



Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ?

Marina Nordera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/969>

DOI : 10.4000/danse.969

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marina Nordera, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/969> ; DOI : 10.4000/danse.969

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ?

Marina Nordera

NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII^e – début XX^e siècle) ».

Danser seul, donc. Mais pour danser, au pluriel, ses
solitudes.

Refuser de *plier* son corps à la contrainte de
l'unique et de l'unité.

Tout faire, en revanche, pour se *plier-déplier* sans
cesse, pour se *multiplier* soi même.

Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*,
Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 34

- 1 Entre XVII^e et XVIII^e siècles, en France, les danses en couple et d'ensemble qui prédominent dans les bals et sur les planches, à la cour comme à la ville, préservent une fonction de socialisation très marquée et une valeur culturelle de cohésion entre les individus d'une communauté spécifique. Les exhibitions en solo, rares dans les bals, augmentent progressivement sur la scène de l'Académie royale de musique à Paris dans ce tournant de siècle en relation avec la professionnalisation des interprètes et à la hiérarchisation de la troupe qui en est la conséquence. Les solistes suscitent l'attention du public qui contribue à la construction de leur renommée et de leur figure artistique en tant que représentantes d'un style ou d'une typologie de personnages. Leur présence permet d'élaborer des articulations dramaturgiques nouvelles dans les ballets et dans les

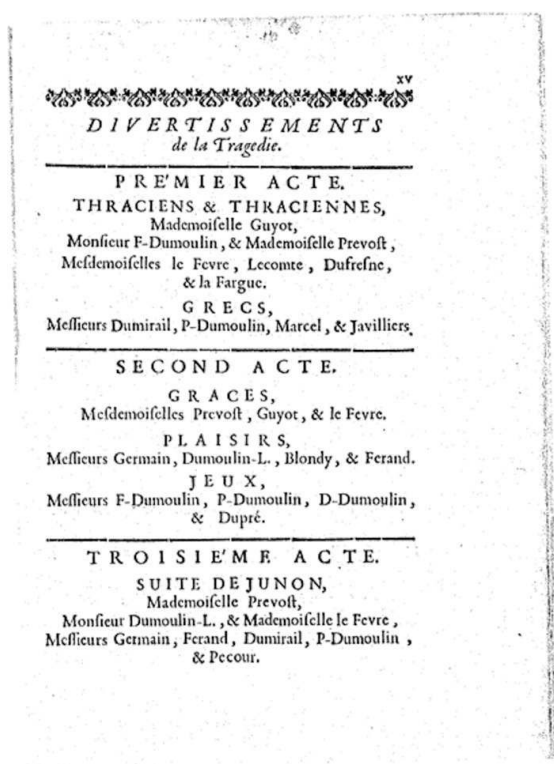
œuvres lyriques, là où la danse est l'un des éléments, parmi d'autres, du spectacle. Toutefois, à cette période, un homme ou un femme qui dansent seul(e)s sur la scène d'un théâtre, ne sont pas perçus de la même façon. Le vocabulaire technique, le style des gestes, la gestion du corps et de l'espace ainsi que la mise en scène de la « belle danse » se fondent sur une conception masculine. Celle-ci est élaborée par les arts du corps destinés à l'éducation de la noblesse et par la discipline militaire, puis normalisée par les maîtres à danser (hommes) de l'Académie royale de danse et par les pratiques de transmission qui en découlent. L'accès à la scène de l'Académie royale de musique à Paris pour les danseuses professionnelles étant plus tardif¹ et les modalités de transmission de la danse féminine plus confidentielles, le public ne s'étonne pas de voir des rôles de femmes interprétés par des hommes².

- 2 Dans ce cadre sociologique et esthétique, et grâce à la perspective offerte par le genre comme catégorie d'analyse, cette étude du solo féminin vise à identifier les étapes d'une transition historique vers une représentation de la danseuse qui se démarque sensiblement de celle du danseur. L'objectif est d'identifier les premiers jalons d'un processus de longue durée qui a fait de la danseuse soliste une figure paradigmatique de l'histoire du ballet occidental à partir du XIX^e siècle et a contribué à la catégorisation de la danse comme féminine au sein de la culture européenne moderne. En ce sens, la danse en solo est bien « une figure singulière de la modernité³ ». Dans l'étude de ce processus, une attention particulière sera portée aux diverses versions des *Caractères de la danse*, une pièce dansée attribuée à Françoise Prévost (1680-1741), artiste chorégraphique à la carrière singulière, afin d'élucider le rôle de cette pièce dans l'élaboration de ces pratiques interprétatives et des discours qui les désignent. Les transformations de ces pratiques et de ces discours dans le temps seront analysées en relation à la construction du métier de danseuse, vers l'affirmation progressive de nouvelles esthétiques de l'expression dans la danse théâtrale.

Solos féminins au XVIII^e siècle : de la source à l'interprétation

- 3 Le corpus constitué par l'ensemble des danses notées en système Feuillet⁴ comporte un peu plus de vingt solos pour femme⁵, dont onze sont attribués à une danseuse en particulier, identifiée par son nom dans les paratextes de la page de titre⁶. Dans ce même corpus, on dénombre une cinquantaine de solos pour homme, au moins le double, dont une petite dizaine seulement est attribuée à un danseur identifié. Le corpus de solos féminins notés est donc réduit et sans doute peu représentatif de la réalité scénique de l'époque considérée. De plus, chacune de ces danses notées est le résultat de la transcription et de l'encodage d'une version dansée dont nous ne connaissons pas les conditions d'élaboration. Les indices fournis par les paratextes inscrits dans la page de titre des danses notées ne sont pas très utiles, pour comprendre quand et comment cette version d'une danse a été exécutée. Ces indices pourraient être confrontés et confortés par le dépouillement systématique des rôles solistes féminins dans les livrets-programmes des spectacles représentés sur la scène de l'Académie royale de musique. Mais la question de la relation entre danses notées et livrets-programmes – et donc du contexte de représentation de la version de la danse qui a été transcrite – est encore ouverte⁷. La musique de la plupart de ces solos féminins est tirée d'une œuvre scénique, qui a été souvent reprise plusieurs fois. Dans certains cas, la danseuse nommée ne fait pas

partie de la première distribution, mais intervient dans une des reprises successives. En outre, l'air musical sur la quelle sa danse se déploie dans le document noté, peut correspondre du point de vue dramaturgique à une scène chorale impliquant plusieurs personnages, plutôt qu'un seul (féminin ou masculin). Par ailleurs, à partir des premières décennies du XVIII^e siècles, des danses en solo pouvaient être présentées dans d'autres occasions, en dehors du contexte dramaturgique de l'opéra ou du ballet pour lequel la musique qui les accompagne avait été conçue : avant ou après un opéra afin de proposer un nouveau sujet au public, lors des passages à la cour à la demande de la famille royale, dans des théâtres autres que la scène de l'Académie royale de musique, dans des galas à bénéfice ou à profit. Ce qui rend difficile de relier une danse en solo notée à un rôle précis dans un ballet ou dans un opéra, et en conséquence à une date ou à une saison en particulier. Si, donc, l'étude des livrets-programmes nous aide peu à contextualiser un solo dans la production spécifique d'un spectacle, elle nous permet de vérifier que le rôle de soliste y est indiqué comme tel dans les distributions, dans la plus part des cas en l'inscrivant sur une seule ligne, même quand il/elle participe à une danse de groupe. Un exemple de cette pratique est fourni par la page du livret-programme de la tragédie *Polixène et Pirrus* reproduite ici.



Livret-programme de la tragédie *Polixène et Pirrus* de Jean-Louis-Ignace de La Serre, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le 21 octobre 1706, p. XV

© Gallica

- 4 Au delà de sa contextualisation, qui, comme nous l'avons vu, pose problème, l'analyse fine d'une danse notée peut révéler la manière de composer un solo et servir de base pour comparer les solos pour femme avec les solos pour homme. Un passage par le studio de danse permet, à travers l'expérimentation et l'incorporation, de restituer un contenu moteur et de percevoir les caractéristiques de la gestion de l'espace, du temps, du poids et de l'énergie dans l'exécution d'une danse. Cela permet aussi de formuler des hypothèses concernant l'apport d'une danseuse soliste à l'écriture d'une danse et son interprétation,

afin d'établir en quoi ses habilités techniques, ses caractéristiques physiques, sa personnalité, ainsi que les attentes du public à son égard, s'inscrivent dans la partition chorégraphique⁸. D'autre part, on peut lire aujourd'hui une danse notée en cherchant les traces de l'interprétation de la danseuse qui y est nommée comme son interprète, ou bien l'utiliser comme un ensemble de suggestions d'occupation de l'espace et d'agencement du temps, un réservoir de matériaux moteurs à manipuler et avec lesquels une interprète de nos jours pourrait se confronter ou jouer. L'analyse spatiale comparée menée par Béatrice Massin sur les deux versions, pour femme et pour homme, de la « Chaconne de Phaeton »⁹, a montré que la version pour femme a une écriture relativement simple, basée sur les multiples variations d'un pas de base, pour construire un espace tout en rondeur, empruntant le plus souvent des trajectoires courbes et évitant la frontalité¹⁰. Au contraire, la version pour homme est chargée de difficultés techniques et ornements exécutés dans un espace frontal et sur un trajet linéaire. En formulant une hypothèse à partir de cette analyse, la danse masculine conserverait la frontalité de la représentation et de la figuration, alors que les passages sans difficultés techniques et les amples trajectoires dans l'espace permettraient à l'interprète féminine d'élaborer davantage des aspects expressifs relevant du domaine de l'intime et de la subjectivité. En effet, depuis le XVII^e siècle, dans le ballet de cour, le corps, le plus souvent masculin, est support d'une image, d'une figure caractérisée et identifiable par des marques symboliques (accessoires, masque, costume) qui représentent le personnage. Il n'est pas un individu singulier et genré qui interprète un personnage genré : il peut donc revêtir aussi bien une figure masculine que féminine. Mon hypothèse est que la transition d'une conception du corps comme support d'une figure, au corps de l'interprète qui incarne un personnage sur scène se fait au début du XVIII^e siècle et que la professionnalisation féminine et la présence de plus en plus importante des danseuses sur scène a un rôle dans ce changement – de la figuration à l'incarnation – du paradigme de la représentation.

Profil et statut d'une danseuse seule

- 5 Sur la base de l'ensemble de ces traces – danses notées, livrets-programmes – ainsi que de l'expérimentation incorporée, ce qui émerge en premier lieu est la polyvalence des artistes féminines, qui pouvaient interpréter des danses très différentes en terme de vocabulaire et de style d'exécution et incarner ainsi une large palette de personnages. En étudiant les distributions dans les livrets-programmes, l'historienne de la danse Nathalie Lecomte observe que dans la troupe de l'Académie royale de musique, entre 1700 et 1725, les hommes étaient spécialisés dans un rôle plus souvent que les femmes : elles étaient obligées d'être plus polyvalentes, car moins nombreuses dans la troupe en cette période¹¹.
- 6 Le statut de « danseur seul » ou « danseuse seule » n'est pas encore défini par les Règlements de l'Académie royale de musique de 1714, bien que la présence de rôles de soliste soit attestée dans les distributions des livrets-programmes et par la hiérarchisation des salaires. La désignation de « premier sujet » apparaît vers la seconde moitié du XVIII^e dans les états d'appointements, mais seulement le Règlement de 1776 précisera qu'il existe « trois classes, sous la dénomination de premiers sujets, premiers remplacements et premiers doubles »¹².
- 7 Les danseuses solistes arrivent rarement au statut de « premier sujet » par promotion interne, mais proviennent majoritairement de l'extérieur, d'un autre théâtre parisien ou de province, ou encore de l'étranger. En arrivant, elles sont souvent embauchées comme

surnuméraires grâce à leurs « talents distingués » et elles ne sont payées qu'à la prestation. Ce statut précaire s'applique surtout aux femmes, alors que le statut de soliste, plus stable, confère le droit à une meilleure rémunération¹³. En comparant les salaires perçus par les danseurs et danseuses sur la base des sources dont nous disposons¹⁴, on voit que les femmes sont en général payées un peu moins que les hommes, mais que les salaires des deux sexes diminuent sensiblement en descendant la hiérarchie interne¹⁵.

- 8 Françoise Prévost (1680-1734¹⁶) entre à l'Académie royale de musique en 1699 pour une reprise de la tragédie en musique d'*Atys* et elle est choisie pour succéder à Subligny dans les rôles de premier plan en 1705¹⁷. Elle s'illustre dans plusieurs rôles et fonctions au cours d'une carrière de trente deux ans, la carrière plus longue et diversifiée d'une danseuse à l'Académie royale de musique à cette époque, surtout si l'on considère la durée moyenne, qui dépasse rarement les dix ans¹⁸. Sur scène, elle déploie des qualités de noblesse, élégance, grâce, légèreté, et une expressivité jugée émouvante. Le maître à danser Pierre Rameau voit en elle une prodigieuse incarnation des normes de son art :

« Dans une seule de ses Danses sont renfermées toutes les règles qu'après de longues méditations nous pourrions donner sur notre Art, et elle les met en pratique avec tant de grâce, tant de justesse, tant de légèreté, tant de précision qu'elle peut être regardée comme un prodige dans ce genre¹⁹. »

- 9 En plus de réunir toutes ces qualités d'interprète, elle est une des rares danseuses du XVIII^e siècle dont la postérité a loué un talent de « compositeur de ballets ». Selon Régine Astier, pendant les dernières années de la carrière de Louis Guillaume Pecour qui bénéficie de cette charge à l'Académie royale de musique et jusqu'à sa mort en 1726, Françoise Prévost aurait pu partager les tâches de la direction avec Michel, premier danseur et le plus âgé de la troupe²⁰. Nous pourrions supposer donc que la responsabilité de composer ainsi que les compétences que cela comporte sont liées à l'expérience et à la progression de la carrière d'un danseur et d'une danseuse au sein de l'Académie royale de musique. Selon les règlements de 1714 en effet, le maître de ballet distribue les rôles et fait répéter les danses. Pour cette raison, il est demandé à tous les danseurs d'assister « à toutes les Répétitions et Représentations, pour faire exécuter les Danses dans le goût qu'elles auront été composées, ou pour contenir les Danseurs et les Danseuses dans le devoir »²¹. Il est stipulé que les danseurs doivent apprendre les rôles par cœur et les interpréter correctement tout le long de la série de représentations prévues, en portant toujours les bons costumes. La désobéissance à ces règles est sanctionnée par une suspension du salaire et par le licenciement en cas de récidive. L'existence et la nature de ces sanctions donnent à penser que les danseurs de la troupe avaient la tendance à refuser certains rôles, à les modifier au cours des reprises, à les troquer entre eux et à résister à la discipline interne à la compagnie. Les danses donc étaient bien le fruit d'une composition élaborée en amont et objet d'une transmission « par corps », étant donné que nulle part dans le règlement il n'est fait état de l'existence d'une quelque forme de notation ou annotation écrite. Dans ce contexte, on peut se demander comment étaient composées, apprises et transmises les danses en solo.

- 10 Dans la tradition de l'Académie royale de musique, les danseurs et les danseuses entrent dans l'institution « après avoir fait preuve de leur habileté dans quelques représentations, et y avoir mérité les suffrages du public », comme le précise le règlement de 1714²². Dans le cas d'une réaction positive, le directeur de l'Académie stipule un contrat qui est ré-négocié à chaque changement de direction²³. Bien plus tard, dans le Règlement de 1776, il sera précisé que les « premiers sujets » se spécialisent dans un caractère et ont la

responsabilité de composer leur soli. Ils sont régulièrement doublés par des remplaçants qui, sous la responsabilité du maître de ballet qui veille à la qualité de ces remplacements, apprennent les rôles et se tiennent prêts à monter sur scène en cas de maladie ou accident du premier sujet.

D'une danseuse seule à une autre

- 11 Le talent de la danseuse Françoise Prévost s'illustra devant le public de l'Académie royale de musique tout particulièrement dans *Les Caractères de la danse*, sur une fantaisie musicale de Jean-Féry Rebel composée en 1715²⁴, qu'elle dansa en solo. La pièce, par sa structure de suite musicale et chorégraphique composite, fournit la matière nécessaire pour solliciter à la fois l'expérience et la créativité de son interprète. Dans le déroulement de la pièce musicale – constituée par prélude, courante, menuet, bourrée, chaconne, sarabande, gigue, rigaudon, passe-pied, gavotte, sonate à l'italienne, loure, musette et reprise et développement de la sonate²⁵ – la danseuse est invitée à changer sans cesse de registre interprétatif, à moduler les qualités du mouvement, à modifier le rythme corporel, les accents et la vitesse dans le passage du binaire au ternaire et réciproquement, à colorer les gestes d'une riche palette de nuances expressives. Certains fragments musicaux, très courts (inférieurs à la minute), ne permettent pas à l'interprète de s'installer corporellement dans un caractère avant de passer à l'autre qui peut être d'une qualité opposée. La composition musicale suggère des jeux de contraste et provoque des effets de surprise par ces mutations de qualité corporelle. En utilisant un vocabulaire esthétique actuel nous pourrions définir cette pièce comme une expérimentation autoréflexive, une mise en abyme de la danse par la danse, un condensé de la « belle danse » qui arrive en ces années à se questionner sur ses possibilités et ses limites expressives pour un artiste, et en particulier pour une artiste femme.
- 12 Il ne reste aucune trace notée de la chorégraphie de Prévost pour *Les Caractères de la danse* (s'il y en a bien eu une, fixée un temps, puis reprise...), ni de celle des danseuses à qui elle aurait pu la transmettre ou qui l'ont reprise. Nous ne savons pas non plus quand la pièce a été représentée la première fois. Les traces que nous avons, la partition musicale mise à part, ne viennent en effet que de la réception immédiate et de la construction de la postérité de cette œuvre²⁶. Si la partition musicale est publiée en 1715, la première référence qui la relie à Prévost est dans un texte poétique qui circule à Paris à partir des années 1720, composé sur la musique de Rebel et touchant au thème de différentes expressions de l'amour et de la galanterie. Prévost est citée dans l'introduction de ce texte, lors qu'il est publié en 1721, comme « l'inimitable danseuse qui a mis cet heureux caprice en réputation »²⁷. Pièce brève de huit minutes environ, elle est plutôt conçue pour être donnée dans des occasions particulières : spectacles de fragments, représentations à bénéfice, au début ou à la fin d'un opéra pour présenter une nouvelle artiste au public²⁸. La référence à Prévost comme première interprète de l'œuvre est présente dans des sources postérieures relatives à des danseuses indiquées comme ses élèves, ou qui ont voulu lui rendre hommage. C'est le cas pour Marie Sallé qui avait commencé sa carrière à la Foire et qui, selon le *Mercur de France* avait profité de l'enseignement de Prévost²⁹. Quelques années plus tard, en 1725 et 1726, Sallé danse, en solo, *Les Caractères de la danse* à Londres³⁰, puis, en 1729 à Paris, elle en présente une version en couple avec le danseur Antoine Bandieri de Laval, en se montrant sur scène en tenue de ville, sans masque et en privilégiant l'expressivité du visage et des gestes à la virtuosité de l'exécution des pas. La

carrière de Sallé se fait pour bonne partie en Angleterre, où ses innovations étaient particulièrement appréciées, tandis que le public et les collègues de l'Académie royale de musique semblent être restés à une vision conservatrice, ancrée dans la fascination pour les prouesses techniques. La virtuosité de l'exécution caractérisait en effet les interprétations de Marie Anne de Cupis, dite la Camargo, initiée à la danse par son père, un maître à danser d'origine italienne employé par une famille noble bruxelloise³¹. Quand elle reçut sa première proposition de contrat au théâtre de l'opéra de Rouen, son père demanda et obtint d'y être engagé comme violoniste, pour rester à côté d'elle et suivre son éducation de danseuse. La Camargo s'émancipa rapidement de la protection paternelle et débuta à l'Académie royale de musique le 5 mai 1726 en dansant notamment *Les Caractères de la danse*.

« La Dlle Camargo, Danseuse de l'Opéra de Bruxelles, qui n'avoit jamais paru ici, dansa les *Caracteres de la Danse*, avec toutes la vivacité et l'intelligence qu'on peut attendre d'une jeune personne de quinze à seize ans. Elle est Eleve de l'illustre M^{lle} Prevost, qui la présenta au Public. Les Cabrioles et les Entrechats ne lui coûtent rien et quoi qu'elle ait encore bien des perfections à acquérir pour approcher de son inimitable Maîtresse, le Public la regarde comme une des plus brillantes Danseuses qu'on sçauroit voir, surtout pour la justesse de l'oreille, la légèreté et la force³². »

- 13 Les jeunes danseuses Sallé et Camargo faisant leur début sur les planches de l'Académie royale de musique sont désignée par le terme d' « élèves » de Prévost. Par l'utilisation de ce terme, une dimension pédagogique est attribuée à la relation entre danseuses de générations différentes. Toutefois, ces « élèves » dignes d'être nommées et louées dans le *Mercure de France* avaient été formées en premier lieu à la technique et au métier de danseuse au sein du cadre familial. Si Prévost les a eu comme élèves, il nous manque des traces sur les conditions et les modalités de son enseignement et, plus généralement, sur son activité pédagogique, qui, je suppose, pouvait prendre la forme de cours techniques, de passation de rôles de soliste et accompagnement pour les interpréter, ou simplement de perfectionnement pour des élèves déjà formées ailleurs. Il est probable que se mesurer avec une pièce comme *Les Caractères de la danse* aidait à développer une forme de créativité ou d'autonomie interprétative chez l'élève, qui était soumise à une double pression : l'exposition rituelle au suffrage du public au moment de son début et l'émulation du modèle, perçu par le public et par la critique comme un incomparable, inimitable.

- 14 En mai 1732, M^{lle} Roland, fille du danseur Roland, âgée de 17 ans, fait ses débuts au Théâtre Italien à Paris, en dansant *Les Caractères de la danse*

« [...] avec beaucoup d'intelligence et de vivacité ; les Cabrioles et les Entrechats ne lui coutent rien ; et quoi qu'elle ait encore bien des perfections à acquérir, le public qui la regarde comme un tres-bon sujet, l'a fort applaudie. Il n'y a pas long-tems qu'elle a dansé à l'Opéra de Londres et dans ceux des Provinces de France. Outre ses talens pour la Danse, elle est encore bonne Comédienne, ayant joué différens Rôles en François et en Italien dans diverses Troupes³³. »

Il s'agit encore une fois d'une danseuse, formée à l'étranger, dont on loue les prouesses en utilisant les mêmes termes que pour Camargo (« les cabrioles et les entrechats ne lui coutent rien »), afin de souligner une sorte de spontanéité et d'élan naturel dans la technique.

- 15 L'histoire de la pièce continue à Paris : en 1744, le *Mercure de France* signale une interprétation brillante des *Caractères de la danse* et du *Caprice* de Jean-Féry Rebel par une danseuse d'origine française, M^{lle} André, employée à la cour polonaise³⁴. L'année suivante, M^{lle} Puvigné, qui avait débuté à l'âge de sept ans en 1743, exécute « les Caractères de la

Danse, avec toute la précision et la vivacité possibles et fort au-dessus de son âge »³⁵ et dans ces mêmes années, M^{lles} Lany, Dallemant, Cochois font leurs débuts en interprétant ce genre de pièce³⁶. Enfin, dans une de ses premières apparitions en octobre 1755 à l'âge de 12 ans, Marie-Madeleine Guimard danse *Les Petits Caractères*³⁷, puis, engagée à l'Académie royale de musique parmi les « danseuses seules, doubles et figurantes³⁸ » en mai 1762, « double Marie Allard dans *les caractères de la danse* »³⁹, gagne ainsi la faveur du public et s'impose « danseuse seule ».

- 16 Un épisode lié à l'histoire de cette transmission mérite une attention particulière. Le 14 avril 1730, une nièce de la comédienne Marie-Anne de Chateaufort, mieux connue comme M^{lle} Duclos, âgée de neuf ans et demi, « la petite Lolotte Cammasse », débute « dans un pot-pourri de danses contrefaisant les *Caractères de la danse* »⁴⁰. Les danseuses Sallé et Mariette⁴¹, qui se trouvaient dans le public à l'occasion, « ont été surprises et enchantées, et [...] l'ont accablée de caresses dans le foyer, après la pièce ». Encore une fois il s'agissait d'un divertissement placé à la fin d'une comédie sur

« [...] un morceau de Symphonie où tous les mouvemens et les divers caractères de la Danse sont exprimés : d'abord par un air de *Sarabande*, de *Bourée* et de *Menuet*, ensuite de *Chaconne*, de *Magie*, de *Rigaudon*, de *Tambourin*, de *Musette*, et cela finit par un nouveau *Tambourin*⁴². »

La structure est proche de celle des *Caractères de la danse* de Rebel, mais la musique cette fois-ci est due à Nicolas Racot de Grandval, qui composa l'année suivante, pour la même danseuse qui se produisait à la Comédie Française, un divertissement sous la forme d'« une suite d'airs, composée de 244 mesures », dont le chroniqueur du *Mercure de France* décrit soigneusement la structure et les contenus gestuels (ce qui est assez rare) :

« Son Entrée commença par une Marche simple et noble, laquelle pourroit servir de modèle sur les mouvemens et la dignité avec laquelle on doit marcher et ouvrir les bras au Théâtre. Le second air est une espèce de Sonatto ou Alegro d'un mouvement gai, où l'on voit l'enthousiasme d'une Danseuse qui forme des pas et des attitudes sur un Air qui lui fait plaisir et qui l'anime.

Viennent deux Menuets, dansés dans le Caractère d'une jeune personne devant son Maître, qui lui montre à lever les bras pour donner la main gracieusement, etc.

Suit une Gavotte, c'est une idée de la simplicité et de l'enjouement des danses les plus ordinaires des Bals.

Dans le cinquième Air, l'aimable Enfant peint les grâces naïves d'une Bergère qui danse au son de la Musette de son Berger.

Dans la Chaconne à deux mouvemens qui suit, elle imite le Grand caractère de danse noble, gracieux et imposant, et tel qu'on l'admire dans l'illustre DU PRÉ à l'Opéra.

Le septième Air de Violon est une Tempête dans laquelle la Danseuse exprime la crainte et l'épouvante de l'Orage et de la Foudre qui gronde ; à quoi succède un Espoir flatteur, et, par une transition et une gradation admirable, de la plus grande agitation, elle passe dans un état tranquille.

Dans le neuvième Air, les Violons imitent le chant des Oiseaux qui, écartés par la Tempête, reviennent en célébrer la fin ; les pas, les divers mouvemens et les yeux expriment très bien le plaisir que lui fait leur ramage, et, transportée par l'approche des Oiseaux, elle court à pas précipités à diverses reprises, pour en attraper.

Elle est interrompue par un Air de Vielle, puis par un autre de Bassons, et termine par deux Tambourins d'un mouvement très gai et très vif, dont les pas sont de la composition de l'aimable Danseuse⁴³. »

- 17 La progression des différentes parties de la suite décrite par ce texte est typiquement « initiatique ». Lolotte fait son entrée sur scène par une marche rythmée accompagnée par un geste théâtral pour se lancer ensuite dans le mouvement avec la spontanéité d'une

jeune fille qui prend plaisir à danser. Les deux menuets lui offrent l'occasion d'une mise en scène de la relation qui s'instaure entre l'élève et son maître dans la leçon de danse, qui la discipline et la prépare au bal, puis à l'exécution d'une gavotte enjouée. De l'espace du bal, elle passe en suite à la scène théâtrale où elle incarne le personnage d'une bergère par une musette, danse typiquement féminine, suivie par une chaconne à la manière de Louis Dupré, grand danseur du style noble masculin. Enfin, une séquence pantomimique est occasionnée par un orage et suivie, une fois le calme revenu, par le chant des oiseaux, jusqu'à la conclusion avec une danse composée par elle-même, sur des airs vifs de tambourin. À travers le déroulement des différents mouvements de la suite, la jeune Lolotte, naturellement douée pour la danse, acquiert une technique et des manières appropriées au bal, puis à la scène, jusqu'à devenir une danseuse interprète capable d'une autonomie expressive et à pouvoir composer elle-même.

Vers une nouvelle esthétique de l'expression

- 18 Le tableau de Jean Raoux daté 1723 et conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-arts de Tours, est le premier portrait connu d'une danseuse identifiée, représentée en taille réelle dans l'acte de danser⁴⁴. L'image présente Françoise Prévost en Bacchante, un rôle dans le quel elle s'était illustrée à l'Académie royale de musique dans *Philomèle*, tragédie lyrique de Roy et Lacoste, en 1723 notamment. Elle dansait seule durant le divertissement du quatrième acte où sont présentes sur scène les Bacchantes accompagnées par la suite de la jalousie⁴⁵.



Jean Raoux (1677-1734), *Portrait de Mademoiselle Prévost en bacchante*, 1723, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Tours.

- 19 Par le choix de la position et du costume, l'image se réfère à l'iconographie d'inspiration antique : en équilibre sur la demi pointe du pied gauche, suspendue dans la dynamique du

geste dansé, elle apparaît en tunique légère transparente et fluide, elle tient un thyrses recouvert de lierre dans la main gauche et du raisin dans la main droite. Sa figure dansante est insérée dans le contexte naturel sciemment et artificiellement reconstitué d'une clairière verdoyante, habitée par des personnages dansant et jouant de la musique au deuxième plan. Sur le fond apparaît la façade du palais où se consomme la vengeance de Procris pour l'adultère violent de Térée avec sa sœur Philomèle. Le cadre de scène n'est ni visible ni suggéré : le paysage est la scène théâtrale elle-même et la danseuse y incarne le personnage au lieu de prêter son corps à l'artifice de sa figuration. D'autre part, la Bacchante est un personnage mythologique dont la nature et l'identité sont forgées par la danse, tant elle est prise par la frénésie de la force vitale dionysiaque. La Bacchante, comme Prévost, ne peut faire que danser, en vertu de son statut professionnel et comme artiste à part entière. Prévost avait 43 ans quand elle a été portraiturée, un âge avancé pour une danseuse de son époque : ce portrait est un hommage à la fois à une personne, à une artiste active et à sa carrière. La citation de Pierre Rameau sur Prévost évoquée plus haut continue ainsi :

« Elle mérite avec justice d'être regardée comme Terpsichore, cette Muse que les anciens ont fait présider à la Danse. Elle a les mêmes avantages que Prothée avoit dans la Fable. Elle prend à son gré toutes sortes de formes, avec cette différence que Prothée les employoit souvent pour effrayer les mortels curieux qui venoient le consulter ; et elle ne s'en sert que pour enchanter les yeux avides qui la regardent, et pour attirer les suffrages de tous les cœurs. D'ailleurs les justes applaudissemens (sic) qu'on lui donne, excitent une noble ambition parmi les autres Danseuses⁴⁶. »

- 20 La référence à Protée, divinité marine de la mythologie grecque connue pour ses pouvoirs métamorphiques, est assez commune à cette époque pour qualifier les hommes de spectacle (mimes, pantomimes, comédiens) qui peuvent incarner des rôles différents, mais elle est plus rarement utilisée pour les femmes, pour qui on trouve plus souvent l'évocation de la figure d'Empousa, démon féminin de la suite d'Hécate qui prend différentes formes pour mieux séduire les hommes avant de les détruire⁴⁷.
- 21 Il existe un lien entre la transformation esthétique de la danse au cours du XVIII^e siècle et les modalités de transmission des savoirs dansés qui passe aussi par les femmes. La danseuse (comme le danseur) et sa technique ne sont plus seulement au service des conventions théâtrales ou d'une cohérence dramaturgique imposée par l'auteur dramatique en premier lieu, puis par le compositeur des ballets et par le maître de ballet et répétiteur. Au moment où la danse d'« art mécanique » devient « art imitatif », le pouvoir de transformation acquis par l'interprète, d'un personnage à l'autre, d'un caractère à l'autre, permet l'invention d'une forme d'expressivité qui se renouvelle, en passant parfois par la référence à l'antique. L'abbé du Du Bos décrit la pantomime présentée au cours des Nuits de Sceaux par Prévost et Claude Balon comme un exemple marquant de la nécessité de restituer la pantomime des anciens par l'invention dansée⁴⁸. La Duchesse du Maine voulait en fait réaliser
- « un essai de l'art des Pantomimes anciens qui put lui donner une idée de leur représentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçue en lisant les Auteurs. Faute d'acteurs instruits dans l'art dont nous parlons, elle choisit un Danseur et une Danseuse qui véritablement étoient l'un et l'autre d'un génie supérieur à leur profession, et pour tout dire, capables d'inventer⁴⁹. »
- 22 L'invention du geste et de l'expression a favorisé la transition de la « danse mécanique ou d'exécution » à la « danse en action » dont témoigne Jean Georges Noverre dans ses *Lettres sur la danse*⁵⁰. Si l'apport de Sallé à ce processus est attesté par l'historiographie, d'autres

expériences l'ont nourri, comme témoigne le parcours de Prévost, l'histoire des *Caractères de la danse* ou le solo « initiatique » de Lolotte Camasse, confirmant l'hypothèse qu'il y a eu un apport des interprètes féminines au développement de l'expressivité de la danse. Le regard historiographique a d'un côté pris à la lettre la critique virulente de Noverre contre la « danse mécanique », de l'autre a souvent oublié que l'effort de réduction du corps, du geste et du mouvement en code écrit opérée par la notation marque aussi la perte (sur le papier seulement) de l'interprétation et de l'expression. La « belle danse » formelle, s'opposerait ainsi au mouvement expressif du ballet d'action. La polyvalence des danseuses, les multiples facettes de l'interprétation des caractères auxquelles elles se mesurent du début même de leur carrières en dansant seules, les modalités de transmission de l'expérience plus souples et fondées sur l'intersubjectivité féminine jouent un rôle dans ce processus et suggèrent d'y voir une certaine continuité.

BIBLIOGRAPHIE

- ASTIER Régine, « Françoise Prévost : The Unauthorized Biography », in MATLUCK BROOKS Lynn (dir.), *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 123-159.
- AUBRY Pierre, DACIER Émile, *Les Caractères de la danse ; histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIII^e siècle, avec un portrait en héliogravure de M^{lle} Prévost et une réalisation de la partition originale de J.-F. Rebel*, Paris, Honoré Champion, 1905.
- CESSAC Catherine, *Jean-Féry Rebel. Musicien des Éléments*, Paris, CNRS Éditions, 2007, Chapitre 4 (La musique de danse), pp. 79-122 et en Annexes, Représentations des symphonies de danse, pp. 126-137.
- DACIER Emile, « *Les Caractères de la danse* », *Revue Musicale*, V, 1905, pp. 365-367.
- Danseurs et ballets de l'Opéra de Paris*, Paris, Archives nationales, 1988.
- DARTOIS Françoise, « Le statut de la danseuse à l'Académie royale de musique », in Marie Sallé, *danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, n° 3, juin 2008, pp. 7-20.
- DE LA GORCE Jérôme, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, 1992.
- DU BOS, Jean Baptiste, *Réflexion critique sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719.
- LALONGER Edith, « J. F. Rebel's *Les Caractères de la danse* : interpretative choices and their relationship to dance research », in McCLEAVE Sarah (dir.), *Dance and music in French Baroque theatre : sources and interpretations*, Institute of Advanced Musical Studies, King's College, London, 1998, pp. 105-123.
- LANCELOT Francine (dir.), *La Belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.

LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs » in FRANCO Susanne, NORDERA Marina, *Dance Discourses. Keywords in dance research*, London & New York, Routledge, 2007, pp. 131-152.

LECOMTE Nathalie, « The Female Ballet Troupe of the Paris Opera from 1700 to 1725 », traduction Régine Astier, in Matluck BROOKS Lynn (dir.), *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 99-122.

Keywords in dance research, London & New York, Routledge, 2007, pp. 131-152.

LITTLE Meredith Ellis, MARSH Carol, *La Danse noble, an inventory of dances and sources*, Williamstown, New York, Nabburg, Broude Brothers, 1992.

McCleave Sarah, « Marie Sallé and the Development of the Ballet en action », *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 2007, vol. 3, pp. 1-23.

NOVERRE Jean Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Librairie Théâtrale, 1977.

PARFAICT François et Claude, *Dictionnaire des Théâtres de Paris, Contenant toutes les Pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents Théâtres François, & sur celui de l'Académie royale de musique...*, Paris, Lambert, 1756 [reprint, Genève, Slatkin, 1967].

RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser [...] [1725]*, New York, Broude Brothers, 1967.

ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

THORP Jennifer, « La vie chorégraphique à Londres dans les années 1720 », in Marie Sallé, *danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, n° 3, juin 2008, pp. 26-33.

NOTES

1. En France, il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour que les danseuses professionnelles soient officiellement reconnues en tant que telles. Sur la scène de l'Académie royale de musique à Paris, elles sont quatre à se produire, pour la première fois, à l'occasion d'une reprise du ballet *Le Triomphe de l'Amour*, en mai 1681. Sur ce sujet, voir : LECOMTE Nathalie, « The Female Ballet Troupe of the Paris Opera from 1700 to 1725 », in MATLUCK BROOKS Lynn (dir.), *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, p. 99.

2. La pratique du travesti relève d'une tradition établie dès le XVI^e siècle dans les spectacles dansés à la cour.

3. ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

4. Pour l'identification du corpus il est fait référence ici à LANCELOT Francine (dir.), *La Belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996 ; LITTLE Meredith Ellis, MARSH Carol, *La Danse noble, an inventory of dances and sources*, Williamstown, New York, Nabburg, Broude Brothers, 1992.

5. Ces solos sont 21 selon le catalogue Lancelot (FL) et 24 selon le catalogue Little et Marsh (LM) : « Chacone pour une femme » (FL/1704.1/03 ; LM/2020), « Folie d'Espagne pour femme » (FL/1700.1/08 ; LM/4740), « Entrée pour une femme Dancée par Mlle. Victoire au Ballet du Carnaval de Venise » (FL/1704.1/02 ; LM/4500), « Entrée pour une Femme Seul dancée par Mlle Guiot a lopera d'athis » (FL/1713.2/31 ; LM/4520), « Gigue pour une femme Dancée par Mlle Subligny en Angleterre » (FL/1704.1/06 ; LM/5020), « Gigue de mr. feüillét » (FL/Ms05.1/08 ; LM/4960), « Gigue pour une femme Seul non dancée a L opera » (FL/1713.2/28 ; LM/5040) ;

« Gigue pour une Femme Seul dancée par Mlle. Guiot a lopera de tancrede » (FL/1713.2/30 ; LM/5060), « Entrée pour une femme Seul dancée par M.lle Guiot » (FL/1713.2/29 ; LM/4540), « Menuet performd' by Mrs Santlow » (FL/1725.1/03 ; LM/5780), « Passacaille pour une femme Dancée par Mlle Subligny à l'Opéra de Scilla » (FL/1704.1/04 ; LM/6540), « A Passacaille by Mr. Labbé » (FL/1711.1/10 ; LM/6480), « Passacaille pour une femme dancée par Mlle. Subligny en Angleterre de lopera darmide » (FL/1713.2/32 ; LM/6560), « Passaglia of Venüs et Adonis performd by Mrs. Santlow » (FL/1725.1/08 ; LM/6580), « Sarabande pour femme (FL/1700.1/05 ; LM/7880), « Sarabande pour une femme » (FL/1704.1/01 ; LM/7960), « Sarabande de mr. feüillét » (FL/Ms05.1/17 ; LM/7760), « Sarabande de mr. feüillét » (FL/Ms05.1/20 ; LM/7780), « Sarabande de mr. feüillét » (FL/Ms05.1/21 ; LM/7800), « Entrée seul pour une femme dancée par Mlle. Guiot » (FL/1713.2/27 ; LM/4620), « Entrée Espagnolle pour une femme. Dancée par Mlle. Subligny au Ballet de l'Europe galante » (FL/1704.1/05 ; LM/4120), « A Chacone » (LM/1820), « La Cybelline » (LM/2400), « Slow Minuet » (LM/6020).

6. Une à M^{lle} Victoire, deux à la Britannique Hester Santlow, quatre à Marie Thérèse Perdou de Subligny – dont deux dansées en Angleterre – et quatre à Marie-Catherine Guyot. Voir aussi les articles de Bianca Maurmayr et Dora Kiss dans ce numéro, concernant respectivement Subligny et Guyot.

7. Une recherche en ce sens par Rebecca Harris Warrick est en cours.

8. Dóra Kiss et Bianca Maurmayr déploient ces outils au sein de leurs études publiés dans ce numéro à propos des danses notées, attribuées respectivement à Subligny et Guyot.

9. « Chacone pour une femme » (FL/1704.1/03 ; LM/2020) ; « Chaconne de Phaeton pour un homme. Non Dancée a l'Opera » (FL/1704.1/29 ; LM/1960).

10. Voir l'entretien avec Béatrice Massin publié dans ce numéro.

11. LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs » in FRANCO Susanne, NORDERA Marina, *Dance Discourses. Keywords in dance research*, London & New York, Routledge, 2007, pp. 131-152.

12. *Arrêt du Conseil d'Etat portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776.

13. DARTOIS Françoise, « Le statut de la danseuse à l'Académie royale de musique », in Marie Sallé, *danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, n. 3, juin 2008, pp. 7-20.

14. LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs », *art.cit.*

15. À titre d'exemple, pour l'an 1704, Claude Balon jouit d'un statut spécial : en plus des 1500 livres du salaire, il touche 14 livres « chaque jour de jeu » et 7 livres « quand il est malade ». Guillaume Louis Pecour perçoit 1500 livres par an en tant que danseur et 1500 en tant que « compositeur » de ballets, mais tous les autres danseurs perçoivent entre 300 livres (le corps de ballet) et 800 livres (les solistes). La première danseuse Marie Thérèse Perdou de Subligny gagne 1500 livres, et ses collègues touchent entre 300 livres (les membres du corps de ballet) et 700 livres (les solistes). Françoise Prévost est à cette date au début de sa carrière et ne touche que 400 livres, mais en 1713, « premier sujet » avec Marie-Catherine Guyot, elle touche 900 livres pendant que les collègues hommes du même rang, Michel Blondy et François Dumoulin, touchent 1000 livres et les danseurs hommes et femmes du corps de ballet les moins payés, 400 livres. Sans compter les éventuelles gratifications : en 1713, Prévost et Guyot reçoivent une gratification de 600 livres. Cf. DE LA GORCE Jérôme, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, 1992 et LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs », *art.cit.*

16. Le *Mercur de France* (septembre 1741, p. 2122) annonce ainsi son décès : « Le 13 septembre, Françoise Prevost, de l'Académie Royale de Musique, dont personne n'ignore les grands talents qu'elle avoit pour la Danse légère et gracieuse depuis près de 40 ans, mourut à Paris âgée

d'environ 60 ans. Elle avoit quitté le Théâtre en 1730 et avoit toujours vécu depuis ce tems là dans de grands sentimens de pieté et de Religion ».

17. Sur le parcours de Françoise Prévost voir ASTIER Régine, « Françoise Prévost : The Unauthorized Biography », in MATLUCK BROOKS Lynn (dir.), *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 123-159.

18. Selon l'étude de Nathalie Lecomte sur les livrets-programmes entre 1700 et 1725 : pour 61 % des danseuses, la carrière dure 5 ans, pour 22 % de 5 à 9 ans, pour 9 % de 10 à 15 ans, pour 5 % de 16 à 20 ans, pour 3 % plus de 20 ans.

19. RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser* [...] [1725], New York, Broude Brothers, 1967, p. xvi.

20. ASTIER Régine, *art.cit.*, p. 137.

21. *Règlement au sujet de l'Opéra. Donné à Marly le 19 Novembre 1714*, article XXIX.

22. *Ibid.*, article 18.

23. *Ibid.*

24. Cette pièce est le fruit d'une relation de collaboration construite dans le temps entre Prévost et Jean Féry Rebel, qui a composé d'autres pièces pour la danse et pour elle (plus tard son fils épousera la fille de la danseuse). Toutes ces pièces adoptent des formes ouvertes à l'expérimentation, même sur le plan musical : *Caprice* en 1711, *Boutade* en 1712, *Les Caractères de la danse* en 1715, *Terpsichore* en 1720. À titre d'exemple, la forme musicale du « caprice » à ces dates est un espace de liberté, si l'on en croit Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703, « Capricio »), qui le décrit comme une pièce où le compositeur « donne l'essor au feu de son génie » sans respecter les règles d'une forme ou d'un genre. Le *Dictionnaire universel* de Furetière (revu et augmenté par Bassage de Beauval et Brutel de la Rivière, La Haye, 1727), définit le « Caprice » comme expression de « la force du génie » et de liberté d'une composition « un peu bizarre et irrégulière ». En avril 1716, *The London Stage* annonçait au Drury Lane Theater « an entertainment of mimic dancing by Harlequin called Caprice, in imitation of Mademoiselle Prévost, the famous dancer of the Paris Opera » (cité par ASTIER Régine, *art. cité*, note 28, p. 156). Ces pièces ont pu représenter un espace d'invention, de liberté artistique et d'expérimentation pour Prévost comme pour le compositeur. Sur ces pièces, cf. CESSAC Catherine, *Jean-Féry Rebel. Musicien des Éléments*, Paris, CNRS, 2007, pp. 80-98. Sur le rapport danse-musique dans *Les Caractères de la danse*, voir LALONGER Edith, « J.F. Rebel's Les Caractères de la danse : interpretative choices and their relationship to dance research », in McCLEAVE Sarah (dir.), *Dance and music in French Baroque theatre : sources and interpretations*, Institute of Advanced Musical Studies, King's College, London, 1998, pp. 105-123.

25. Sur la partition, cf. CESSAC Catherine, *op. cit.*, p. 93-94. Pour une description musico-chorégraphique de ces types de danse voir LANCELOT Francine, *op. cit.*, pp. XXXII-LVIII.

26. Dans les années 1980, Francine Lancelot a proposé une chorégraphie de la pièce sur la base des études et de la classification qu'elle avait réalisés à partir des répertoires de danse restituées en notation Feuillet (voir note précédente). Dans cette réinvention elle a actualisé la manière de composer les différentes parties de la suite, en accentuant les caractéristiques rythmiques et la couleur. Une version de cette chorégraphie est visible dans l'interprétation de Sarah Berrebi à qui elle a été transmise par Béatrice Massin dans le DVD « La Danse Baroque », réalisé par Marie-Hélène Rebois (Paris, Chiloe, 2012).

27. *Le Mercure de France*, juin & juillet 1721, pp. 65-72 : « Dans son Temple un jour / L'Amour / Vint dire aux mortels / Qui lui dressaient des Autels, / Formez des vœux, / Je veux / Voir si votre ame inconstante / Sera contente. / Profités, Amants, jeunes beautés / Des dons qui vous font présentés. // Courante // Amour Malgré le froid de l'âge, / Dans ce séjour / Je viens vous rendre hommage / Je sens vos feux ; / Une jeune beauté m'engage / Et je suis joyeux, / Quoique je sois bien vieux. / Mon cœur / Pour ses beaux yeux soupire, / De mon ardeur / Elle ne fait que rire ; / Sans la charmer, / Amour de toi je ne desire / Que de croire aimer. // Menuet // A peine j'ay douze ans, / Et je ressens / Mille confus mouvements ; / Quel

bonheur si les plaisirs / Répondent aux desirs. / Petit Amour / Fais si bien en ce jour / Que ma méchante Maman / S'endorme un petit moment, / Quand viendra mon Amant. // *Bourée* // Pour moy sans danger / Je vois mon Berger, / Mais hélas ! / J'ay beau faire il ne m'entend pas : / Dieu propice aux Amans / Peins luy mes tourments ; / Dis luy, redis luy tout ce que je sens. / En vain mes yeux / Montrent mes feux. / En vain dessus l'herbette / Je fais de mon mieux, / Il ne voit pas sa conquête / Epargne à mon cœur, Dieu vainqueur, / L'aveu d'une ardeur / Qu'il doit tâcher / Du moins de m'arracher ; / Avec des traits charmans / Peins luy mes tourments, / Dis luy, & redis luy tout ce que je sens. // *Chaconne* // Je suis beau, bien fait, / J'ay de l'esprit & du caquet. / Je suis beau, bien fait, / Je suis badin, je suis follet, / J'affecte des airs étourdis, / Mes habits sont tout des mieux choisis, / Je suis bien poudré, / Je fais souvent l'homme d'affaires. / Pourtant par envie / On dit / Que de moy l'on rit / En tous lieux ; / Quoique je publie / On ne me croit pas toujours heureux. / J'ay de beaux yeux / Bleu ; / J'ay des talents / Grands / Et des dents / Et la tresse brune ; / Cependant / Je suis sans bonne fortune. / Amour, / Mets donc mes attraits au jour, / Je suis content / Sans les cœurs / Et les faveurs, / Pourvû / Qu'on me croie bien reçu. // *Sarabande* // Ha ! Malgré moi, Je vois bien / Que Themire est parjure / Hélas ! tout m'en assure, / Et quand elle veut, je n'en crois rien. / Dieux ! de ma crédulité / Faut-il qu'elle jouisse ! / Qu'elle ait moins d'artifice, / Amour, ou qu'elle ait moins de beauté. // *Gigue* // Je ris, je danse, je chante, / Je suis contente, / Je saute toujours, / Je vais, je cours ; / De nouveaux sujets, Dieu d'Amour, / Chaque jour / Je grossis ta Cour ; / Dans les plaisirs & dans les fêtes / Je fais des conquêtes ; / Ma vivacité / Range tous les cœurs de mon côté : / Puissant Dieu, sois moy favorable ; / Qu'un Berger aimable / Sans trop se lasser, / Puisse aussi long tems que moi danser. // *Rigaudon* // Moi je suis tres-content, / Pour mon argent / Je trouve des beautés à choisir, / Sans soupirer ni sans languir : / Et c'est mon plaisir, / Mon seul desir, / C'est un Abbé qui les fait trop renchérir. / Amour, par ton moyen trompé, Qu'il soit attrapé. // *Passépié* // Depuis que mon Amant / Connoit mon tourment, / Il est moins tendre : / Mes soupirs se font entendre / Vainement. / Tres-souvent je le voi / Sous une autre loi ; / J'ai beau m'en plaindre ; / Amour, j'ai besoin de feindre ; / Aide-moi. / Il faut un aussi bon soutien / Que le tien, / Pour feindre un moment, / Pour voir son changement / D'un œil indifférent. / Mais peut-être ma froideur / Rallumera son ardeur. // *Gavote* // J'ai perdu tous mes plaisirs, / Ah ! que de soupirs / M'a coûté Philéne ! / Quelle peine ! / Je l'ai forcé de fuir ce séjour, / Craignant son amour. / Quand je pense / A la longue absence. / Ce souvenir / Me fait mourir. / Fais que plein des mêmes feux / Philéne amoureux, / Loin de moi s'afflige. / Mais que dis-je ! / Non, qu'il ne souffre pas le tourment / Que mon cœur ressent. / Qu'il revienne en ces lieux, / Ce sont tous mes vœux. // *Loure* // J'aime à boire, / Fais, Dieux des amours, / Par ton secours, / Que je boive toujours ; / Il y va ta gloire ; / Bien souvent / L'Amour vient en bûvant. // *Musette* // Mon Amant / Est tendre & constant ; / Les plaines, / Les bois, les fontaines, / Les oiseaux heureux, / Tout retrace mes feux / Charmé / Du plaisir d'être aimé. / Themire / Possède un Empire / Plus beau que celui des Rois ; / Les cœurs sont sous ses loix. / Dans tous les lieux / Ce Berger suit mes traces. / Je ne viens point faire ici de vœux ; / Je viens te rendre grâces ; / J'ai sçu me faire aimer, / Quels vœux puis je former ? / Les noirs soupçons, / Les trahisons ; / Les plaintes, / Les troubles & les craintes, / Les tristes regrets / Habitent les Palais : / Mais dans nos bois, / Quand une fois / L'on aime, / Quel bonheur extrême ! / Jamais un Berger / Ne crût qu'on pût changer. »

28. Par exemple, le 17 novembre 1725, devant la cour à Fontainebleau, on donna : « *Arlequin, jouet de la Fortune*. Comédie Italienne en 5 actes, M^{lle} Prévost et le Sieur Dumoulin dansèrent ensemble. M^{lle} Prévost finit par les caractères de la danse », *Le Mercure de France*, décembre 1725, p. 2895.

29. Selon *Le Mercure de France*, juin & juillet 1721, p. 7-8 : « L'incomparable Demoiselle Prevôt, qui est encore incommodée, pour consoler en quelque façon le Public de ne pas la voir, a fait danser une Entrée à une jeune personne de dix à onze ans, son Eleve, qui paroît avoir de grandes dispositions et qui a fait beaucoup de plaisir ».

30. « une danse par Mademoiselle Sallé jamais encore exécutée en Angleterre et intitulée *Les Caractères de la danse*, dans la quelle sont exprimés tous les mouvements en dansant », *Daily Advertiser* du 27 novembre 1725, 14 décembre 1725 et 18 avril 1726. La pièce est encore reprise par Marie Sallé en 1730 et 1731 à Londres, avec son frère. En 1734, à l'occasion d'un bénéfice en son honneur à Covent Garden, le programme du théâtre annonce « plusieurs nouveaux divertissements de danse, en particulier *Les caractères de l'amour* dans lesquels les différents sentiments de l'amour seront exprimés ». Sur la carrière de Marie Sallé en Angleterre, voir Mc CLEAVE Sarah, « Marie Sallé and the Development of the Ballet en action », *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 2007, vol. 3, pp. 1-23; THORP Jennifer, « La vie chorégraphique à Londres dans les années 1720 », in *Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, n° 3, juin 2008, pp. 27-30.
31. Sur la réception de Sallé et Camargo et leur rivalité présumée voir HARRIS WARRICK Rebecca, LECOMTE Nathalie, « L'opposition Sallé-Camargo : réalité ou fantôme ? », in *Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, n° 3, juin 2008, pp. 49-64.
32. *Le Mercure de France*, mai 1726, p. 1003.
33. *Le Mercure de France*, mai 1732, pp. 92-93.
34. *Le Mercure de France*, novembre 1744, p. 172.
35. *Le Mercure de France*, juillet 1744, p. 1620.
36. AUBRY Pierre, DACIER Émile, *Les Caractères de la danse ; histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIII^e siècle, avec un portrait en héliogravure de M^{lle} Prévost et une réalisation de la partition originale de J.-F. Rebel*, Paris, Honoré Champion, 1905.
37. « CARACTERES (les petits) DE LA DANSE, donnés sous ce titre le jeudi 9 Octobre 1755. & la veille pour la première fois, mais sans titre au Théâtre Italien, c'étoient les *Caracteres de la Danse* de M. Rebel qu'on annonçoit, sous le nom des *petits Caracteres de la Danse*, parce qu'ils étoient exécutés par une petite Danseuse appelée Mademoiselle Guimard, élève du sieur *Hiacinte du But*, Danseur de l'Opéra, & frere des sieurs *Preville & Chanville*. Cet enfant dansa quelque temps avec beaucoup de succès. » PARFAICT François et Claude, *Dictionnaire des Théâtres de Paris, Contenant toutes les Pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents Théâtres François, & sur celui de l'Académie royale de musique [...]*, Paris, Lambert, 1757, T. 7, p. 751-752.
38. *Les Spectacles de Paris, ou Suite du Calendrier historique et chronologique des théâtre [...] pour l'année 1763*, Paris, Duchesne, [1764], p. 13.
39. « Le 9 Mai 1762. L'Opéra étoit déjà désert aujourd'hui. Mlle. Guimard, nouveau sujet dont ce théâtre vient de faire l'acquisition, a doublé Mlle. Allard dans les caracteres de la Danse avec le plus grand succès : elle est d'une légèreté digne de Terpsicore ; il ne lui manque que des graces un peu plus arrondies dans certaines parties de son rôle. » BACHAUMONT, Louis Petit (de), *Memoires secrets pour servir à l'histoire de la republique des lettres*, Londres, John Adamson, 1777, T. 1, p. 85.
40. DACIER Émile, « Les Caractères de la danse », *Revue musicale*, V, 1905, p. 365.
41. Concernant le début de Mlle Mariette, le 31 mai 1729 : « La D^{lle} Mariette, jeune danseuse dans les Operas de Province, dansa pour la première fois, après l'Opéra de *Tancrede*, un air de violon, composé d'une Marche, d'une Loure, et d'un Menuet. Elle fut reçue très favorablement du Public, ayant déjà toutes les dispositions convenables pour se perfectionner ici dans sa profession. Le Parterre lui trouve assez de talents, pour la placer immédiatement après les D^{lles} Prevost, Camargo et Sallé ; et si elle sçait profiter des divers talens que chacune de ces illustres dans leur profession, a dans un éminent degré, on pourra dire qu'on n'aura jamais vû un aussi grand nombre d'excellentes danseuses ensemble. La D^{lle} Mariette est de la taille de la Camargo, c'est à dire au dessus de la médiocre, ayant beaucoup d'oreille, de légèreté, et de vivacité, avec une très jolie teste et des beaux bras », *Le Mercure de France*, juin 1729, p. 1222.
42. *Le Mercure de France*, avril 1738, p. 760-761.

43. *Le Mercure de France*, avril 1739, pp. 775-777. Voir aussi DACIER Emile, *art. cit.*, pp. 365-7.
44. 2,09 m de haut sur 1,62 m de large.
45. *Philomèle*. Tragédie représentée pour la première fois sur la scène de l'Académie royale de musique l'an 1705. Remis au théâtre le mardi 8 octobre 1709. Et remise au théâtre le mardi 27 avril 1723, Paris, Veuve de Pierre Ribou, 1723. Lors de la reprise de 1734, Camargo sera distribuée dans ce rôle de Bacchante soliste.
46. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, pp. xvi-xvii.
47. Le pouvoir de transformation est décrit dans ce registre dans un récit de l'ambassadeur de Malte. Quand il voit la toute jeune Françoise danser, il s'éprend d'elle. Il se rend à la maison où elle vit avec ses parents, qu'il découvre très modeste, et demande à la voir. Hors de la scène, Françoise n'est pas reconnaissable : il ne voit qu'une jeune fille pauvre, terne et sans attraits. Il en est déçu. Mais « il ne connaissait pas encore le pouvoir des talents et l'enchantement du théâtre ; il retourna quelques jours après à l'opéra, il y vit Fanchonnette métamorphosée en bergère dans un pas de deux qu'elle dansait avec le sieur Balon ; c'étaient des grâces timides, des regards pleins de lasciveté, des positions, des attitudes nouvelles, toujours plus intéressantes. [...] Fanchonnette sut lui donner tant d'illusions et les imprima si profondément dans sa tête, qu'il s'accoutuma à ne voir en elle que ce qu'elle représentait : il l'aimait nymphe, il l'adorait bergère, il épuisait sur elle tout son goût pour le changement ». *Mémoire pour M. le Bailly de Mesme, ambassadeur de Malte contre la demoiselle Prévost* (Factum, Bibl. Arsenal, ms. 3137). Ce document est lié à un fait de justice qui circule à Paris en 1726. Prévost a intenté un procès à l'ambassadeur de Malte, qui lui avait suspendu une rente de 6000 livres (500 livres par mois) pour la quelle il avait signé un contrat plusieurs années auparavant, quand il était son amant. Le document met en récit la parole de l'ambassadeur, puis celle de Prévost. Ce document fournit des informations sur la vie personnelle et professionnelle de la danseuse. Son utilisation en tant que source biographique fiable nécessite des précautions de la part de l'historien(ne) avisé(e). Voir aussi ASTIER Régine, *art. cit.*
48. DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean-Pierre Mariette, 1733, 3^e partie, p. 284.
49. Il s'agit de la scène du quatrième acte d'*Horace*, la tragédie de Pierre Corneille, dans laquelle Horace tue sa sœur Camille.
50. NOVERRE Jean Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Librairie Théâtrale, 1977, p. 37.

RÉSUMÉS

Cette étude propose des hypothèses sur l'affirmation d'un statut professionnel et sur la construction des représentations de la danseuse par la danse en solo sur la scène de l'Académie royale de musique à Paris, pendant la première moitié du XVIII^e siècle. L'objectif est d'identifier les jalons d'un processus qui contribue à faire de la danseuse soliste une figure paradigmatique de l'histoire du ballet et plus largement de la culture européenne. Une attention particulière sera portée à la pièce *Les Caractères de la danse*, une fantaisie musicale de Jean-Féry Rebel (1715), dont la conception et la chorégraphie sont attribuées à la danseuse Françoise Prévost (1680-1741), qui la dansa probablement en solo. Une fois reprise par d'autres danseuses à qui elle aurait été transmise, cette pièce devint un test d'interprétation, d'invention et de popularité pour plusieurs d'entre elles à des moments clés de leur carrière. L'analyse de ses traces et de sa réception durant

la première moitié du XVIII^e siècle permet d'interroger les pratiques des exhibitions en solo, les rituels de passage dans la carrière d'une soliste et les modalités d'imprégnation et d'appropriation des modèles de créativité féminine, vers une nouvelle esthétique de l'expression.

This paper presents some hypotheses about the way that the solo dance became a means for establishing the professional status of the female dancer and for creating her image on the stage of the Académie royale de musique during the first half of the 18th century. Its aim is to identify the stages in a process that helped to make the solo female dancer a paradigmatic figure in the history of ballet and, even more so, in European high culture. It focuses in particular on the *Les Caractères de la danse*, a *fantasie musicale* by Jean-Féry Rebel (1715), whose choreography and interpretation has been attributed to the female dancer Françoise Prévost (1680-1741) who probably performed it as an item in a solo recital. Once restaged by or transmitted to other female dancers, this piece became a test of a dancer's abilities as an interpreter, and as an inventive performer, and as a test of popularity for a number of these dancers at key moments in their careers. An analysis of steps and of the reception of this piece in the first half of 18th century, allows an examination of the practices of the solo performance, the rites of passage in the career of a female soloist, and the propagation and appropriation of female models of creativity, leading towards a new aesthetic of expression.

INDEX

Keywords : dancer, Prévost (Françoise), solo, transmission

Mots-clés : danseuse, Prévost (Françoise), solo, transmission

AUTEUR

MARINA NORDERA

Marina Nordera est historienne de la danse, professeure à la Section Danse du département des Arts et membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants à l'université de Nice Sophia Antipolis. Elle a connu un parcours d'interprète et d'enseignante en danses anciennes et obtenu un doctorat en Histoire et civilisation à l'Institut Universitaire Européen de Florence. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle de la danse entre le XV^e et le XVIII^e siècle, sur l'historiographie de la danse et le genre, et sur la méthodologie de la recherche en arts vivants.