

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

RESUME DU PROJET

[recherche appliquée]

« **Identité du ballet-pantomime au XVIII^e siècle : des théâtres de la foire au manuscrit Ferrère** », par **Guillaume Jablonka et Irène Ginger**

Qu'est-ce exactement que le ballet-pantomime au XVIII^e siècle ? Genre de spectacle apparu pendant ce siècle, il n'a pas été inventé par Jean-Georges Noverre lors de la publication de ses lettres en 1760 mais apparaît dès la fin des années 1720 sur les scènes des théâtres ouverts à l'occasion des foires parisiennes. Le ballet et la pantomime en tant que mots sont déjà depuis longtemps en usage lorsqu'on les retrouve soudainement accolés dans les comptes-rendus des spectacles de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne : ce néologisme recouvre alors une réalité très disparate allant de la simple danse caractérisée théâtralement jusqu'à la pièce la plus complète jouée, chantée et dansée. Un semblant de tronc commun commence cependant à apparaître vers 1740 avec un divertissement de fin de soirée incluant une narration plus ou moins filée : c'est justement la marge de manœuvre que nous donne les œuvres notées dans le manuscrit dit « Ferrère »¹.

Le Peintre amoureux de son modèle est le premier ballet-pantomime contenu dans le recueil manuscrit de chorégraphies d'Auguste Ferrère dont les danses furent données, nous dit-il, à Valenciennes en 1782. Une partition chorégraphique de l'acte pantomime, rendue plus lisible que l'original, ainsi qu'une captation vidéo dans les locaux prêtés par le Centre national de la danse ont été préparées et rendues accessibles à tous grâce à ce projet. L'interprétation des pas s'est inspirée de la lecture du traité de Gennaro Magri dont les explications verbales ont pu être mises en relation avec les notations chorégraphiques du manuscrit Ferrère, ceci intervenant après quelques tentatives dans le cadre des activités de recherche de la compagnie Divertimenty. Pour la pantomime, le manuscrit délivre un certain nombre d'indications mais c'est l'art de l'interprète qui doit être invoqué pour rendre l'histoire complètement sensible aujourd'hui : le peintre qui profite du départ de sa femme invite son modèle féminin à poser. Il en fait le portrait jusqu'au rose des tétons lorsque soudain sa femme, revenue, laisse éclater sa jalousie. Malgré une tentative d'apaisement par dissimulation, il fait les frais de la découverte du véritable portrait par sa femme qui le lui passe au travers de la tête. Sa colère véhémement nécessitera plusieurs demandes de pardon avant que l'amour ne fasse oublier cette mésaventure.

Cette histoire filée et unique dans ce ballet, malgré les danses qui la précèdent et la suivent, est en contraste avec deux autres ballets-pantomimes du recueil qui eux alternent plusieurs danses de

¹ Le manuscrit dit « Ferrère », rédigé par Auguste Ferrère, daté de « Valenciennes en 1782 » (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 68).

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

groupe, où les figures en déplacement et la technique de pas dominant, et plusieurs danses pantomimes, où des personnages particuliers représentent un épisode de leur vie quotidienne plutôt rustique et populaire mais sans trame aussi développée que l'acte précédent. Toutefois ce contraste montre bien la diversité de structures possibles pour un ballet-pantomime avant que Jean-Georges Noverre ne diffuse ses idées sur l'intégration de la pantomime des anciens, c'est-à-dire la pantomime mythique de l'antiquité gréco-romaine, dans le ballet pour donner plus de force émotionnelle et surtout de sérieux à tout ça.

Il est alors remarquable de constater que le mot « ballet-pantomime » ne figure quasiment jamais dans l'abondance verbale des *Lettres sur la danse* de 1760 ! Ni d'ailleurs dans le tome *Théorie et pratique de la danse simple et composée* où, en 1766, Noverre résume et condense ses premières lettres. Celui-ci fait partie d'un ensemble de onze tomes manuscrits qui ont pu être consultés à Varsovie. Parmi eux le deuxième tome comporte dix-huit arguments de ballets dont aucun n'est désigné comme ballet-pantomime. Même *La Toilette de Vénus* qualifié dès 1757 de « ballet héroï-pantomime » dans un livret imprimé perd tout simplement son sous-titre dans le manuscrit de Varsovie. Il s'agit par là de se distinguer des pratiques courantes des décennies précédentes, en particulier italiennes et foraines et donc par là de se distinguer de ce qu'on entend déjà par ballet-pantomime. C'est d'ailleurs au moment où celui-ci apparaît à l'Opéra-Comique, dans les années 1730, que Franz Anton Hilverding vient se former à Paris chez Michel Blondy. Ce premier sera plus tard une personnalité au centre de la polémique de Noverre avec Angiolini.

Les années 1750 sont quant à elles les années principales de création du répertoire noté une trentaine d'années plus tard dans le manuscrit Ferrère : principalement du registre comique et grotesque, les ballets qui y figurent sont témoins d'un style qui attire les foules au XVIII^e siècle et reste typique de l'Opéra-Comique. Poussé à innover par besoin de survivre financièrement, celui-ci est un laboratoire d'inventions scéniques qui verra ainsi naître le ballet-pantomime par assemblage du ballet et de la pantomime. C'est d'ailleurs sur ce même théâtre que Jean-Georges Noverre fait ses armes en tant qu'interprète et créateur. La mutation vers le genre sérieux, voulue par des réformateurs à la pensée philosophique, se poursuivra dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle laissant derrière elle des textes théoriques qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études mais laissant les praticiens sans aucune matière comparable à la richesse chorégraphique du manuscrit Ferrère.

Détail des différents aspects de ce projet de recherche :

L'origine du mot « ballet-pantomime » — aspect historique de la recherche

Partant du postulat qu'un mot recouvre une réalité pour les gens qui l'utilisent au moment où ils l'utilisent, qu'il a un sens plus ou moins explicite lorsqu'il est partagé par plusieurs personnes, il est

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

intéressant de considérer la période d'apparition du mot comme période fondatrice de l'enfance et qui déterminera beaucoup de sa vie future, en particulier en terme de contenu implicite car passé. En l'occurrence le contexte d'apparition du mot « ballet-pantomime » paraissait essentiel à préciser comme pré-requis indispensable à la définition de son identité.

Pour se faire un excellent moyen d'obtenir les premières mentions du mot dans les sources anciennes du spectacle vivant reste la consultation du site cesar.org.uk qui est le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution, et qui dispose de nombreux documents en recherche textuelle. Très rapidement on s'aperçoit que, dès les années 1730, les scènes des théâtres des foires parisiennes regorgent de ballets-pantomimes, quand il n'existe aucune mention dans les sources du XVII^e siècle.

C'est dans l'histoire du théâtre, et en particulier forain, qu'il faut aller puiser la principale source d'information sur les origines du ballet-pantomime, il s'agit des *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire* par les frères Parfaict paru en 1743. À partir de la lecture minutieuse et intégrale des deux tomes, les mentions du mot lui-même ont été relevées et incrémentées dans un tableau récapitulatif classé par date de création pour chaque ballet-pantomime désigné comme tel. Sont ensuite venus compléter ce tableau les comptes-rendus du *Mercure de France*, périodique mensuel traitant de tous les sujets, mais ayant une rubrique Spectacles. D'autres sources encore ont conforté les résultats ou en ont apporté de nouveaux mais de manière très ponctuelle et sont précisées dans la ressource documentaire.

Si la toute première mention apparaît clairement pour une œuvre de 1729, il est apparu utile de limiter le champ d'étude à 1742, date à laquelle s'arrêtent ces *Mémoires* afin de concentrer cette partie de la recherche sur l'apparition du mot et les réalités qu'il recouvre. Un gros complément d'information a ainsi encore été apporté par le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, toujours des frères Parfaict, paru en 1756 dans sa première édition, en tâchant de se restreindre à la période mentionnée ci-dessus. En effet, celui-ci permet de recenser toutes les scènes parisiennes et notamment celle de la Comédie Italienne qui ne figurait logiquement pas dans les mémoires forains mais dont certaines occurrences avaient été signalées par le *Mercure*.

Il est important ici de rappeler qu'historiquement les théâtres et leur exploitation sous l'Ancien Régime tombent sous le coup de privilèges restreignant de fait les droits de ceux qui ne les possèdent pas. Dans la période ici prise en compte, à savoir 1729-1742, on compte quatre institutions bénéficiant d'un privilège bien délimité : la Comédie-Française, la Comédie Italienne, l'Académie royale de musique ou Opéra et enfin l'Opéra-Comique. Ce dernier a négocié son privilège auprès de l'Opéra et peut donc proposer des spectacles de théâtre musical avec changements de décorations, orchestre, ballet mais dans le registre opéra comique qui lui est imparti. À l'opposé la Comédie-Française et la Comédie Italienne restent très limitées dans les effectifs de musiciens et danseurs autorisés pour les divertissements.

La difficile place à défendre pour un théâtre comme l'Opéra-Comique, qui s'est construit par

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

opposition aux autres privilèges avant d'en obtenir un chèrement négocié, rend cette scène extrêmement mobile et réactive en termes de propositions spectaculaires. Pour des raisons économiques de survie, la question de l'affluence du public et du succès d'une pièce reste un critère décisif pour les choix de programmation. Hormis les opéras comiques, la pantomime est une forme spectaculaire et une technique de jeu qui plaît beaucoup : Nathalie Rizzoni s'en fait l'écho dans son article « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle » paru dans *Musique et geste en France de Lully à la Révolution*, ouvrage sous la direction de Jacqueline Waeber², et montre combien le rôle de « laboratoire expérimental » de ces spectacles était important.

L'Opéra-Comique a la spécificité, pendant la période étudiée, de se produire dans deux salles différentes à l'occasion de deux événements distincts dans le temps et l'espace : l'un est la foire Saint-Germain, située dans le quartier Saint-Germain à Paris et qui a lieu annuellement en février-mars, l'autre la foire Saint-Laurent, qui est située vers l'emplacement actuel de la Gare de l'Est à Paris et qui a lieu de fin juin à début octobre. Cette distinction de lieu est précisée dans le tableau des occurrences.

Pour ce qui est des informations apportées par ce tableau joint à la ressource documentaire, on s'aperçoit rapidement qu'un premier bloc de créations de 1729 à 1731 fait ressortir une personnalité : M. Roger, danseur, acteur pantomime, maître de ballet, et sa troupe viennent à Paris se produire à l'Opéra-Comique. Auparavant il a collaboré à Londres avec John Weaver connu entre autres pour ses tentatives autour de la pantomime des anciens et ses *Dramatick Entertainments*. La direction de l'Opéra-Comique est alors assurée par Claude Florimond Boissard de Pontau qui remarquablement dirige cette scène dans les dates exactes correspondant à cette étude et montre par là que ses choix d'entrepreneur ont largement influencé l'histoire de la danse. Un autre collaborateur régulier dont le nom revient souvent est Charles-François Pannard qui est auteur dramatique et conçoit nombre de pantomimes.

Un danseur et maître des ballets de l'Opéra-Comique marque également ces premiers temps du ballet-pantomime : il s'agit de Noël Boudet qui est monté sur scène aux côtés de Roger en 1729 et qui a conçu les danses du ballet *Les Âges* dont la musique de Michel Corrette nous est parvenue dans une partition imprimée. Il s'agit d'une succession d'airs de danse caractérisés organisés en quatre grandes parties ou entrées autour de l'enfance, l'adolescence, l'âge viril et la vieillesse, avec une ouverture au début de la première entrée et un ballet général composé d'une chaconne et d'un cotillon à la fin de la quatrième. Ces airs portent des noms de types de danse tel que menuet, tambourin ou bien encore un titre à l'évocation théâtrale très claire tel « Les filles agacent le pédant » ou ailleurs « Le commissaire vient les séparer » : ces titres sont très utiles en l'absence de livret ou programme détaillé pour se représenter l'action pantomime en jeu.

² WAEBER Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2009, VIII, 305 p.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Plusieurs concertos comiques de Michel Corrette ont également servi de musiques de scène pour des ballets-pantomimes de l'Opéra-Comique. Ils sont construits à partir de vaudevilles, c'est-à-dire des airs assez connus dont l'oreille est régulièrement ressassée et qui, bien souvent, était des airs chantés à danser tel « J'ai du bon tabac ». Également appelées concertos pantomimes dans les *Mémoires* ou le *Mercur*, ces pièces portent le nom de comiques car elles ont été composées pour la scène. Bertrand Porot montre bien qu'il s'agit d'une forme concerto à l'italienne avec trois mouvements, vif-lent-vif, dans son ouvrage à paraître en 2013 aux éditions Vrin, *Les Débuts de l'Opéra-Comique : les théâtres de la Foire de 1697 à la Querelle des Bouffons*. Cette spécificité est d'ailleurs en totale opposition avec les formes habituelles des danses qu'il analyse dans son article *Musique et Danse à la foire dans la première moitié du XVIII^e siècle*, paru dans la *Revue d'analyse musicale* en 2012, et qui correspondent bien au ballet-pantomime *Les Âges*, précédemment cité.

Ces concertos comiques pour le ballet-pantomime sont donc une curiosité qui interpelle d'autant plus qu'elle se répète. Ils n'ont pas d'écriture musicale qui évoque spontanément une dimension pantomime ou théâtrale, mais à défaut de disposer d'un programme précis tout est imaginable. Surtout on se rend compte que pendant la période étudiée sont baptisées ballets-pantomime même des pièces où interviennent le théâtre parlé ou chanté, car il s'agit du traditionnel ballet où le poème reste fondateur de l'œuvre, même s'il s'agit d'une parodie. Jusque vers 1740 la disparité des genres entendus sous le vocable « ballet-pantomime » reste donc de mise : on y regroupe aussi bien des ballets comprenant de gros morceaux de pantomime que des pantomimes où les divertissements dansés sont conséquents.

La dernière personnalité marquante de ce tableau est François Riccoboni, dit Lélío fils, et qui fait partie de la Comédie Italienne. Acteur et auteur de renommée, il est le premier à introduire ce genre sur cette scène et il en règle même les danses. Dans sa suite, un autre acteur deviendra un éminent créateur de ballets-pantomimes du Théâtre-Italien comme le précise Nathalie Lecomte dans l'article consacré à Jean-Baptiste François Dehesse, paru dans *Recherches sur la musique française classique*, vol XXIV, 1986, et qui ne fait l'objet ici que d'une seule occurrence concernant le tout début de sa carrière.

Les dictionnaires de cette époque ne donnent de leur côté aucun résultat : genre naissant, il n'a pas encore pu être intégré à l'évolution de la langue ; de plus, appartenant à des scènes dont les productions sont souvent récriés des savants, il ne bénéficie pas d'une bonne presse auprès des philosophes que Jean-Georges Noverre fréquentera. La rareté des descriptions détaillées, des livrets ou des notes d'intention rend l'étude de contenu assez difficile et explique aussi la quasi-absence de ce répertoire du premier XVIII^e siècle dans les manuels d'histoire de la danse. Il faut ainsi passer par l'étude de l'histoire de l'Opéra-Comique qui connaît actuellement un développement sans précédent pour mieux appréhender l'histoire de la danse. Certes les frères Parfaict et les rédacteurs du *Mercur* ne sont pas des spécialistes de la danse mais ils ont vécu avec leur temps, un temps où on ne cloisonnait pas les arts du spectacle vivant qui ne pouvaient d'ailleurs se passer les uns des

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

autres. Ce projet a donc eu pour intention, par la préparation de ce tableau, d'ouvrir un champ de recherche à creuser, compléter, discuter qui permettra de mieux appréhender cette histoire qui est la nôtre.

Interprétation des pas de danse notés dans le manuscrit Ferrère à l'aide des explications de Gennaro Magri — aspect pratique de la recherche de restitution

Le manuscrit dit « Ferrère » d'après son auteur contient des ballets entiers, des divertissements complets et partiels, ainsi qu'une entrée isolée. Hormis la musique qui utilise le système conventionnel de notation musicale, on trouve différents systèmes utilisés pour la danse et l'action scénique. En particulier la notation chorégraphique Beauchamp-Feuillet occupe de nombreuses pages, mais encore le vocabulaire des pas est utilisé en corrélation avec le système Beauchamp-Feuillet simplifié pour noter les déplacements dans l'espace. Une description détaillée du contenu du manuscrit avec de nombreuses indications du contexte général qui l'entourne, ainsi qu'une étude très détaillée autour du traité de Gennaro Magri se trouvent dans l'ouvrage *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage : Gennaro Magri and his World*, sous la direction de Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown en 2005 aux éditions The University of Wisconsin Press.

En effet, Gennaro Magri publie en 1779 son *Trattato teorico-prattico di Ballo* en deux volumes, alors qu'Auguste Ferrère fait représenter ses ballets à trois ans d'intervalle, soit 1782. De plus, tous deux sont spécialisés dans la danse comique et grotesque. À l'aide de l'étude récente mentionnée ci-dessus, il est apparu indispensable de lire l'intégralité du traité de Magri pour essayer de comprendre les subtilités de sa pédagogie et obtenir une vision d'ensemble nécessaire à l'interprétation des pas eux-mêmes pour ensuite les relier à la notation Feuillet du manuscrit. Hubert Hazebroucq a d'ailleurs à cette occasion de la lecture du traité de Magri apporté une grande aide de par ses connaissances des traités de danse ancienne. Cette lecture a lieu en plusieurs sessions grâce au prêt de studio par le Centre national de la danse.

La ressource documentaire comporte ainsi un tableau de concordance des noms de pas et de leur notation en système Feuillet. Il s'agit là d'une ébauche à partir de ce qu'on sait aujourd'hui en 2012 mais qui devra encore être complétée par la suite, au fur et à mesure de l'avancée du travail d'interprétation concrète et de restitution des danses du manuscrit. Il est intéressant d'ajouter à ce corpus d'autres chorégraphies mentionnant des pas qui ne sont pas nommés dans les tables de Raoul-Auger Feuillet et même s'il s'agit ici de danse de scène avec le ballet-pantomime, il sera intéressant à l'avenir d'aborder l'encodage informatique des chorégraphies afin de mieux appréhender la correspondance entre vocabulaire et notation de la danse de bal comme de théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Diffusion des connaissances et articles publiés, aspect valorisé de la recherche

La première partie plus historique a fait l'objet d'une diffusion partielle des résultats de recherche lors de colloques scientifiques avec publication des actes incluant les articles suivants : « Quand la pantomime s'allie au ballet pour enfanter du ballet-pantomime... » par Guillaume Jablonka, colloque international *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, ayant eu lieu au musée de la Civilisation de la Ville de Québec (Canada) du 19 au 21 octobre 2011, organisé par Guillemette Marot-Mercier (CIERL, université Laval de Québec et CETHEFI, université de Nantes) et Nicholas Dion (université McGill, Montréal).

« Les Concertos comiques de Corrette et la ballet-pantomime à la foire » par Guillaume Jablonka, colloque international *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, ayant eu lieu à l'Hôtel des Menus Plaisirs de Versailles (France) du 17 au 19 décembre 2012, organisé par le Centre de musique baroque de Versailles, l'association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles et le Centre de recherche du Château de Versailles.

La deuxième partie plus pratique a fait l'objet d'une participation à un symposium alliant un atelier d'enseignement en studio et une communication théorique de présentation dont le texte a été publié : « *French-Italian Dance Technique on the European Stage of the Late 18th Century* » par Guillaume Jablonka, dans *All'ungaresca-Al español, die Vielfalt der europäischen Tanzkultur (1420-1820)*, 3^e Rothenfelser Tanzsymposion, du 6 au 10 juin 2012, éditions fa-gisis.

Les trois recueils d'articles feront l'objet d'un dépôt à la médiathèque du Centre national de la danse dès leur parution.

Textes de Jean-Georges Noverre rendus disponibles en recherche textuelle informatique, aspect innovant des pratiques de recherche :

Le manuscrit de Varsovie est une pièce unique et très précieuse pour les chercheurs, comme Marie-Thérèse Mourey a pu le montrer dans sa communication lors du colloque *Jean-Georges Noverre, un artiste européen au siècle des Lumières* dont les actes sont publiés par la revue *Musicorum* n° 10-2011 de l'université François-Rabelais de Tours. Il s'agit d'une candidature au poste de maître des ballets du roi de Pologne datée de fin 1766 et répartie en 11 tomes d'écrits théoriques, de programmes, de partitions musicales et de dessins de costume. Pour une description très détaillée du contenu des différents tomes, on pourra se reporter à la publication de Sybille Dahms, *Der konservative Revolutionär, Jean-Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts* (2010). On y trouvera également un tableau de correspondance entre les différentes éditions des *Lettres sur la Danse*.

Afin d'éprouver à quel point Noverre au final ne parle pas ou très peu de « ballet-pantomime » dans ses premiers écrits, il devenait indispensable de consulter ce manuscrit produit à l'issue de la

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

période la plus prolifique en créations et surtout la plus libre dans la mise à l'épreuve de ses projets de réforme par le réel. Ce projet de recherche a donc permis de couvrir les frais de transport et de séjour engagés par un chercheur indépendant comme Guillaume Jablonka, ainsi que le paiement des droits de reproduction de certaines pages du manuscrit, notamment les frontispices des programmes et quelques costumes.

Dans l'édition des *Lettres sur la Danse et les Ballets* de 1760, on trouve 155 occurrences du mot « Ballet » à l'exclusion des 53 occurrences de « Maître de Ballet » dans toutes ses versions singulier et pluriel ; on trouve 52 occurrences du mot « Pantomime ». Tout ceci est encore à l'exclusion de la seule occurrence du mot « ballet héroï-pantomime » p. 404, lettre XIV, et des 2 seules occurrences du mot « ballet pantomime » : une fois au singulier p. 34, lettre III, et une fois au pluriel p. 109, lettre VII. Pour un réformateur du *Ballet* qui fait appel à la *Pantomime* il n'y a rien d'étonnant à cette profusion des mots, par contre il est flagrant que la postérité lui attribue un genre qu'il ne revendique pas à ce moment-là. Les proportions restent similaires dans la version courte de ses *Lettres*, rassemblées dans le tome 1 du manuscrit de Varsovie : *Théorie et pratique de la danse simple et composée*.

Dans le tome 2 contenant les programmes de *Ballets*, on trouve les mots « ballet tragique », « ballet héroïque », « ballet historique », « ballet moral », « ballet demi-caractère », « ballet mixte », mais aucun « ballet-pantomime ». *La Toilette de Vénus* n'est plus dans ce manuscrit un « ballet héroï-pantomime », comme c'était le cas dès 1757, et ne comporte d'ailleurs aucun sous-titre en 1766. C'est seulement à partir de sa période viennoise, puis de la controverse avec Angiolini qu'on verra apparaître de rares ballets-pantomimes, mais surtout de nombreux ballets héroï-pantomimes et tragi-pantomimes. On s'aperçoit alors que d'un Opéra-Comique où le *Ballet* et la *Pantomime* ont été accolés pour donner *Ballet Pantomime*, ici on a plutôt un nom qui est complété par un adjectif. Et il ne s'agit que de l'acception française, car il serait bon à l'avenir de compléter ces résultats par une étude du mot italien « ballo pantomimo » en termes linguistiques et culturels.

Afin de pouvoir préparer ces statistiques qui secouent nos préjugés sur le grand réformateur, ou du moins les relativisent dans le temps, il a fallu passer par la transcription informatique du texte entier des lettres de 1760 d'après l'édition numérisée par la Bibliothèque Nationale de France et disponible sur le site de la bibliothèque numérique gallica.fr et dont la cote originale est 8-Z-Le Senne-6887. Un copier/coller a d'abord été permis par la reconnaissance automatique de caractères, puis un remplacement systématique des mots erronés dus aux spécificités typographiques de l'imprimerie du XVIII^e siècle s'est imposé, enfin une relecture de l'ensemble a bien sûr permis de supprimer les dernières coquilles et de vérifier l'exactitude de la transcription finale.

Ce document informatique a également permis de simplifier le travail de recherche de concordances avec le texte manuscrit du tome 1, *Théorie et pratique de la danse simple et*

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

composée : ce tome de 252 pages reprend de très nombreux extraits textuels des lettres de 1760 facilement reconnaissables par leur incipit. On peut alors proposer un tableau récapitulatif des éléments choisis pour condenser en quelque sorte les idées exprimées quelques années auparavant. Bien sûr, les choix opérés traduisent une volonté de l'auteur qu'il appartiendra désormais à tous de pouvoir étudier.

Il sera probablement utile aux chercheurs ainsi qu'aux amateurs de danse de pouvoir disposer de tels documents qui rendent possibles des études statistiques approfondies et facilitées par l'informatique, mais surtout accessibles des éléments manuscrits importants du patrimoine historique de la danse isolés dans une bibliothèque géographiquement difficile d'accès.

Film et partitions de l'acte pantomime du *Peintre amoureux de son modèle* — aspect multimédia

L'acte pantomime tiré du ballet-pantomime *Le Peintre amoureux de son modèle* a déjà pu être présenté en public de nombreuses fois depuis 2008. Suite à l'enthousiasme suscité à chaque fois parmi les spectateurs, notamment les professeurs qui exprimaient le souhait de pouvoir montrer à leurs élèves cet exemple typique d'un style et d'une pratique à une certaine époque, nous avons décidé d'en faire un film visible par tous en tâchant d'être le plus fidèle possible aux indications d'origine malgré un certain nombre d'incertitudes.

Nous avons bénéficié du soutien logistique du Centre national de la danse pour le studio de répétition et de tournage et une partie du matériel technique, les costumes ont principalement été prêtés par la compagnie Divertimenty, la captation vidéo a été réalisée par Jean-Claude Fernandes, le montage par Guillaume Jablonka. À cette occasion, Irène Ginger a sollicité ses élèves du département de musique ancienne du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où elle intervient régulièrement afin qu'ils puissent interpréter la musique correspondante avec tout l'effectif nécessaire. Nous remercions vivement Pascal Duc, chef de département, qui a permis que ce projet puisse faire partie intégrante du cursus des élèves musiciens. À cette occasion, Makiko Yamaguchi a d'ailleurs préparé les partitions musicales qui ont servi à l'interprétation de la musique et qui sont jointes à la ressource documentaire globale de ce projet autour du ballet-pantomime.

Noms des interprètes :

Guillaume Jablonka, le peintre

Irène Ginger, la femme

Virginie Garandea, le modèle

Robert Le Nuz, le garçon

Clémentine Fremont, traverso

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Tania-Lio Faucon, violon 1

Tatsuya Hatano, violon 2

Rémy Petit, violoncelle

John Walthausen, clavecin

Kurumi Kudo, cor 1

Alexis Crouzil, cor 2

Afin de rendre ce morceau d'anthologie accessible à tous, nous avons également préparé une partition chorégraphique (notation Feuillet) rendue plus lisible et plus maniable que l'original manuscrit. Nous l'avons également agrémentée de photos prises par Mélanie Foucault pour aider la lecture de la notation. Elle permettra de prendre toute l'étendue des informations et de la valeur artistique patrimoniale que peut livrer ce recueil extrêmement dense en matière de pantomime, de technique et de pratique scénique de la danse au XVIII^e siècle. Elle constitue à ce titre également un avant projet de ce que pourrait être à l'avenir une édition en fac-similé nettoyé et commenté du manuscrit entier : cette ambition est portée par l'association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS) dont nous sommes membres.

La ressource documentaire préparée dans le cadre du projet « Identité du ballet-pantomime au XVIII^e siècle : des théâtres de la foire au manuscrit Ferrère » sera accessible à la médiathèque du Centre national de la danse ainsi que sur la bibliothèque numérique « Les clés de la culture baroque » de Divertimenty : www.divertimenty.org

Décembre 2012.