

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2017 du **CN D** Édith Lalonger

Les exigences dramatiques
requises pour les danseurs
dans les ballets infernaux de
Jean-Philippe Rameau : l'exemple
du quatrième acte de *Zoroastre*

RÉSUMÉ DU PROJET

« Les exigences dramatiques requises pour les danseurs dans les ballets infernaux de Jean-Philippe Rameau : l'exemple du quatrième acte de *Zoroastre* », par **Édith Lalonger**

[recherche appliquée]

1. Présentation du projet

De nombreuses problématiques sont nées des conférences organisées pour l'année Rameau (2014)¹, corroborées par les recherches pour la création chorégraphique de *Zaïs*, de *Pygmalion* puis d'*Anacréon* au Queen Elisabeth Hall à Londres, avec Jonathan Williams et l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Elles ont réinterrogé la danse baroque par le prisme nouveau des *ballets figurés* dont le rôle est essentiel à la compréhension des œuvres du compositeur. Des observations plus récentes, concernant par exemple le maître de ballet Noverre et l'analyse musicale², nous amènent à aborder un autre champ de recherche, lié à ces *ballets figurés*, concernant les exigences dramatiques requises pour les danseurs, ou comment le danseur se métamorphose dans certains *ballets figurés* tels que les *Ballets infernaux* (parfois nommés *Ballets des esprits infernaux ou malfaisants*), et comment cette métamorphose s'opère, tout particulièrement dans le quatrième acte de *Zoroastre* de Jean-Philippe Rameau.

Jean le Rond d'Alembert nous dit dans *De la liberté de la musique* : « Chez nous la comédie est le spectacle de l'esprit, la tragédie celui de l'âme, l'opéra celui des sens³ ». Nos recherches confirment ce point de vue, en nous montrant à quel point Rameau utilise les ballets figurés pour toucher nos sens et ainsi nous faire encore mieux percevoir sa musique.⁴ Il consacre d'ailleurs plus du quart de la

¹ Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Voir *The Rameau Project*, dirigé par Jonathan Williams (<http://www.jonathanwilliams.co/projects/rameau-project/>).

² Raphaëlle Legrand, « Le ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste », *Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières*, université François-Rabelais de Tours, Musicorum, n° 10-2011, p. 245-262.

³ Jean le Rond d'Alembert, J.-A.-N. de Caritat marquis de Condorcet, *Œuvres de d'Alembert*, vol. 1, Paris, Bossange, 1821, p. 523.

⁴ Édith Lalonger, « Jean-Philippe Rameau, maître de nos sens », article prochainement publié dans les actes du colloque *Le corps sensoriel au sein des loisirs et divertissements*, université de Trois-Rivières, Québec, Rencontre internationale / chaire de recherche du Canada en Histoire des loisirs et des divertissements, sous la direction d'Isabelle Pichet, Laurent Turcot et M.-A. Bernier et coédité par Dorit Kluge du Hochschule für Wirtschaft, Technik und Kulture (HWTk).

musique de ses opéras à la danse⁵ et ses ballets figurés s'avèrent cruciaux pour comprendre le déroulement logique et nuancé du récit de chaque œuvre. C'est pourquoi la première partie de notre recherche consiste à analyser les *ballets figurés* afin de préciser leur signification, leur forme, et leurs particularités.

Quatrième acte de *Zoroastre* : un cas exceptionnel

Dans notre approche des *ballets figurés* chez Jean-Philippe Rameau, nous constatons que ceux du quatrième acte de *Zoroastre* font, sans aucun doute, partie des plus impressionnants. Raphaëlle Legrand nous fait remarquer l'enchaînement exceptionnel des *ballets figurés* de cet acte :

Dans ce souci d'imbriquer le chant et la danse dans des scènes de plus en plus vastes et dramatiques, le « divertissement » collectif chanté et dansé (jusqu'alors généralement bien séparé des scènes réservées aux protagonistes chantants) finit par occuper la plus grande partie de l'acte et se révéler le véhicule même de l'action, sous la forme d'amples tableaux animés.⁶

Cette étude se concentre sur ce quatrième acte de *Zoroastre* afin de mettre à jour toute son importance dans l'évolution des *ballets en action*, puisque chaque *ballet figuré* cherche à exprimer une action, toujours en respectant le schéma d'une écriture classique : exposition, nœud, dénouement, mettant en scène une suite de sentiments. En étudiant cet acte de *Zoroastre*, cinquième œuvre de la collaboration Cahusac⁷-Rameau, nous démontrerons qu'à l'intérieur d'une grande forme tripartite composée d'une série de *ballets figurés*, ce duo a encouragé l'épanouissement du ballet.

La complexité du sujet

Malgré l'importance du sujet, les recherches sur les ballets infernaux sont rarissimes. Ce sujet, qui au départ peut paraître restreint, demande en réalité à explorer plusieurs aspects connexes tout aussi rarement étudiés, tels que les rôles dans l'opéra et leurs masques, la forme des ballets et leur signification, la pyrotechnie et son rôle dans la mise en scène, qui font partie des éléments constitutifs de ces ballets. Les travaux de plusieurs musicologues qui ont réédité la musique de Jean-Philippe Rameau et qui nous l'ont fait découvrir et mieux comprendre ont ainsi facilité la tâche des

⁵ Édith Lalonger, Jonathan Williams, « Music, Dance and Narrative in Rameau's *Zaïs*: Bringing the Immortal back to life », *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, novembre 2015, volume 33, Issue 2, pp. 212-226.

⁶ Raphaëlle Legrand, « Le ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste », *Georges Noverre (1727-1810) / un artiste européen au siècle des Lumières*, université François-Rabelais de Tours, *Musicorum* n° 10-2011, p. 249.

⁷ Louis de Cahusac (1706-1759) est le principal librettiste de J.-P. Rameau. Voir p. 6 de cette synthèse.

chercheurs en danse du XVIII^e siècle, dont je fais partie⁸. Tout comme le musicologue qui étudie les différentes structures ou formes musicales pour les analyser, tels le concerto, la sonate ou la fugue, le chercheur en danse du XVIII^e siècle doit découvrir la structure de base des ballets figurés, qui peut changer la conception que nous avons de ces ballets et nous permettre de les percevoir plus finement et de comprendre les spécificités de la musique créée pour la danse.

Une difficulté de lecture

La grande difficulté pour l'étude de ces ballets est l'absence, jusqu'à ce jour, de notation chorégraphique pour l'ensemble de l'œuvre lyrique de Jean-Philippe Rameau. La notation dite « Beauchamp-Feuillet » n'a jamais été un outil indispensable pour les représentations à l'Académie royale de musique durant la première partie du XVIII^e siècle, et semble dédiée aux amateurs ou à la promotion de la danse française en Europe. La notation sert au XVIII^e siècle à écrire les pas et les figures, mais semble inadéquate pour noter les passions de l'âme. Noverre souligne ce fait quand il écrit : « J'ai appris la chorégraphie, & je l'ai oubliée⁹ ». Dans l'article « Déclamation des anciens » de l'*Encyclopédie*, attribué à Charles Pinot Duclos, l'auteur va plus loin dans sa critique et compare la médiocrité de la notation de la danse à celle de la déclamation :

Les notes chorégraphiques montrent au danseur quels pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire sur le terrain [sic] ; mais c'est la moindre partie du danseur : ces notes ne lui apprendront jamais à faire les pas avec grâce, à régler les mouvements du corps, des bras, de la tête, en un mot toutes les attitudes convenables à sa taille, à sa figure, & au caractère de sa danse. [sic]¹⁰

Si la notation de la danse paraît si médiocre aux yeux de l'auteur de cet article, c'est qu'elle ne correspond plus aux pratiques du début du XVIII^e siècle qui tendent de plus en plus vers une dimension difficile à noter : l'expression et la pantomime. Ainsi, selon Edmund Fairfax, les danseurs créent leur

⁸ Nous pensons particulièrement à R. Legrand, S. Bouissou, G. Sadler, J. Williams., et tous ceux qui ont travaillé avec le Centre de musique baroque de Versailles.

⁹ Charles Joseph Panckoucke, « Chorégraphie », *Encyclopédie méthodique, Arts académiques*, Paris, chez Panckoucke, 1786, p. 392. Note : le mot chorégraphie signifiait au XVIII^e siècle, l'art d'écrire la danse.

¹⁰ Article « Déclamation des anciens » [littérature] est attribué à Charles Pinot Duclos, *Encyclopédie*, vol. 4, p. 689.

propre chorégraphie, inventent des pas, ou improvisent dans leurs solos¹¹. Carol Marsh et Rebecca Harris-Warrick ajoutent que certains pas utilisés par les danseurs professionnels n'avaient pas encore

de nom¹², et que la terminologie en était balbutiante¹³. Même si on retrouve dans *Le Peintre amoureux de son modèle* d'Auguste Ferrère, en 1782, deux danses notées en écriture Feuillet sur une musique de J.-Ph. Rameau, personne ne peut dater la notation de ces danses comme ayant lieu lors de la création du ballet né de l'opéra-comique.¹⁴ Même durant la première partie du XVIII^e siècle (période pour laquelle on dispose du plus grand nombre de notations de danse en écriture Beauchamp-Feuillet), cette notation ne s'est pas imposée comme une évidence incontournable dans les pratiques théâtrales.

Par conséquent, la carence de notation de ces ballets nous oblige, faute de chorégraphie, à penser notre recherche autrement que par la reconstitution d'après un support précis des pas et figures, et à retracer une structure logique, une pensée d'exécution et des exigences dramatiques.

Le ballet figuré, inséparable de l'œuvre

Avant d'aborder les exigences dramatiques requises pour les danseurs dans les ballets infernaux du quatrième acte de *Zoroastre*, il semble essentiel d'interroger d'abord le sens de l'expression *ballet figuré* afin de mieux comprendre sa structure, et de mettre en relief son but, c'est-à-dire cet appel aux sens mentionné plus haut.

En 1740, Jean-Baptiste Dubos nous prévient dans son traité *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de la nécessité de la danse pour la compréhension de la musique :

[...] Ces morceaux de musique qui nous émeuvent sensiblement, quand ils font une partie de l'action théâtrale, plairaient même médiocrement, si l'on les faisait entendre comme des

¹¹ Edmund Fairfax, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham, MD, and London, Scarecrow, 2003, p. 333.

¹² Carol G. Marsh, Rebecca Harris-Warrick, « "The French Connection" and Putting together a Pantomime ballet »; in Rebecca Harris-Warrick & Bruce Alan Brown (ed.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-century Stage: Gennaro Magri and His World*, Wisconsin, London, University of Wisconsin Press, 2005, p. 248.

¹³ Gennaro Magri, *Theoretical and Practical Treatise on Dancing* (traduction : Mary Skeaping), London, Dance Books, 1988, p. 131.

¹⁴ Harris-Warrick & Brown (2005), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-century Stage [...]*, op. cit., 173f, 183 fn 25, et 231f.

sonates, ou des morceaux de symphonies détachez, à une personne qui aurait jamais entendues à l'Opéra, & qui en jugerait par conséquent sans connaître leur plus grand mérite, c'est-à-dire, le rapport qu'elles ont avec l'action, où, pour parler ainsi, elles jouent un rôle.¹⁵

Rameau non seulement connaissait cette pratique mais attachait une grande importance au visuel, peut-être plus que tout autre compositeur. Son expérience à la Foire, où il était interdit de chanter et par conséquent où les artistes devaient se tourner vers la pantomime, l'a sûrement conduit dans cette direction. Il privilégiait la danse plutôt que les livrets pour soutenir sa musique. C'est pourquoi, Charles Collé se montre particulièrement critique envers Jean-Philippe Rameau, quand il confirme dans son *Journal historique* l'importance qu'attachait notre compositeur aux danses et aux ballets au détriment du poème :

En donnant les louanges les plus grandes et les plus méritées au génie de Rameau, il faut pourtant avouer que ce grand homme a fait un tort considérable à l'Opéra, en sacrifiant, sans esprit et sans goût, continuellement, les poèmes à la musique. C'est lui qui le premier a forcé les poètes lyriques à restreindre un sujet traité dans un seul acte, à quatre-vingt-dix ou cent vers tout au plus [...]. Rameau a toujours immolé les poètes aux danses et aux ballets proprement dits ; il lui faut un valet de chambre parolier, si l'on peut s'exprimer ainsi ; un poète, un homme qui aura du talent, ne voudra pas sacrifier sa réputation à la manie du musicien, et Rameau a poussé cette manie jusqu'où elle pouvait aller.¹⁶

Jean le Rond d'Alembert, pour sa part, approuve au contraire ce rôle donné à la danse puisqu'il considère celle-ci comme complément à la musique en lui donnant une fonction de traducteur :

La musique est une langue sans voyelle ; c'est à l'action à les y mettre. Il serait donc à souhaiter qu'il n'y eût dans nos opéras que des symphonies expressives, c'est-à-dire dont le sens et l'esprit fussent toujours indiqués en détail, ou par la scène, ou par l'action, ou par le spectacle ; que les airs de danse toujours liés au sujet, toujours caractérisés, et par conséquent toujours pantomimes, fussent dessinés par le musicien, de manière qu'il fût en état d'en donner pour ainsi dire la traduction d'un bout à l'autre, et que la danse fût exactement conforme à cette

¹⁵ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Partie 1, Paris, P.-J. Mariette, 1740, p. 451.

¹⁶ Charles Collé, *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772, inclusivement*, vol. 2, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807, p. 186.

traduction ; [...] *que les yeux toujours d'accord avec les oreilles*, servissent continuellement d'interprètes à la musique instrumentale.¹⁷

Rameau suivait probablement les principes de Quintilien et Cicéron puisque, comme l'affirme Anne-Marie Lecocq, « selon les essais de Quintilien sur le style oratoire, l'œil est plus puissant que l'oreille ;

Cicéron estime pour sa part que le langage du corps entier peut s'avérer aussi persuasif que les mots¹⁸ ». D'ailleurs, Cahusac le précise dans son article « Geste (Déclamation) » de l'*Encyclopédie* :

Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole : on sent bien plutôt que la parole ne peut le dire ; et le geste est beaucoup plus preste qu'elle ; il faut des moments à la parole pour se former et pour frapper l'oreille ; le geste que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment.¹⁹

Le ballet figuré suivrait-il ce principe ?

2. Définition de l'expression *ballet figuré*

La quantité de ballets dans l'œuvre de Rameau et le rôle essentiel de la danse pour expliquer visuellement certains points forts de la dramaturgie de l'œuvre nous poussent à nous interroger davantage sur l'expression *ballet figuré*. En effet, le manque de définition et d'études sur ce sujet s'avère une réelle lacune dans la recherche sur les représentations de l'œuvre de Jean-Philippe Rameau.

Bien que l'expression *ballet figuré* paraisse principalement dans les œuvres de Rameau, on la trouve déjà en 1729, dans les *Mémoires* des frères Parfaict²⁰, à propos d'un spectacle à la Foire Saint-Laurent (dans lequel se trouvait le frère de Marie Sallé²¹, Francis) dirigé par le danseur pantomime Roger²², qui avait travaillé avec le fameux danseur-pantomime John Weaver.²³

¹⁷ D'Alembert, *op.cit.*, vol. 1, Partie 1, p. 544.

¹⁸ Anne Marie Lecocq, « Nature et Rhétorique... », *XVIII^e siècle*, n° 132, juill.-sept. 1981, p. 268.

¹⁹ Louis de Cahusac, article « Déclamation » de l'*Encyclopédie*, vol. 7, p. 652

²⁰ François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, t. 2, Paris, Briasson, 1743, p. 54.

²¹ Nous parlons de cette danseuse, connue pour son expression dans la danse, p. 6 de cet article.

²² Voir Moira Goff, *The Incomparable Hester Santlow / A Dancer-Actress on the Georgian Stage*, Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 133-134.

²³ John Weaver expérimentait l'action dans la danse déjà en 1721 avec *The Loves of Mars and Venus; A Dramatic Entertainment of Dancing* dans Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, Londres, Dance Books Ltd, 1985, p. 737.

Cahusac, principal librettiste de Rameau, n'utilise jamais l'expression *ballet figuré* dans son traité²⁴ ou ses articles de l'*Encyclopédie*. La seule définition de l'expression *ballet figuré* dans les dictionnaires anciens est de Voltaire et se trouve dans l'*Encyclopédie*, non pas dans la section attendue, parmi les articles sur le ballet, l'opéra ou la tragédie, mais dans la sous-section de littérature, à l'article « figuré ». Pourquoi cette définition serait-elle classée dans la littérature ? Le ballet deviendrait-il littéraire ? Une pièce de théâtre ? Serait-il l'expression précédant le *ballet d'action* ? Voici ce que dit Voltaire : « (litt.) exprimé en figure, On dit un ballet figuré, qui représente ou qu'on croit représenter une action, une passion, une saison, ou qui simplement forme des figures par l'arrangement des danseurs deux à deux, quatre à quatre : [...]»²⁵.

Plus loin, toujours dans l'article du mot *figuré*, Voltaire continue avec l'explication du style *figuré* en littérature qui se caractérise « par les expressions métaphoriques qui figurent les choses dont on parle, & qui les défigurent quand les métaphores ne sont pas justes. L'imagination ardente, la passion, le désir souvent trompé de plaire par des images surprenantes, produisent le style *figuré* ». Cette explication du style *figuré* confère un sens à l'expression employée plus tôt à propos du *ballet figuré*, c'est-à-dire « qui représente ou qu'on croit représenter » et donne un aperçu du rôle que pouvait jouer le *ballet figuré* dans la perception de l'œuvre lyrique.

Nous pouvons constater, dans notre approche des *ballets figurés*, que la structure bien précise des *ballets figurés*, caractéristiques des opéras de Rameau, suit la forme et la pensée décrites par les articles « ballet », « coupe », « corps d'entrée » rédigés par Cahusac dans l'*Encyclopédie*. Certains ballets de Rameau ne portent pas le titre de *ballet figuré* mais correspondent, dans leurs formes, à ces derniers, comme par exemple l'« Entrée des Fleurs » dans *Les Indes galantes*. Pour simplifier notre démarche d'analyse, nous considérons comme étant des *ballets figurés* toutes les parties dansées avec une didascalie. Par celle-ci ou par la connaissance de la distribution des danseurs, on observe une action, par un ou deux danseurs, encadrée par un corps d'entrée (appelé aujourd'hui corps de ballet) au début et à la fin. L'exposition d'un sujet, d'un nœud et d'un dénouement ne s'avère pas toujours évidente mais nous conservons l'idée que tout ballet doit avoir ces trois parties essentielles. Cette structure du *ballet figuré* devient un prétexte pour créer une suite de sentiments ou en d'autres mots,

²⁴ Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, 1754, réédition Paris, Desjonquères / Centre national de la danse.

²⁵ *Encyclopédie*, (1756), vol.6, p. 783.

un nuancier des passions de l'âme expliquant ainsi certains choix musicaux tels que les magnifiques et surprenants changements harmoniques chez Rameau. Dans ses œuvres lyriques (ballets héroïques, pastorales héroïques, tragédies lyriques), nous avons l'habitude de voir un *ballet figuré* pour chaque acte. La particularité du quatrième acte de *Zoroastre* est cet enchaînement ou suite de plusieurs *ballets figurés* à travers les scènes 4,5 et 6 du quatrième acte, développant plusieurs séries de passions « infernales ».

3. La tradition des ballets infernaux aux XVII^e et XVIII^e siècles dans l'opéra français

Pour mettre en perspective notre sujet, il s'est avéré nécessaire de le resituer historiquement et d'étudier la longue tradition des ballets infernaux aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous constatons effectivement que ces derniers, représentant le mal, sont omniprésents dans les œuvres lyriques de l'époque moderne²⁶ et utilisés en opposition à la représentation du bien, comme on l'observe encore dans *Zoroastre*. Les ballets infernaux cherchent aussi à toucher la sensibilité du spectateur toujours subjugué par ce genre au XVIII^e siècle. Jean-Marie Goulemot le souligne dans son article « Démon, merveilles et philosophie à l'Âge classique » en disant que « [...] les élites aristocratiques n'échappèrent pas toujours à la fascination pour les mages, les devins, les diseurs de bonne aventure et intercesseurs privilégiés d'un au-delà peuplé de démons faiseurs de merveilles.²⁷ »

Et bien que Rameau ait déjà utilisé de magnifiques ballets infernaux dans *Castor et Pollux*, le quatrième acte de *Zoroastre*, tout en restant dans la tradition des ballets infernaux, reste un exemple des plus novateurs.

4. Tableau récapitulatif des données

Cette longue tradition, de plus de cent cinquante ans, nous a permis de recueillir certaines descriptions révélant des constantes trouvées à travers l'iconographie, la littérature, les périodiques, les traités esthétiques en danse ou en peinture, et les encyclopédies²⁸ ; puis d'établir un tableau récapitulatif des données avec les pas et les figures, les effets scéniques, les indices de codification pour les exigences

²⁶ On peut citer quelques exemples, autres que les œuvres de Rameau, tels que ; *Il sant'Alessio* de Stefano Landi, Rome, 1634, *Armide* de Lully, 1686, ou encore *Orfeo et Eurydice* de Gluck, 1762.

²⁷ Jean-Marie Goulemot, « Démon, merveilles et philosophie à l'Âge classique », *Annales. Économies, Sociétés, civilisations*. 35^e année, n° 6, 1980, p. 1228.

²⁸ Les sources et la bibliographie complète seront remises au Centre national de la danse avec le rendu final de cette recherche.

dramatiques des principaux personnages, c'est-à-dire la Haine, le Désespoir, les Furies, le Maître démon et les autres démons.

5. La collaboration Rameau-Cahusac et la réception du 4^e acte de *Zoroastre*

Il y a eu vingt-cinq représentations de la tragédie lyrique *Zoroastre*, du 5 décembre 1749 (première) au 1^{er} février 1750. Une deuxième version, très remaniée, fut présentée le 20 janvier 1756. Le premier et le quatrième actes ont subi quelques modifications minimales dans cette dernière version.

Malgré le succès de l'opéra annoncé dans le *Mercure de France* au mois de décembre 1749²⁹, et une salle toujours pleine selon de nombreuses sources, le public n'a pas su apprécier à sa juste valeur l'ensemble des aspects novateurs du duo Rameau-Cahusac, et l'appréciation générale s'avérait plutôt négative notamment pour la première version de 1749, à l'exception toutefois du quatrième acte qui, précisément, a toujours bénéficié d'éloges. Charles Collé témoigne de ces contradictions dans son *Journal et Mémoires* [...] :

« Je n'ai point encore vu [*Zoroastre*] ; mais j'ai entendu dire à tout le monde que Cahusac était encore en-dessous de Cahusac, et que Rameau n'était point égal à Rameau, excepté seulement au quatrième acte, que d'un consentement unanime on trouve admirable, et au pair de ses plus beaux morceaux. »³⁰

En favorisant toujours les *ballets figurés*, Rameau-Cahusac ont su innover tout en s'inscrivant toujours dans la tradition française d'union de la danse, du texte et de la musique dans les œuvres lyriques, ce qui explique vraisemblablement l'adhésion du public à ce 4^e acte³¹. Cahusac, souvent critiqué pour avoir appauvri les textes des œuvres lyriques présentées à l'Opéra, a su favoriser la perception d'une

²⁹ *Mercure de France*, décembre 1749, vol. 2, p.172 : « Il a tout le succès qu'on avait lieu d'en espérer ».

³⁰ Charles Collé, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres : les ouvrages dramatiques* [...], t. 1, Paris, Honoré Bonhomme, 1868, p. 110, décembre 1749.

³¹ À propos des innovations et la tradition, voir Françoise Dartois-Lapeyre, « La danse et la notion de nouveauté dans le répertoire de l'Opéra au XVIII^e siècle », *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)*, Troisième partie, « Tradition et nouveauté : entre dynamique, coexistence et conflit », publications de l'École nationale des Chartes, p. 231-249, en ligne : <https://books.openedition.org/enc/477?lang=fr>

œuvre par les sens en laissant plus de place à la danse et à la musique, c'est-à-dire aux plaisirs de la vue et de l'ouïe. Quelle serait la place de la danse et de la musique si tout était dit dans le texte ?

Dans le cas de *Zoroastre*, Rameau et Cahusac, déployant leur génie audacieux et innovant, ont persuadé le public et nous persuadent encore aujourd'hui du bien-fondé de leur création, en particulier en matière de danse. Sylvie Bouissou confirme cette particularité dans la préface de l'édition scientifique de *Zoroastre* : « Outre ses mérites musicaux et dramatiques intrinsèques, cette tragédie en musique est particulièrement novatrice par le choix du sujet, le ton didactique et philosophique, la structure dramatique, l'instrumentation et bien d'autres aspects encore³² ». On reconnaît bien les nouveautés dans la musique de Rameau, mais quel est l'apport de Cahusac dans ses œuvres ? Dans son livre *Voyage au séjour des ombres*³³ Joseph de La Porte ne manque pas de souligner les progrès que Cahusac a apportés à l'opéra :

Il [Cahusac] s'est ouvert des routes nouvelles, ses Opéras ne ressemblent aux Opéras déjà faits que par le style, qui est vraiment lyrique ; le plan, la marche, la coupe sont à lui seul. L'art de lier les divertissements à l'action, de les en faire naître, de les varier, de les rendre animés, semblait lui être réservé, & il a rappelé sur le Théâtre lyrique la grande machine, si négligée depuis Quinault, & si nécessaire à ce Théâtre, si on en croit l'expérience & Labruyere. Nul de nos jeunes Auteurs ne peut lui être comparé, & nos Anciens sont hors de Combat depuis longtemps. [...]

Vous pensez, peut-être, que la supériorité très réelle qu'a M. de C. sur ses Contemporains, lui ait attiré les éloges qu'il mérite. Détrompez-vous. Rien n'est plus injuste qu'un certain Public à l'égard de ce Poète. Il y a à Paris de petites sociétés d'esprit, où l'on se serait lapidé, si on osait en dire du bien. J'en ai vu d'autres, dans lesquelles il n'était pas seulement permis de prononcer son nom.

Ces « plan, marche et coupe » dont Joseph La Porte parle dans ce texte, nous interpellent et influencent tout notre questionnement sur ce duo Rameau-Cahusac.

6. La distribution et les particularités de la scénographie

³² Sylvie Bouissou, *Zoroastre*, tragédie en musique, version 1749, édition de Graham Sadler, Paris, Gérard Billaudot, Opera Omnia Rameau, série IV, 19, p. XV.

³³ Joseph de La Porte, *Voyage au séjour des ombres*, La Haye, Paris, t. 2, 1751, p. 159.

L'étude des livrets, des mémoires, des inventaires de costumes, des décors, de la pyrotechnie et de l'iconographie nous permet d'avoir de précieux indices sur la mise en pratique concrète des *ballets figurés*. En croisant les renseignements éparpillés tirés de diverses sources³⁴, nous leur donnons sens, ce qui permet d'apporter des éléments nouveaux concernant la distribution et la scénographie. Ainsi, la distribution, qui semble à première vue très précise dans le livret, s'avère en réalité incomplète suite à l'étude d'un *Mémoire des bas*³⁵. Ce document, qui pourrait paraître tout à fait anodin, s'avère contenir des noms d'artistes qui ne sont pas mentionnés dans la distribution fournie dans par le livret de 1749³⁶. À titre d'exemple significatif, nous pouvons citer le cas du célèbre Vestris³⁷, qui apparaît dans ce mémoire sans être nommé dans la distribution : c'est vrai pour *Zoroastre* mais aussi pour d'autres productions données dans la même saison, où il apparaît aussi (*Les Caractères de l'amour* de Colin de Blamont, le *Carnaval du Parnasse* de Mondonville, *Platée* de Rameau et *Tancredi* de Campra). On y découvre aussi les noms des enfants qui participent au spectacle, et qui sont par ailleurs connus par d'autres livrets. Toujours dans ce même mémoire, « une paire de bas rouge et une paire de bas blanc » ont été distribuées pour chacun des six « manœuvres ». Mais que signifiait dans ce contexte le mot « manœuvre » ? On pense en premier lieu à ceux qui, éventuellement, manipulaient certains objets ou machines, ou utilisaient des armes (par exemple pour la cinquième scène où des vaisseaux d'armes sortent du dessous du théâtre) mais on peut croire aussi à une autre hypothèse : celle des apprentis. Dans certains dictionnaires, le mot « manœuvre » peut vouloir dire « mauvais artiste » ou celui « sans savoir faire³⁸ ». Dans tous les cas, les accessoires fournis prouvent que d'autres personnes que les interprètes nommés dans les livrets se trouvaient sur scène. Le *Code lyrique ou Règlement pour l'Opéra de Paris* de 1743³⁹ montre que des apprentis apparaissaient sur scène sans être payés, notamment les « Filles du magasin⁴⁰ ». Le fait que certains danseurs, comme les figurants, n'aient pas été rémunérés peut expliquer que quelques noms ne figurent pas dans les livrets. D'autre part l'Opéra

³⁴ Sources transmises dans le document remis à la médiathèque du Centre national de la danse.

³⁵ *Mémoire des Bas fourny pour Lacademie Royale de musique par Billet*, 1749, Opera NLAS 726 (43-68).

³⁶ Les noms ont été vérifiés aussi dans les livrets des autres œuvres lyriques données durant la période des représentations de *Zoroastre*.

³⁷ Dans les *Mémoires* de M. Amelot, Vestris est : « entré à l'Opéra en novembre 1749 aux appointements de 800 £. [...] Il avait débuté l'année précédente avec la Dlle sa sœur sans rétribution » (français modernisé).

³⁸ LITTE, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, « se dit des ouvrages d'art ou de littérature qui n'exigent que du temps et de la patience. », Paris, L. Hachette, 1873-1874 ; aussi dans le *Larousse* de 1922, on associe le mot à la « manipulation d'armes » ou donne un sens figuré signifiant « mauvais artiste ». Le *Dictionnaire de la langue française*, Paris, J. J. Smits, 1799, explique le mot comme suit : « On donne figurément et par mépris le nom de Manœuvre, à un homme qui exécute un ouvrage d'art grossièrement et par routine. Ce n'est qu'un manœuvre. ».

³⁹ *Code lyrique ou Règlement pour l'Opéra de Paris*, avec éclaircissement historique, Paris, Thomas Morus, M.DCCXLIII, (cote de l'Opéra : c. 1679).

⁴⁰ Expression utilisée dans *Code lyrique ou Règlement pour l'Opéra de Paris, avec éclaircissement historique*, op. cit.

disposait aussi de doublures pour les rôles principaux tenus par les premiers sujets, mais ceux-ci sont généralement cités dans le livret. Comment expliquer le cas Vestris ? De nouvelles recherches concernant le déroulement de sa carrière nous permettront sans doute de préciser son statut au sein de la troupe de l'Opéra et de mieux comprendre pourquoi il danse effectivement dans cet opéra, sans figurer dans la distribution. Notre intention est aussi de parvenir à éclairer quel rôle, un danseur tel que Vestris, pouvait tenir dans cet opéra.

Dans notre recherche, nous nous attardons sur certains détails trouvés ailleurs que dans les livrets afin de mieux comprendre l'effectif employé dans les ballets infernaux de *Zoroastre*.

La pyrotechnie, omniprésente dans les ballets infernaux, suscite aussi beaucoup d'intérêt. D'après les inventaires des décors et mémoires pour la version de 1756 de *Zoroastre*, des « colonnes de feu seront formées avec des fils de fer qu'on garnira d'étoupes imbibées çà et là d'esprit de vin, afin que la flamme ne paraisse pas être celle d'un feu ordinaire⁴¹ ». Cette indication suit la didascalie du livret de 1756 : « À la suite de la dernière scène de cet acte [3^e acte], des colonnes de feu se détachent du Ciel, fondent sur la ville de Bactres et l'embrasent⁴² ». L'utilisation du feu dans *Zoroastre* ne fait que suivre la longue tradition des ballets infernaux mentionnée plus haut. D'ailleurs, déjà en 1712, dans son traité *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*, Louis Bonin mentionne « la pluie de feu » : « les Furies sortent de plusieurs trous et dansent avec leurs gestes désespérés, [...] se mélangeant avec le tonnerre, la foudre et avec une pluie de feu (Feuer=Regen)⁴³ [...] ». Le traité de pyrotechnie de Claude-Fortuné Ruggieri, *Elémens de pyrotechnie divisés en cinq parties*, de 1821, confirme cette pratique en nous expliquant les feux sur scène à l'époque de son père et son oncle venus en France en 1731 : « On se borna longtemps à cette pluie de feu dans les pièces qui exigeaient des incendies, à cause des craintes que concevait le public pour sa sûreté ». Et il notera en bas de page : « Il est à remarquer que les feux de théâtre n'ont encore contribué en rien à l'incendie des salles de spectacle, et qu'on pourrait même affirmer qu'ils n'ont jusqu'à présent causé aucun accident⁴⁴ ».

⁴¹ Dossier *Zoroastre*, Opéra de Paris, NLAS 726 (1-20), (21-42), (43-68), (69-97).

⁴² *Zoroastre*, opéra représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le 5 décembre 1749 et remis au théâtre le mardi 20 janvier 1756, Paris, Delormel et fils, 1756, p. 52.

⁴³ Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst*, Franckfurt, Leipzig, 1711, ré-édition, Leipzig, Hentrich, 1996 p, 196 (« die Furiën aus etlichen Löchern hervor kommen/ und mit desperaten Geberden ihren Tanz antretten / will man die Entrée mit Donnern und Blitzen/ und mit einem Feuer=Regen untermischen [...] »), traduction Édith Lalonger.

⁴⁴ Ruggieri, Claude-Fortuné, *Elémens de pyrotechnie divisés en cinq parties* [...] 3^e édition, Paris, Bachelier, 1821, pp. 289-290.

Les inventions techniques permettent d'améliorer progressivement l'utilisation du feu dans les scènes infernales. Ainsi, le *Mercur de France*, de janvier 1766, à propos de la reprise de *Thésée* de Lully, en décembre 1765, prend soin de décrire précisément l'effet particulièrement spectaculaire rendu par les flambeaux.

[...] Les flambeaux, dont s'arment les habitants des enfers, en augmentent la terreur. En agitant ces flambeaux, la flamme s'en accroît si prodigieusement, qu'elle semble tantôt envelopper

dans des torrents de feu ceux qui s'en servent, & tantôt prête à consumer l'intéressante victime de leur furie. Cet effet, si prodigieux en apparence, est celui d'une poudre contenue dans les capsules des flambeaux ; cette poudre est si subtilement inflammable, qu'elle ne produit nulle fumée, nulle odeur, & n'est d'aucun risque pour brûler, même légèrement, dans sa plus vive explosion ; la découverte de ce moyen est due aux soins & au zèle ardent de M. de Laval, compositeur de cette partie de ballet, ainsi que du premier acte, pour tout ce qui peut rendre la vérité dans le spectacle. Il y danse lui-même, il anime & dirige toute cette partie. [...]⁴⁵

L'effet recherché est le même que lors de la création de *Zoroastre*, au quatrième acte, quand le Désespoir secoue les flambeaux sur la Haine et les Démons (deuxième ballet de la scène 6)⁴⁶. Mais son impact, encore plus surprenant, dix-sept ans plus tard dans *Thésée*, justifie que le critique explicite alors le procédé et sa réussite auprès des spectateurs. Cette remarque du compte rendu nous apprend que le maître de ballet, M. Laval – il s'agit de Michel-Jean Bandiery de Laval – ne s'occupe pas exclusivement de la danse, mais qu'il s'intéresse aux effets de la mise en scène et qu'il étudie lui-même les procédés pyrotechniques, cherchant à faire évoluer le spectacle, à améliorer sa perception. F. Dartois-Lapeyre indique qu'il eut l'idée de remplacer la paraffine par de la poudre, dite lycopodium⁴⁷ (lycopode ou pied-de-loup), poudre très chère, mais très pratique pour les ballets infernaux puisqu'elle ne brûlait pas. Il serait intéressant de pouvoir dater plus précisément cette invention soit en se référant à l'histoire des sciences soit grâce à d'autres comptes rendus de critiques théâtrales.

Le nombre, la disposition des danseurs et danseuses et la pyrotechnie assuraient un spectacle des plus impressionnants.

⁴⁵ Le *Mercur de France*, de janvier 1766, p. 204, français modernisé.

⁴⁶ Acte IV, scène 6, « [...] Le Désespoir se saisit de deux flambeaux éteints qui s'allument au feu qui l'embrase. Il les secoue sur la Haine & sur les Démons. Leur fureur augmente [...] », *Zoroastre*, opéra représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le 5 décembre 1749 et remis au théâtre le mardi 20 janvier 1756, Paris, Delormel et fils, 1756, p. 62.

⁴⁷ Françoise Dartois-Lapeyre, art. « Maître de ballet », in Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, *Dictionnaire encyclopédique de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, t. III, à paraître.

7. Trouver l'autre corps baroque : les possibilités et difficultés pour recréer et codifier les ballets et personnages infernaux

« Il est un mouvement que rien ne peut suspendre
Facile à démêler, difficile à comprendre.
Il vit dans chaque objet, c'est par lui qu'à la fin
Les êtres entraînés remplissent leur destin.
Par son secours, les corps de diverse nature
Reçoivent, en croissant, leur forme, leur structure ;
Et par l'effet suivi de ses combinaisons,
Leur vie a des progrès, des âges, des saisons. », Watelet, *L'Art de peindre*⁴⁸

S'ajoutaient à cet environnement les exigences dramatiques pour les rôles tels que : le maître démon, la Haine, le Désespoir, les esprits cruels du 4^e acte de *Zoroastre*. C'est à travers la recherche sur le masque que nous pouvons mieux discerner ces exigences et c'est dans les traités de peinture que nous trouvons les descriptifs les plus précis pour la codification de nos personnages.

La danse des XVII^e et XVIII^e siècles, telle que nous la reconstituons à travers les traités et notations, nous impose un corps « beau », un contrôle absolu de la nature ou plutôt, une manière de montrer la beauté de la nature, c'est-à-dire ce corps qui représente le bien. Par conséquent, *Zoroastre* est, en quelque sorte, une démonstration du contraste entre le bien et le mal (mis en évidence entre acte II et acte IV). Ce contraste doit se voir dans le corps des danseurs par la qualité de leurs mouvements⁴⁹. Quel est ce corps qui fait opposition au corps poli par la *belle danse* ? Avec quel type de corps pouvons-nous représenter le mal dans les ballets infernaux ? Peut-on espérer reconstituer ces ballets non notés et quasi absents des traités ?

La réponse se trouve en partie dans les traités de peinture. C. H. Watelet, dans son traité *L'Art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, défend l'importance des mouvements non ennoblis pour exprimer des passions violentes : « Un Artiste qui, sans avoir réfléchi sur ce sujet important de son Art, se laisse aller au projet vague d'ennoblir les passions violentes, me

⁴⁸ M. Watelet, *L'Art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, de l'Imprimerie de H.L. Guérin & L. F. Delatour, 1760, p. 61.

⁴⁹ Voir aussi à ce propos, Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, Cambridge University Press, 2016, p. 129.

paraît ressembler à celui qui, pour ne pas effrayer les spectateurs, essaierait de rendre les monstres agréables, & de faire sourire les Furies.⁵⁰»

Watelet décrit les différentes passions humaines et nous enseigne sur cette recherche si chère au XVIII^e siècle : le nuancier des passions humaines. Rappelons-nous de la structure du *ballet figuré* qui est en quelque sorte un prétexte à l'expression d'une série de sentiments ou de passions humaines. Watelet nous fournit un exemple intéressant pour la codification de nos personnages infernaux : « On peut regarder la Contradiction, la Privation, la Douleur occasionnée par une cause connue, la Jalousie, l'Envie & la Cupidité, comme les sources qui produisent l'Aversion depuis sa première nuance jusqu'à ses excès ». Et il donne un enchaînement logique de ces passions, à savoir : Éloignement, Dégoût, Dédain, Mépris, Raillerie, Antipathie, Haine, Indignation, Menace, Insulte, Colère, Emportement, Vengeance, Fureur. Il continue par des descriptions qui se rapprochent d'un traité de théâtre :

Les effets intérieurs de ces nuances, sont principalement le refroidissement de l'âme, l'irritation de l'esprit & son aveuglement ; ensuite l'avilissement & l'oubli de soi-même ; enfin, le crime que suivent le repentir, les remords & les furies vengeresses. [...]

Le corps entier, dans les dernières nuances, contribue à servir la passion. Ainsi, lorsque l'indignation produit les menaces, l'action est déterminée à s'approcher de celui qui en est l'objet : le corps s'avance, ainsi que la tête qui s'élève vers celle de l'ennemi à qui l'on annonce son ressentiment ; les bras se dirigent, l'un après l'autre, vers le point ; les mains se ferment, si elles ne sont point armées ; le visage se caractérise par une contraction des traits, comme dans la colère : le reste des nuances est toute action.⁵¹

Après avoir étudié ces passions, après avoir constitué un tableau des pas et des figures possibles dans un ballet infernal, analysé la partition, nous pouvons, grâce à la connaissance de la structure de base des *ballets figurés*, espérer nous approcher du style de ces ballets. Il nous faut prendre en considération un accessoire essentiel, le masque : masques des démons, masques de la Haine et du Désespoir, personnages essentiels dans les ballets infernaux de *Zoroastre*. Comment parvenir à les reconstituer ?

⁵⁰ M. Watelet, *op.cit.*, p. 130.

⁵¹ *Ibid.*, p. 139-140.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017



La Haine, maquette de costume, entourage de Louis-René Boquet (1761),
voir sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454726b.item>

8. Reconstitution des masques

Dans l'*Encyclopédie*, Cahusac précise la nécessité d'utiliser le masque dans certains rôles pour oublier l'aspect humain : « On convient qu'il y a quelques caractères qui exigent le masque ; mais ils sont en petit nombre ; [...] mais seulement parce qu'un visage humain y serait ridicule. Tels sont les vents, les satyres, les démons : tous les autres sont ou nobles ou tendres ou gais ; ils gagneraient tous à l'expression que leur prêteraient les traits du visage⁵² ». À la lumière de ces propos de Cahusac, il nous paraissait impératif de trouver le masque le plus adéquat pour notre sujet.

À l'Opéra de Paris, il existe encore quelques masques et moules datés du XVIII^e siècle. Il s'agit de faunes, paysans et arlequins. Bien qu'aucun masque de démon, de la Haine ou du Désespoir ne soit conservé, les quelques masques de l'Opéra de Paris peuvent nous indiquer les techniques de facture. En effet, on remarque sur le moule du masque de faune que les traits sont accentués par des reliefs importants comme le ferait un facteur de masque nō. Ce procédé prend tout son sens avec le jeu de lumière provoqué par les torches et les feux sur scène et contribue à l'effet dramatique. Malheureusement, les effets scéniques liés au feu sont aujourd'hui difficiles à reproduire pour des raisons de sécurité, certes ils peuvent être remplacés par des lueurs électriques, par l'image 3D ou par les souffleries de soies pour une imitation de flammes, mais nous perdons la subtilité des effets provoqués par la flamme qui accentue, de façon aléatoire et donc mystérieuse, les traits du masque.

Pour l'atelier expérimental avec les danseurs et comédiens, nous avons demandé à une créatrice de masques, Marine Donadoni, de participer à notre recherche. Cette dernière, étant comédienne et ayant étudié les masques nō et de la commedia dell'arte, nous a aidé à reconnaître les traits caractéristiques retrouvés dans les documents iconographiques, étape primordiale pour la codification de nos personnages.

⁵² Cahusac, *Encyclopédie*, « Geste (Danse) », vol. VII, pp. 651-652.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017



À gauche, moule de masque de faune du XVIII^e siècle, Opéra de Paris, MUSEE-34 (2)
et, à droite, masque de démon en cours de réalisation, création Marine Donadoni, 2018.

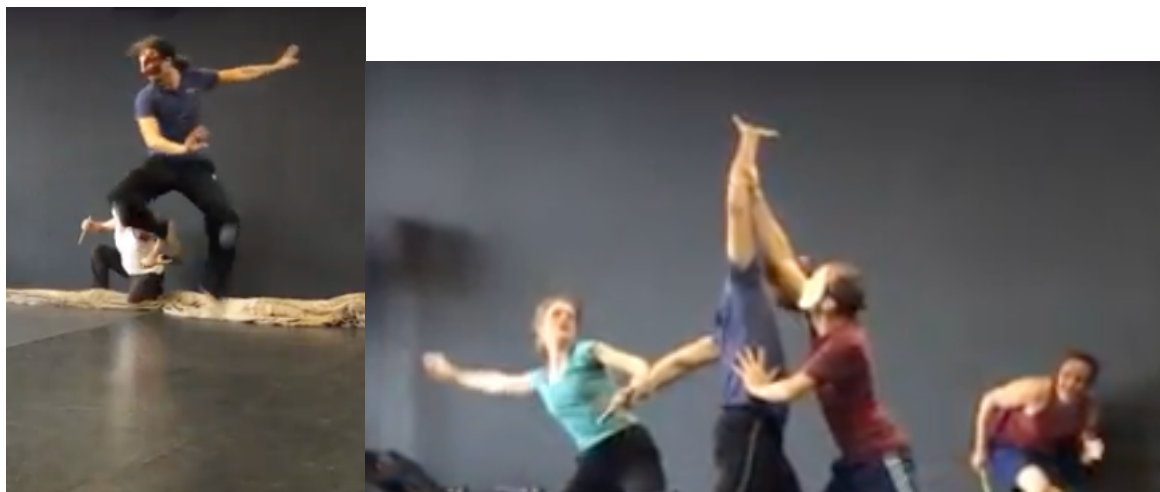
9. Atelier expérimental avec danseurs et comédiens

En collaboration avec la compagnie Cyclone, dirigée par Philippe Penguy, nous avons demandé à trois comédiens, habitués aux combats et aux armes, et trois danseurs baroques de participer à un atelier d'expérimentation pour trouver « l'autre corps baroque » et son masque. Les comédiens, qui n'ont pas la même formation corporelle, ont apporté des solutions sensiblement différentes de celles des

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

danseurs professionnels. La sélection des mouvements et de l'expression dramatique s'est faite peu à peu, guidée par le masque et le tableau des données recueillies par la recherche relative aux ballets infernaux en général, et en particulier à ceux de *Zoroastre*. La manipulation des armes est très présente dans le quatrième acte et il nous a semblé nécessaire de travailler avec des comédiens escrimeurs. Cet atelier a été divisé en deux parties ; la première réservée à l'expérimentation et filmée pour fixer les objectifs de la deuxième partie, plus concentrée sur le jeu du masque et l'aboutissement d'un *ballet figuré*. La *gargouillade*, pas emblématique des ballets infernaux, a été expérimentée avec la description de l'*Encyclopédie*, définition de Cahusac.



Photos tirées d'un film de répétition : à gauche, Romain Arrighini exécutant une gargouillade (double battus en l'air et en tournant), en arrière-plan, un démon (Philippe Penguy), à droite combat entre le Désespoir (Olivier Collin), la Jalousie (Romain Arrighini) et la Haine (Annabelle Blanc), en arrière-plan, un démon (Léonard Kwasmowska).

10. La partition

La partition musicale, dans les différentes versions, a été étudiée d'après les nouveaux éléments qui se dégagent de cette recherche. Cette étape est essentielle pour comprendre la codification des personnages. D'ailleurs on sait que les danseurs de l'Académie royale de musique, tout au moins les solistes, avaient connaissance de la partition comme en témoigne un document d'archives, le « Mémoire des Ouvrages extraordinaires que le Sr Brice l'Allemand a fait pour l'académie de Musique depuis que la Ville a la direction de l'Opéra », qui mentionne des copies « pour les airs de ballet donnez

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

[sic] aux danseurs et danseuses⁵³ ». Nous continuerons dans la même veine, tout comme nous l'avons fait dans notre recherche d'interprétation et de codification pour les œuvres *Zaïs*, *Pygmalion* et *Anacréon* en 2014 avec Jonathan Williams.

Noms des participants

Porteur du projet : Édith Lalonger, l'association l'Âme en mouvement

Les danseurs baroques : Olivier Collin, Annabelle Blanc, Romain Arreghini

Les comédiens de la compagnie Cyclone : Philippe Penguy, Jean-Bernard Depardieu, Léonard Kwasmowska.

Lieu et durée de l'atelier

5 jours complets au Centre national de la danse.

10. Conclusion

Cette étude nous a permis d'abord de comprendre une forme d'écriture non expliquée jusqu'à ce jour, le *ballet figuré*. Cette première étape, conçue dans un cadre général, s'est avérée nécessaire à nos recherches.

À travers l'étude plus précise du quatrième acte de *Zoroastre*, nous avons exploré d'une nouvelle manière, la pratique de la danse théâtrale au XVIII^e siècle et ouvert ainsi un chemin de recherche en danse complémentaire à l'approche par les traités et les notations Beauchamp-Feuillet, qui sont – comme nous l'avons indiqué – principalement réservés à un contexte autre que la scène. Là où il nous semblait y avoir un vide, nous avons cherché, trouvé, et rassemblé des indices très précieux pour notre sujet. Cette recherche sur « les exigences dramatiques requises pour les danseurs dans les ballets infernaux de Jean-Philippe Rameau », a permis de préciser la fonction même des *ballets figurés*, leur relation avec la musique, l'implication des protagonistes (danseurs et choristes), la prise en compte des techniques utilisées, qu'il s'agisse du masque ou de la pyrotechnie.

⁵³ Document d'archive de l'Opéra de Paris (F Po Archives, pièce 3).

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Les détails de cette recherche, l'analyse des *ballets figurés*, un tableau récapitulatif des pas et des figures, décrits dans la littérature, les périodiques et les encyclopédies, les sources et la bibliographie, seront remis au Centre national de la danse, ainsi qu'un enregistrement vidéo du travail d'essais chorégraphiques.

11. Conférences

Participation à cinq conférences en tant qu'orateur pour des sujets connexes à cette recherche. Ceci a permis un échange indispensable pour notre sujet.

3-5 novembre 2017 « Relations between music and dance »

European Association of Dance Historians, Conference 2017

Institut für Kunst und Musikwissenschaft, TUD, Dresde.

Édith Lalonger : « The *Ballets figurés* in the operas of Jean-Philippe Rameau », suivie d'un workshop.

22-23 février 2018 « Le corps sensoriel au sein des loisirs et divertissements », université du Québec à Trois-Rivières, Québec, rencontre internationale / chaire de recherche du Canada en Histoire des loisirs et des divertissements, sous la direction d'Isabelle Pichet, Laurent Turcot et M.-A. Bernier.

Édith Lalonger : « Jean-Philippe Rameau, maître de nos sens »

17-18 avril 2018 « Dance and Drama »

20th Annual Oxford Dance Symposium, New College, Oxford, Angleterre

Édith Lalonger, orateur principal : « Flowers and Weapons : *Ballets figurés* in the Operas of Jean-Philippe Rameau ».

18-20 mai 2018 « Perception & Reception of Early Dance »

Early Dance Circle Biennial Conference, 2018, Buckinghamshire, Angleterre,

Édith Lalonger, orateur principal, deux conférences :

« The ballet figuré in *Zoroastre*, Act IV (Ballet Infernal). The perception and reception by the public in Rameau's time and today »,

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

« Rameau & the Senses », suivie d'un workshop sur les ballets infernaux, démons et furies.

Remerciements

De toute évidence, le musicologue se sert de son piano pour explorer la nouvelle partition qu'il découvre. Il reste longtemps sur une série d'accords, les répète aussi souvent qu'il le désire pour analyser et comprendre sa découverte. De son côté, le chercheur en danse a besoin d'une salle et des danseurs en guise de piano, pour explorer ce qu'il a trouvé, ce qui est d'emblée d'une grande difficulté. Nous voudrions donc remercier le **Centre national de la danse**, Madame Mathilde Monnier, directrice générale du CND, Monsieur Laurent Barré, responsable de service Recherche et Répertoires chorégraphiques, son assistante Madame Anne-Christine Waibel, et Monsieur Danick Mark, régisseur chargé de la logistique des studios / service Technique, pour nous avoir donné cette chance exceptionnelle et les moyens pour explorer et faire vivre nos recherches.

Nous voudrions remercier également pour leur appui et leur aide immense, les chercheurs ; Jean-Noël Laurenti, Françoise Dartois-Lapeyre, Sarah McCleaves, Jonathan Williams, Petra Dotlacilova (spécialiste des costumes de furies), ainsi que Rémi Hallard, Agnès Puaux, Marine Donadoni, le personnel des Archives Nationales et de la Bibliothèque nationale, notamment Jean-Michel Vinciguerra (bibliothèque de l'Opéra) et tous les spécialistes de la danse du XVII^e et XVIII^e siècles et amis qui nous ont encouragés dans cette voie.