le parti-pris de Caroline Ducrest est d'interpréter la plus grande quantité possible des signes que rassemble la partition chorégraphique. Or cette partition est d'un niveau technique plutôt élevé, et pour cause : elle est l'avant-dernière du recueil des partitions de Pécour encodées par Gaudrau aux alentours de 1713, qui est organisé à la façon d'une méthode, c'est-à-dire qu'il commence par les pièces les plus simples et finit par les plus difficiles, avec en dernier les pièces solistiques pour hommes. Et selon l'observation qui peut être faite à l'étude du *corpus* des partitions chorégraphiques, ce sont en effet les soli pour homme qui comportent le plus d'ornements et autres difficultés techniques, comme des sauts ornés.

¹⁴ Pour une présentation succincte de cette notation, voir par exemple Francine Lancelot, « L'écriture Feuillet, Regards sur la terminologie et typologie », s.d., Centre de Danse National de Pantin, CND Paris. Pour une présentation plus détaillée, voir Dóra Kiss, *La Saisie du mouvement*, chapitre 2.

¹⁵ Pour une réflexion sur la fréquente inadéquation des distributions des partitions chorégraphiques aux indications données par les didascalies des opéras ou par les livrets, voir Rebecca Harris-Warrick, « Contexts for Choreographies : Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully », *Jean-Baptiste Lully, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg, 1987*, dir. Jérôme de la Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber Verlag, 1990, 432-455. Voir également Dóra Kiss, *La Saisie du mouvement...*, chapitre 3.

¹⁶ Voir par exemple, dans le recueil cité de Guillaume Pécour, *Nouveau recueil de Danse*, l'« Entrée pour un homme et une femme dancée par M.r Bâlon et M.lle Subligny à Theze [Thézée est le nom d'un opéra] » qui figure dans la partie consacrée aux danses de théâtre, p. 1-4.



Pierre Pécour, *Nouveau recueil de Dance* [...], Paris, Gaudrau, s.d. [c. 1713], p. 107.
Bibliothèque nationale de France (Réserve des livres rares, RES-V-1639).
Consultable sur www.gallica.bnf.fr

Caroline est danseuse, et elle fait le choix de s'approprier un vocabulaire dévolu aux hommes, au XVIII^e siècle. Puis, incluant son interprétation dans le projet de croisement des arts du combat et de la scène, elle porte une épée au côté ou au poing, à cause du titre de l'air qui en réalité ne suffit pas à faire croire qu'il ait induit dans cette chorégraphie l'allusion à l'escrime ou au combat. Partant d'abord du matériau chorégraphique de Pécour, Caroline n'introduit pas la posture de l'escrimeur ; elle préfère être fidèle au texte de façon plus littérale. Ce faisant, elle développe une gestuelle à l'épée qui en fait moins un accessoire de combat, qu'un emblème. Et sur ce point, par la pratique, par ses attirances pour le défi technique, par son intérêt pour le renouvellement de la danse baroque, elle rejoint certaines hypothèses auxquelles Marina Nordera est parvenue par le biais de la recherche. Cette dernière, qui s'intéresse à l'utilisation d'accessoires par les danseurs, avance :

Quand il est connu par le spectateur, l'objet porte en soi le geste qui y est associé au sein d'un projet ergonomique spécifique. Dans d'autres cas, l'image pourrait dissoudre la fonctionnalité dans une projection symbolique qui sollicite l'imaginaire¹⁷.

Autrement dit, selon Marina Nordera, au XVII^e et au XVIII^e siècle, il arrive que l'objet en scène suscite une reproduction ou une imitation de techniques du corps fonctionnelles, mais il arrive aussi qu'il ne le fasse pas. L'usage d'accessoires au XVIII^e siècle pourrait, à son avis, être orienté vers la caractérisation des personnages. Un accessoire, tel un emblème, aurait eu en quelque sorte un statut sémiotique d'agent véhiculant un signifié. L'accessoire « épée » n'est ainsi pas une épée. Il peut être un attribut chevaleresque, un signe distinctif pour l'homme aristocrate ou, pourquoi pas, du danseur de haute distinction. Cette dernière hypothèse est en effet cohérente avec le fait que le nom du danseur n'est pas cité dans le titre « Entrée Seul pour un homme ». Le danseur qui a créé la pièce chorégraphiée par Pécour puis encodée par Gaudrau pourrait bien n'avoir pas été un professionnel, mais un noble.



« Les Noces de Pélée et Thétis : la guerre ». Dessin attribué à Henri Gissey.
Paris, musée Carnavalet, Paris (image 24104-12).
© musée Carnavalet/Roger-Viollet.

Le fait que des nobles aient interprété par la danse des rôles parfois importants est avéré. Louis XIV n'a très probablement pas choisi les siens au hasard : ils font partie d'un projet politique, ou plutôt de la représentation d'un projet politique. Car lorsqu'il se présente sur scène en « costume de Guerre », une épée à la main, il incarne une figure idéalisée du combattant qui ne porte les traces ni de boue sur ses bottes ni de sang sur son arme. Quant à la question de savoir par qui, comment et pourquoi la figure de Méléagre a été

¹⁷ Marina Nordera, « Les accessoires comme prolongement du corps en scène », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, dir. Roxane Martin et Marina Nordera, Paris, Champion, 2011, p. 53-62, 59.

instrumentalisée dans les productions qui ont précédé ou suivi la publication du recueil de danses encodées par Gaudrau vers 1713, elle reste en suspens. Aussi elle ne permet pas d'exclure l'utilisation d'une épée, lorsqu'est entonné l'air viril de Méléagre. Mais alors cette épée serait un emblème et non une arme. D'ailleurs, la chorégraphie impose des ornements si complexes aux jambes, qu'il est préférable que les bras n'en fassent pas trop, et se contentent de faire quelques gestes plutôt que les ports de bras préconisés par Pierre Rameau¹⁸. Ces gestes mettent en valeur l'épée en tant qu'objet signifiant ; ils ne sont pas littéralement des gestes de combattant. Ainsi, la proposition de la compagnie « À La Présence », sans avoir la prétention de retrouver une version d'époque (insérée ou pas dans l'opéra), propose une solution qui a sa cohérence interne : elle permet de déboucher sur une interprétation de la danse qui se dégage de toute représentation et de toute description. Et elle force la danseuse à se concentrer sur sa proposition au titre d'une prise de position artistique actuelle sur un objet du passé.

Alceste

La dernière œuvre à laquelle un air est emprunté par la compagnie « À La Présence » n'est autre qu'*Alceste* de Lully. La tragédie lyrique, datée de 1674, pourrait bien avoir comporté une bataille spectaculaire, peu après l'extrait musical emprunté. En effet, Alceste a été enlevée à son mari Admète par son rival Lycomède, et le premier cherche à délivrer sa belle. C'est à ce moment-là de l'intrigue que se situe l'extrait musical sur lequel Caroline et Annabelle ont dansé. La chorégraphie est donc écrite non pas pour la bataille qui suit, mais bien plutôt pour l'arrivée des guerriers auxquels on souhaite la victoire. La chorégraphie correspond peut-être à une parade mais cette fois elle est davantage destinée au public du théâtre qu'aux personnages de la diégèse censés y assister. Le livret ne parle en effet d'aucune assistance.

Plus encore que dans les autres airs chorégraphiés, Annabelle Blanc choisit ici l'allusion à l'escrime plutôt que la citation littérale. Les deux danseuses, tout de même déguisées en garçons comme dans le reste du spectacle, miment ici des escrimeurs en toute sobriété : elles ne portent pas même d'épée. Cependant, tout d'abord, elles reprennent des ports de bras propres à l'escrime, qu'elles dévient vers la danse, et auxquels elles donnent une nouvelle justification, car ces ports de bras ne sont pas strictement décoratifs (comme le prétend Pierre Rameau), ils sont véritablement signifiants en ce sens qu'ils participent de la construction de personnages¹⁹. Ensuite elles utilisent des pas qui sans être littéralement ceux des escrimeurs du moins rappellent leur gestuelle. Enfin, elles conforment les figures de l'écho et du parallélisme, présentes dans le *corpus* des partitions chorégraphiques en notation Beauchamps-Feuillet, à la syntaxe des arts de l'épée : ici, elles se répondent en alternant une même pseudo-attaque ou une identique pseudo-défense ; là, l'une face à l'autre, tantôt c'est la première qui semble repousser l'autre en avançant, forçant l'autre à reculer, tantôt les rôles s'inversent.

¹⁸ Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (1725), New York, Broude Brothers, 1967.

¹⁹ « [...] je regarde les bras qui accompagnent bien le corps en dansant comme la bordure fait à un Tableau : quelque beau qu'il soit, il n'est pas si parent : ainsi quelque bien qu'un Danseur fasse les pas, s'il n'a point les bras doux & gracieux, sa danse ne paroîtra pas animée, & par consequent fera le même effet que le Tableau hors de sa bordure : quelque-uns m'allegueront que c'est un don particulier, je l'avoüe ; mais néanmoins j'espere que je ne laisserai pas de donner des moyens pour les acquerir par une ample & distincte démonstration que j'en ferai [...]. » Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (1725), New York, Broude Brothers, 1967, p. 197.

Conclusion

Je soulignerai trois pistes de recherche ouvertes par la proposition de la compagnie menée par Annabelle Blanc. La première consiste en une invitation aux danseurs – qu'Annabelle Blanc fait d'abord au travers de sa compagnie – d'envisager la musique « de guerre » des opéras comme propice à une belle danse renouvelée par l'étude de l'escrime, et par le métissage entre les techniques du corps propres à la danse et à la guerre. La seconde est plus indirecte : elle invite les musicologues à analyser les partitions opératiques de la fin du XVII^e et du premier quart du XVIII^e siècle pour y repérer toute scène pouvant avoir inclus la danse, afin qu'il en ressorte une représentation de danse de cette époque telle qu'elle a été pratiquée à l'opéra, renseignant par exemple sur la représentativité des personnages dansant mais aussi sur leur association avec certains *instrumentaria*. On pourrait commencer par étudier certaines œuvres, ou au contraire certains personnages, comme l'homme d'arme, par exemple. Suivie, cette piste de recherche serait très directement utile aux chercheurs en danse, aux chorégraphes et aux danseur, et, pourquoi pas, aux scénographes et aux metteurs en scène. Le *Roi Arthur* par exemple, à l'acte V, scène 2, présente l'occasion de chorégraphier une bataille finale. On lit en effet :

En marche vers le château des Saxons, les Bretons rencontrent Oswald qui propose de décider [si] la guerre [aura lieu] en combat singulier, avec Arthur [pour adversaire]. Assistés par leurs magiciens, les deux rois se battent; Arthur désarmant finalement Oswald.²⁰

Il y aurait ici matière à débrider son imagination pour réaliser un tel combat aidé de forces occultes. La troisième piste s'adresse à la fois aux historiens de l'art et aux chercheurs en danse. Elle supposerait un catalogage des représentations de postures tirées tant des traités (de danse, d'escrime...) qui permettrait de dresser une typologie des personnages, que des corps de métiers, et de leur association avec des objets, parfois outils, parfois armes, parfois emblèmes. Là aussi, on pourrait commencer par certaines sources (les traités, les planches de costume...) mais aussi par certains personnages (l'escrimeur, le galant, l'Arlequin...). C'est toute l'histoire du corps et du geste qui en serait enrichie ; et les praticiens ne seraient pas en reste. À partir de cette histoire du corps renouvelée, il serait d'ailleurs probablement possible de prolonger et d'enrichir la recherche d'Annabelle pour chorégraphier l'acte de se disputer, en scène, par la danse. En somme la proposition de la compagnie « À La Présence » me semble l'exemple frappant de l'intérêt qu'il y a à croiser les projets des praticiens et des chercheurs. Il n'est pas la peine de se demander : « à quand la constitution de structures à même d'encourager leurs collaboration ? » ; le colloque-festival « Scène de dispute » en a été une ; et je gage qu'un tel colloque ne n'est pas le dernier de la sorte.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Encyclopédie méthodique. Arts académiques, equitation, escrime, danse, et art de nager*, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1786.

ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie, metode, et teorie en forme de discours et de tabulature pour apprendre a danser, battre le Tambour en toute sorte & diversité de batteries, jouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec auttres honnestes exercice fort*

²⁰ « *Marching to the Saxon Castle, the Britons are met by Oswald, who proposes to decide the war by single combat with Arthur. Assisted by their enchanters the two kings fight, Arthur finally disarming Oswald.* » (La traduction est de nous.)

- convenables à la Jeunesse. Afin d'estre bien venue en toute joyeuse compagnie & d'y montrer sa dextérité & agilité du corps, Genève, Minkoff, 1972.
- DALIZON & MAILLARD, [manuscrit], *Ludus pastoralis in honorem Illustrissime Ecclesiae et S. R. Imperii Pricipis; comitis et paris Franciae Claudii de Saint Simon nuper noviodunensis, nunc metensis episcopi celebrandus In Aulâ majore Collegii Metensis Societatis Jesu, die mensis, horâ post meridiem Anno Domini 1734. Metis, Typis Viduarum Jonnis Collignon & Petri Collignon Filii, Civitatis & Collegii Typographorum, Planteâ Jacobeâ, 1734.*
- DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « La danse baroque, la danse classique : une approche historiographique », *Les Arts de la scènes à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, dir. Roxane Martin et Marina Nordera, Paris, Champion, 2011, 173-90.
- DE LA GORCE, Jérôme, *Féeries d'opéra. Décors, Machine et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, « Contexts for Choreographies : Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully », in *Jean-Baptiste Lully, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg 1987*, dir. Jérôme de la Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber Verlag, 1987, p. 432-455.
- HURAY, Peter LE, *Authenticity in Performance : Eighteenth-Century Case Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- JOLLY, François, STUCK, Jean-Baptiste *Méléagre, tragédie... représentée pour la 1re fois par l'Académie royale de musique le vendredy vingt quatrième jour de may 1709*, Paris, Ballard, 1709.
- KISS, Dóra, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Étienne Darbellay, codirectrice Guillemette Bolens et Marina Nordera, Université de Genève et Université Nice Sophia Antipolis, 2013.
- LANCELOT, Francine, *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.
- , « L'écriture Feuillet, Regards sur la terminologie et typologie », s.d., Centre de Danse National de Pantin, CND Paris.
- LAURIE, Margaret, « Préface », *The Works of Henry Purcell*, éd. Denis Arundell (1928), Londres, Novello, 1971.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » (1934), in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006, p. 364-86.
- PÉCOUR, Guillaume, *Nouveau recueil De Dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meilleures entreés de ballet de la Composition De Mr. Pecour tant pour hommes que pour femmes Qui ont été dancées à L'Opera. Ouvrage tres Utile aux Maitres et a toutes les personnes qui S'apliquent a la Dance Recüeillies et mises au jour par Mr. Gaudrau Me. de dance de L'academie Roÿalle de Musique*, Paris, Gaudrau, s.d. [c. 1713].
- PURCELL, Henry, *King Arthur, The Works of Henry Purcell*, éd. Denis Arundell (1928), Londres, Novello, 1971.
- QUINAULT, Philippe, LULLY, Jean-Baptiste, *Alceste ou le triomphe d'Alcide, tragédie représentée par l'Académie royale de musique [...]*, Paris, Baudry, 1675.
- RAMEAU, Pierre, *Le Maître à danser (1725)*, New York, Broude Brothers, 1967.