



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

De la « danse baroque » à la « *belle danse* » et retour : usages d'une catégorie

Bianca Maurmayr



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1563>

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Bianca Maurmayr, « De la « danse baroque » à la « *belle danse* » et retour : usages d'une catégorie », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1563>

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

De la « danse baroque » à la « *belle danse* » et retour : usages d'une catégorie

Bianca Maurmayr

« [Q]u' appelions-nous Renaissance ? Que voulions-nous cerner avec ce mot ? Quelles frontières voulions-nous établir, pour que les peintres, les musiciens et les poètes aient à les franchir ? Méfions-nous des frontières. On a beau ficher des poteaux et installer des postes de douanes, la même forêt s'étale ici et continue là, les mêmes champs, les mêmes collines de part et d'autre. Le paysage ne change que quand il veut bien et se moque des frontières : mais la pensée des hommes est sensible à un paysage¹. »

- 1 La difficulté rencontrée par Philippe Beaussant pour catégoriser son objet d'étude résonne avec l'embarras à délimiter et à nommer selon des catégories établies, la danse du XVII^e siècle en France et en Italie, au carrefour de ces périodes que l'on nomme la « Renaissance » et l'âge « Baroque ». Désignant des époques et des courants artistiques différents selon les pays et les disciplines, ces deux catégorisations se révèlent en effet problématiques si on les applique aux pratiques dansées : d'une part, la « danse renaissante » a été associée avec le style italien, développé et théorisé entre le XV^e et le XVI^e siècles dans les principales cours de la péninsule italienne ; d'autre part, l'expression « danse baroque » indique communément la production chorégraphique française de la seconde moitié du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle, plus exactement nommée « *belle danse* ». La question est alors de savoir si les « frontières » et les « poteaux » établis reflètent les multiples dimensions de la pratique de l'époque, et s'accordent avec les définitions historiquement informées qui sont générées par les discours en art. En paraphrasant Philippe Beaussant, demandons-nous ce que nous désignons par « style

italien » ou « style français », ce que nous classons comme « Renaissance » ou « Baroque » en danse.

- 2 Même si la recherche en danse privilégie, depuis les années 1980, l'utilisation d'expressions d'époque, telles que « *belle danse* » ou « danse noble », la définition de la danse du XVII^e siècle et la relation qu'elle entretient avec la catégorie du « baroque » sont des questions qui continuent de se poser aujourd'hui². Plusieurs formations d'enseignement et de pratique de la danse des XVII^e-XVIII^e siècles³ ont en effet recours à la dénomination de « baroque » pour faire référence à la technique qu'elles enseignent, et utilisent peu l'appellation savante de « *belle danse* ». Même l'Académie de Sablé, espace de formation réputé depuis plusieurs années, promeut l'enseignement des principes de la « danse baroque » et n'utilise l'expression savante de « Belle Danse⁴ » que dans un deuxième temps de sa communication. Le terme « baroque », vidé de sa complexité linguistique et idéologique, est ainsi utilisé à des fins de transmission et de commercialisation : plus aisément que l'expression de « *belle danse* », il permet d'évoquer auprès d'un large public, les contours du contexte socio-historique et esthétique de l'Ancien Régime.
- 3 Face à ces apories, j'ai cru approprié de me demander d'où viennent ces catégories que nous utilisons. À cette fin, j'analyserai tout d'abord comment la catégorie générique « baroque » s'est construite par la négative, et mettrai en évidence le caractère doctrinal et fondateur qui lui a été conféré. Je déplacerai ensuite mon analyse sur l'objet « danse » : pour me défaire de la catégorie créée *a posteriori* de « danse baroque », j'examinerai la dénomination historiquement informée et produite – par les acteurs de l'époque – de « *belle danse* » pour en questionner les usages. J'analyserai enfin les deux tendances esthétiques internes à ce style français : celle, normative, que l'on pourrait nommer « classique », et qui fut la « référence par excellence dans la France du XVII^e s. puis dans toute l'Europe du XVIII^e s.⁵ », et celle que l'on pourrait qualifier de « baroque », plutôt associée au contexte théâtral, à l'expressivité individuelle, improvisée et parfois parodique. Cette analyse s'appuiera sur les connaissances relatives à l'incorporation des pas, de la construction gravitaire et de l'expressivité du geste ; le savoir sensori-moteur dérivé de la pratique de la danse est, en effet, un espace de connaissance complémentaire de la recherche, permettant d'ouvrir la lecture d'un même geste ou mouvement à plusieurs hypothèses interprétatives.

Du « baroque » : à la recherche d'une définition

- 4 Le mot « baroque » vient de l'expression portugaise *Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos*⁶ qui n'évoque ni le faste, ni l'excès, comme dans l'usage que nous en faisons aujourd'hui, mais une perle qui n'est pas « parfaitement ronde⁷ ». C'est dans cette acception qu'Antoine Furetière l'insère dans son Dictionnaire universel de 1690 et qu'il est repris par le Dictionnaire de l'Académie dans sa première édition de 1694⁸.
- 5 Vers le milieu du XVIII^e siècle, le mot « baroque » subit un glissement sémantique : la déformation matérielle et la perte de préciosité sont transposées de la perle au champ de l'esprit et du goût. Ce glissement nous renseigne sur le statut même de cette transformation linguistique, le « baroque » étant désormais compris comme dénaturation d'un objet rare et précieux, qu'il s'agisse d'un objet naturel ou d'un artefact artistique. Dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1740, le terme « baroque » recouvre en effet

le sens figuré d'irrégulier, de bizarre et d'inégal⁹, alors que dans le *Dictionnaire de Trévoux* de 1771, il désigne un goût esthétique à l'expressivité débordante « où les règles de proportion ne sont pas observées¹⁰ ». La définition dépréciative que donne Jean-Jacques Rousseau de la musique baroque de Jean-Philippe Rameau, en tant que composition à l'harmonie « confuse, chargée de modulations & de dissonances¹¹ », ou celle de l'architecture baroque d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy comme abus de bizarrerie¹², témoignent de l'appropriation par les philosophes et les artistes de cette transformation linguistique.

- 6 Dans cette perspective, le terme « baroque » commence à s'opposer de manière dichotomique aux règles de proportions citées par le *Dictionnaire de Trévoux* pour résumer l'entrée « classique ». Tout aussi problématique, ce terme de « classique » fait son apparition dans *l'Art poétique françois* de Thomas Sébillet (1548), élevant des auteurs comme Platon, Homère, Hésiode, Virgile, Ovide ou Horace au rang de modèle, sur le principe de leur « divine versification¹³ ». C'est cette acception normative qui est maintenue au cours des XVII^e-XVIII^e siècles, quand le terme « classique » désigne ce qui est digne d'être enseigné et transmis, voire ce qui est excellent, distinct, parfait, de premier ordre¹⁴. Cette association possible entre l'Antiquité et des compositions formelles et ordonnées devient un critère esthétique dominant, promu par les collèges et les académies. Elle est encore renforcée par la parution d'ouvrages qui citent, montrent et commentent la culture antique – pensons au *De arte gymnastica* de Geronimo Mercuriale (1569), aux *Proportions du corps humains* de Gérard Audran (1683), à *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Dom Bernard de Montfaucon (1719), ou à l'appropriation passionnée du canon grec de Johann Joachim Winckelmann, soutenue par ses travaux archéologiques¹⁵. Une fois ce principe esthétique réinventé, les institutions imposent les règles « classiques » à la création artistique, et stimulent la production de justifications théoriques et intellectuelles de la norme esthétique.
- 7 La juxtaposition dichotomique entre une catégorie « classique » idéalisée et une catégorie « baroque » dépréciée est notamment perceptible chez Jacob Burckhardt. Dans son *Cicérone* (1855), il définit le baroque comme un ensauvagement des critères esthétiques identifiés comme appartenant à l'Antiquité gréco-romaine et repris à la Renaissance : à la symétrie, au naturalisme et à la vraisemblance, sont opposés le mouvement torsadé, la métamorphose des formes, la représentation des affects, la théâtralisation de la vie, la machinerie et le faste, ontologiquement baroques¹⁶. C'est ensuite avec Heinrich Wölfflin et sa réflexion esthétique intitulée *Renaissance et Baroque* (1888) que l'étiquette « baroque » passe du rang d'épithète péjorative à celui d'adjectif descriptif : Wölfflin reconnaît une valeur stylistique à l'art baroque des majestueuses architectures romaines de la fin du XVI^e siècle, cherchant la profondeur plastique et picturale, l'effet global, l'élévation, la forme ouverte et l'obscurité relative¹⁷.
- 8 Dans le sillage de cette reconnaissance se creuse une nouvelle théorie du « baroque ». Il faudra néanmoins attendre Eugenio d'Ors (1935¹⁸), Walter Benjamin (1936¹⁹) et Gilles Deleuze (1988²⁰) pour dépasser l'approche ontologique des catégories de « classique » et de « baroque », ainsi que l'antithèse qui la sous-tend. Comme nous l'apprend Gilles Deleuze, la perle irrégulière du baroque « n'a aucune raison d'exister sans un concept qui forme cette raison même²¹ », que l'on peut identifier à une norme invariante, imposée et entretenue par la culture savante : ce raisonnement souligne d'emblée qu'il n'existe pas de concept « baroque » *a priori*, mais que le baroque se construit dans une relation dialectique avec un deuxième pôle conceptuel, que l'on pourrait nommer « classique ».

Dans cette optique, le baroque n'est plus une dénaturation ou un gauchissement du classique – acceptions négatives et dévalorisantes nées d'une tératologie ; c'est l'usage qui a été fait du baroque qui l'a placé dans une position d'infériorité par rapport au classique, et qui a faussé la perception et la réception de certains objets artistiques. Autrement dit, l'art canonique « classique » proposé par l'Antiquité et repris par la Renaissance et par le Néo-classicisme a été élevé au rang de mètre-étalon²² de la norme, déléguant les déviations et les changements à une forme inférieure dite « baroque ». Cependant, ces formes ne peuvent être comprises que si elles sont mises en relation avec la norme même. Le « baroque » n'est pas ontologiquement différent du « classique », mais il est considéré comme tel par convention, et par l'usage que les historiens, les philosophes ou les critiques en ont fait.

Passages de la « danse baroque » à la « *belle danse* » : usage des catégories en danse

- 9 Nous l'avons vu, le concept de « baroque » n'existe pas *a priori*, mais il est issu d'un glissement sémantique du domaine de la biologie, à celui de la joaillerie, de l'Histoire et de l'esthétique, et son sens fluctue au gré de la hiérarchisation des catégories artistiques. De même le concept de « danse baroque » est forgé dans les années 1960 par un glissement linguistique du terme « baroque », qui le conduit de la production des arts plastiques du XVII^e siècle aux autres formes artistiques de cette époque, à partir d'une perspective anglo-saxonne et allemande. Comme le résume Barbara Sparti :

« [...] les danses italiennes du XV^e siècle ont été considérées "médiévales" ; celles de la fin du XVI^e siècle, contemporaines à la cour d'Elizabeth et aux pièces et danses shakespeariennes, ont été baptisées "de la Renaissance" ; tandis que le nouveau style français, en vogue en Angleterre et en Allemagne au XVIII^e siècle, a été défini "baroque"²³. »

Pourtant, le terme « baroque » n'était pas utilisé par les protagonistes de cette pratique dansée à l'époque, tel que Pierre Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet, Guillaume Louis Pécour ou Pierre Rameau. Ils ne se l'approprièrent guère, mais purent l'entendre auprès de Louis de Rouvroy de Saint-Simon, qui l'utilisa pour la première fois en 1701 pour désigner le non-respect d'une norme sociale qu'il jugea bizarre et inconvenant :

« L'embarras était que ces places [de théâtre] étaient destinées aux évêques les plus distingués et qu'il était bien baroque de faire succéder l'abbé Bignon à M. De Tonnerre [...]»²⁴. »

- 10 Le questionnement actuel sur la validité de l'étiquette « baroque » pour caractériser la technique de la danse française des XVII^e-XVIII^e siècles est née au sein de groupes de recherche musicologiques et choréologiques qui alliaient la théorie à la pratique, notamment ceux coordonnés par Barbara Sparti, Jean-Claude Malgoire, Jordi Savall, William Christie, ou Francine Lancelot avec François Raffinot²⁵. Revenant aux traités²⁶, aux partitions et aux instruments d'époque ou aux danses gravées en notation Beauchamps-Feuillet²⁷, ces chercheurs-artistes ont retrouvé les dénominations historiquement fondées et les modalités d'interprétation de l'époque. C'est ainsi que les expressions « *The French Noble Style* », « *Danza di corte francese* », « danse noble » ou « *belle danse* » sont entrées dans le vocabulaire de la recherche en danse.
- 11 Le terme « *belle danse* » est utilisé pour la première fois en 1641 par Nicolas de Saint-Hubert²⁸. Il est défini en 1668 par Michel de Pure comme l'apanage du bon danseur, noble

ou roturier, amateur ou professionnel, qui lui confère « une certaine finesse dans le mouvement au port au pas et dans toute la personne qui ne se peut ny exprimer ny enseigner par les paroles²⁹. » Exercice régulier d'éducation du corps, la *belle danse* apprend à danser aux « honnêtes gens », « par bas », « modestement & terre à terre³⁰ » et efface les traces sensibles du caractère individuel et de la quotidienneté, au profit d'une valorisation esthétique et éthique du corps. La présence des lexèmes « finesse », « honnêtes gens », « modestement » et « belle » désignent immédiatement le contexte socio-politique aristocratique dans lequel la *belle danse* s'est façonnée : construit sur le modèle courant de « bel esprit », « bel air » ou « beau langage », l'adjectif « belle » sous-entend une identification du Beau au Bien, et évoque les qualités esthétiques et morales de l'objet artistique³¹. C'est ainsi que les descriptions des normes du bel usage en danse prolifèrent sous la plume des théoriciens : l'exemple le plus manifeste paraît être celui de Pierre Rameau, lorsqu'il déclare vouloir seulement « donner la manière de faire les pas qui sont en usage dans les danses de Ville³² ».

- 12 Les milieux de la cour et de l'Académie de Danse fondée par décret royal³³, ont en ce sens joué un rôle d'autorité dans l'élaboration des dénominations qui étaient utilisées pour désigner cette pratique. Le rôle de l'élite, dans le façonnement de la *belle danse*, peut avoir provoqué un blocage épistémologique : la faible quantité de sources qui concernent la danse « par bas » a incité les chercheurs à étudier le corps, les mouvements et les expressions desquels émanent l'élégance et la noblesse des comportements, et rabattre ainsi la *belle danse* sur une production plutôt « classique », suivant l'optique séparatrice propre aux catégories.
- 13 Néanmoins, la *belle danse* ne se réduit pas à ces quelques définitions simplistes ; comme le souligne Françoise Dartois-Lapeyre, elle est tiraillée entre une danse de cour normée et une danse qui répond au concept de « baroque » par
- « la mobilité, l'instabilité (sous la forme de la recherche de l'équilibre), la métamorphose (d'une chorégraphie de ballet pouvant passer dans le registre du bal et inversement selon des circonstances) et la domination du décor, particulièrement dans les ballets, distingués de la simple danse³⁴. »
- 14 La chercheuse retrace « les rondeurs et les contrastes du baroque³⁵ », de la *belle danse* au théâtre : utilisant une vaste gamme de signes et de figures rhétoriques, le ballet touche et émeut le spectateur, le fait voyager entre allégresse et terreur, entre plusieurs passions, pouvant même représenter des « choses naturellement incompatibles³⁶ » avec « esprit & bizarrerie³⁷ ». Évoquant l'image du jardin à la française aussi bien que des danses gravées en notation Beauchamps-Feuillet, Nathalie Lecomte souligne également que la danse sous Louis XIV se construit de façon géométrique et rigoureuse, tout en étant remplie de broderies, d'arabesques et d'ornements, pour surprendre et émouvoir³⁸. Cet espace chorégraphié réunissant norme et transgression, composition ordonnée et chamarrures, reflète la tension dialectique entre, d'une part, la logique cartésienne qui sous-tend la composition et la théorisation de la danse noble, et d'autre part, la transformation et le déséquilibre des formes.
- 15 La *belle danse* peut alors être comprise comme le système esthétique qui réunit un usage plutôt « classique » et un usage dit « baroque » de la pratique dansée française des XVII^e-XVIII^e siècles. L'usage « classique » serait caractérisé par la perfectibilité des mœurs du bon danseur noble, honnête et de bonne grâce, et garanti par une structuration théorique et institutionnelle ; l'usage « baroque » se manifesterait au théâtre par le danseur habile et versatile, capable de se métamorphoser, de représenter plusieurs

choses ou actions différentes, et d'émouvoir le public. La fonction spectaculaire, critique ou parfois parodique de cet usage du terme « baroque » ne peut néanmoins être saisie que si l'on connaît la norme de référence, dont elle transforme ou contrefait les principes stylistiques. En ce sens, la lexie « *belle danse* » échappe à l'opposition traditionnelle entre les catégories de « baroque » et de « classique » puisqu'elle se place au-dessus, et articule les deux notions dans une tension dialectique³⁹. Autrement dit, la *belle danse* n'est pas « classique » ou « baroque » en soi ; c'est l'usage qu'on en fait qui peut recevoir l'un ou l'autre qualificatif.

Le système esthétique de la *belle danse*

- 16 Pour expliciter cette convergence de contraires, je me limiterai à exposer les principes de l'organisation gravitaire du corps du « bon danseur », qu'il soit associé à la norme du geste « classique » ou à la métamorphose et réinvention du mouvement « baroque ».

Organisé sur un axe vertical, le corps du danseur noble a

« [...] la tête droite sans être gêné, les épaules en arrière (ce qui fait paraître la poitrine large & donne plus de grace au corps), les bras pendans à côté de soi, les mains ni ouvertes ni fermées, la ceinture ferme, les jambes étenduës, & les pieds en dehors [sans tomber] dans le ridicule d'être gêné ou roide, ce que l'on doit éviter, ni même d'affectation [...]»⁴⁰. »

- 17 Par le corps redressé et nonchalant, se manifeste la distinction morale et sociale de la personne, soulignée par la rotation externe des épaules qui provoque une légère montée du sternum et accentue la courbure lombaire. Le centre, identifié dans la zone abdominale et pelvienne, reste ferme afin de garantir l'équilibre antéropostérieur, tandis que les jambes soutiennent le poids du corps par les adducteurs et le psoas-iliaque. Une fois les talons rapprochés, la stabilité du corps est renforcée par la rotation des hanches en dehors, ce qui conduit les pointes des pieds à s'orienter vers les deux diagonales avant du corps, en ouvrant ainsi un angle de 90 degrés : ce rapport géométrique symbolise le perfectionnement de la rotation naturelle, variant entre 20 et 30 degrés selon les morphologies individuelles, et montre la partie interne et « belle » de la jambe, comme dans la statuaire antique⁴¹.
- 18 Dès que le danseur change de position des pieds – au nombre de cinq en dehors⁴² – les pieds s'éloignent ou se rapprochent suivant une « distance mesurée⁴³ » qui est généralement représentée par « la longueur du pied⁴⁴ », et créent « une certaine régularité uniforme⁴⁵ ». Tout en garantissant l'équilibre du corps, l'accord entre les membres supérieurs et inférieurs permet enfin une organisation symétrique et ordonnée, proportionnelle à chaque kinésphère : s'inspirant du principe de l'oscillation controlatérale des bras dans la marche⁴⁶, « l'opposition » entraîne l'élévation de l'avant-bras contraire à la jambe avant (selon une perspective frontale), grâce à un « rond du coude⁴⁷ », et le conduit à se placer « plié devant [avec] la main à la hauteur de l'épaule⁴⁸ », tandis que l'autre bras est allongé dans le plan frontal (Image 1). De plus, la coordination des mouvements des jambes et des bras est assurée par un système de correspondances entre les articulations : aux mouvements de la hanche correspondent des affaissement de l'épaule, à ceux du genou correspondent des ronds du coude, et à ceux de la cheville correspondent des ronds des poignets⁴⁹.

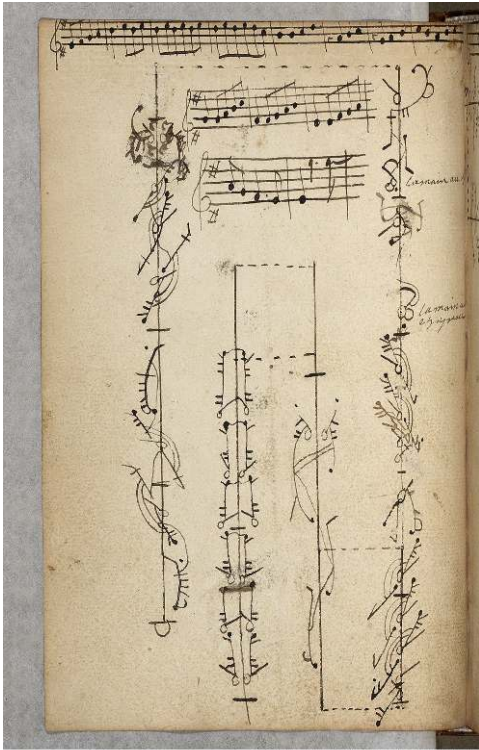
Image 1



Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Naissance de l'opposition, p. 218
gallica.bnf.fr/BNF, Département Réserve des livres rares, RES-V-2587

- 19 Le corps « baroque » du « bon danseur » professionnel se propose soit de reproduire ces principes imposés par la pratique savante à travers la représentation de personnages mythologiques, allégoriques et pastoraux, soit de les contrefaire : il suffit d'inverser la relation proportionnelle et géométrique des pieds et des hanches placés en dehors pour transformer la norme standard. Dans *Chorégraphie*, Feuillet suggère en effet que les positions des pieds ne se limitent pas aux cinq positions en dehors régies par des rapports géométriques, mais comprennent également cinq positions appelées « fausses », ou « mauvaises » et « difformes⁵⁰ », obtenues en sautant ou en tortillant les pieds sur les pointes ou sur les talons et en les amenant en dedans. Les termes « fausse », « mauvaise » et « difforme » indiquent à la fois une altération de l'organisation gravitaire, et une distinction d'usage entre une norme jugée correcte et un renversement jugé impropre. La rotation des hanches en dedans déstabilise l'équilibre antéropostérieur, provoquant une légère antéversion du bassin ; la fonction d'étirement des adducteurs est amoindrie, et compensée par une contraction des quadriceps ; les jambes ne soutiennent plus le corps dans l'extension, mais les genoux se plient, ce qui affaisse le poids du corps vers le sol. Le haut du corps subit aussi des modifications : au niveau des épaules, qui endurent une rotation interne plus ou moins marquée, et au niveau de la cage thoracique, projetée vers l'arrière, accentuant la courbure dorsale. La nouvelle organisation gravitaire, acquise par ce réajustement des appuis, dénote une attitude contrefaite, grotesque et désarticulée ; et en effet, les fausses positions « ne se trouvent guère que dans les pas en tournant, ou dans les pas de Ballet⁵¹ », et sont utilisées par certains personnages de caractère, comme Arlequin dans ses célèbres *Chaconnes* (Image 2).

Image 2



Chaconne Darlequin de Monsieur de la montagne, Suite de fausses positions, Détail, f. [29v]
gallica.bnf.fr/BNF, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-817 (7)

- 20 Construite à partir d'une norme partagée, la *belle danse* n'exclut ni la rupture ni la caricature du corps dansant noble : le contraste du corps « baroque » ne devient ainsi compréhensible que si on le met en relation avec le corps redressé « classique » de la cour, ou si on l'intègre au système esthétique qui contient, à la fois, la norme et son renversement. Ainsi, la *belle danse* est tiraillée entre l'accomplissement du mouvement mesuré propre à l'honnête homme, et le débordement sensible, qui caractérise plutôt le danseur de théâtre.

Conclusions : du « baroque » aux « baroques »

- 21 Le terme « baroque » continue à résister aux définitions qu'on cherche à lui attribuer : par son origine métaphorique (la déformation de la perle) et par la connotation péjorative qui l'oppose au « classique », il peut orienter et influencer la recherche. Mais lorsque nous inscrivons le « baroque » et le « classique » à l'intérieur d'une perspective dialectique, nous découvrons qu'ils ne se trouvent guère dans une relation hiérarchisée, mais qu'ils se tiennent par la main tout en s'opposant. Au sein du système esthétique de la *belle danse*, le « classique » peut être considéré comme une norme dominante promue par les institutions – telle l'Académie Royale de Danse – et le « baroque » comme sa déformation dans le contexte théâtral. Ceci dit, la danse « par bas » et la danse exécutée au théâtre ne sont pas ontologiquement « classique » ou « baroque » ; c'est leur usage stylistique respectif qui peut être considéré comme tel.

- 22 En associant l'usage « baroque » de la *belle danse* à une sensibilité relative à la norme de la danse noble, nous pouvons nous demander si le baroque peut être cantonné à la seule production chorégraphique française des XVII^e-XVIII^e siècles, ou s'il se déploie dans des espaces et temps différents. L'étude des transferts culturels entre l'Italie et la France au XVII^e siècle pourrait nous conduire à nuancer cette identification exclusive, et à formuler l'hypothèse que des formes de théâtralité que nous pouvons définir comme « baroques » se donnèrent aussi en Italie, dans la première partie du XVII^e siècle. Une analyse comparative des sources italiennes et françaises de l'époque suggère en effet, l'existence d'une continuité entre les expérimentations scéniques italiennes et le corps de la *belle danse* dans sa version contrefaite⁵². Par-là, nous ne voulons pas souligner l'importance historique de la *belle danse*, mais plutôt mettre en évidence le processus historiographique qui en a fait un modèle de genre pour la lecture des formes artistiques d'autres pays. Sans aucun doute, la *belle danse* est née dans la France absolutiste, et appartient à la France, puisque c'est là qu'elle a été systématiquement cultivée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En revanche, la « danse baroque » ne peut être considérée comme l'apanage du territoire français, puisque son goût pour la caricature et la contrefaçon, aussi bien que son caractère formel éclectique, peuvent être repérés dans d'autres contextes d'émergence de l'art chorégraphique.
- 23 En ce sens, il s'avère également qu'on ne peut attribuer une valeur univoque au mot « baroque », puisque plusieurs « baroques » existent. En témoigne la nouvelle valeur sémantique que le terme a acquise par le travail contemporain de « danse baroque » de Christine Bayle, Marie-Geneviève Massé ou Béatrice Massin⁵³ : dans le sillage de l'œuvre philologique de Francine Lancelot, les créations de ces artistes réinventent le vocabulaire de la *belle danse* en l'appliquant au corps versatile et instruit par la diversité des techniques pratiquées par les danseurs d'aujourd'hui. Tout en gardant la substantifique moelle de la *belle danse*, ces chorégraphes utilisent la grammaire « baroque » dans un travail de *displacement* et de distanciation, non seulement du contexte socio-historique d'émergence de cette danse, mais aussi des lois lexicales, syntaxiques et gestuelles, qui en ont construit et perpétué le code corporel, et ce, afin de se réapproprier ce langage. Elles métamorphosent alors la belle danse, en ajoutant une mobilité du buste dans l'espace frontal et sagittal, en laissant bouger les bras indépendamment l'un de l'autre dans l'espace arrière du corps de l'interprète, ou en supination au-dessus de la tête, et en relâchant le poids jusqu'à la chute. Le processus même de cette transformation stylistique et formelle, fait de cette danse, une danse « baroque ».
- 24 En définitive, aucune catégorie ne possède une identité stable ou toujours identique à elle-même, mais celle-ci se redessine en fonction de l'objet contingent auquel elle se réfère : tout en restant un objet historique, la belle danse devient aujourd'hui un laboratoire du geste contemporain, tissant un riche aller-retour entre esthétique d'époque et sensibilité actuelle ; à son tour, la compréhension du phénomène qu'est la « danse baroque » se nourrit du questionnement de la catégorie historique et esthétique « baroque », ainsi que de la relation que la création contemporaine entretient avec les pratiques dansées des XVII^e-XVIII^e siècles.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires d'époque

Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire de l'Académie françoise, 3^e édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Contenant la Signification et la Définition des mots de l'une et de l'autre Langue, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1771.

DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean-Baptiste Le Rond (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, t. III, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1753.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, Éditions De la Haye et Rotterdam, 1690.

QUATREMER DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. I, Paris, Panckoucke et Plomteux, 1788.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes*, Genève, Jean Herman Winderhold, 1680.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchesne, 1768.

Sources

AUDRAN Gérard, *Les proportions du corps humains : mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, G. Audran, 1683.

AUDRAN Gérard, « Chaconne D'arlequin de Monsieur de la montagne », *Recueil Factice Rés. 817 (7)*, Ms., 1710-1720, f. [29r-31r].

AUDRAN Gérard, *Corago (Il) o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche [1628-1637]*, Firenze, Olschki Editore, 1983.

DE PURE Michel, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.

DE SAINT-HUBERT Nicolas, *La manière de composer et faire réussir les Ballets [1641]*, Genève, Minkoff Reprints, 1993.

FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures, et signes démonstratifs*, Paris, chez l'Auteur, Michel Brunet, 1700.

FOLLINO Federico, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Mantova, Presso Aurelio, & Ludovico Osanna, stampatori ducali, 1608.

FOLLINO Federico, *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*, Paris, P. Le Petit, 1663.

MENESTRIER Claude-François, *Remarques pour la conduite des ballets* [1658], in CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 Mises en scène*, Paris, Éditions A. et J. Picard, Centre national de la danse, 2005, pp. 231-235.

MERCURIALE Girolamo, *De arte gymnastica* [1569], Florence, Leo Olschki, 2008.

MONTFAUCON Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulne, 1719-1724.

RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*, Paris, Jean Villette, 1725.

SAINT-SIMON Louis de Rouvroy de, *Mémoires* [1700-1703], t. II, version électronique des écrivains de Fondcombe, Copyright Didier Hallépée, 2014.

SEBILLET Thomas, « De l'antiquité de la Poésie et de son excellence », in GAIFFE Félix, *Art poétique françois (1548). Édition critique avec une introduction et des notes*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1910.

STROZZI Giulio, *Il Romolo e'l Remo, drama*, Venezia, Chez Gio Battista Surian, 1645.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens* [1764], Paris, Saillant, 1766.

Ouvrages

BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit Baroque ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* [1988], Arles, Actes Sud, 1994.

BEAUSSANT Philippe, *Passages. De la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1936], Paris, Flammarion, 1985.

BURCKHARDT Jacob, *Le Cicerone, guide de l'art antique et moderne en Italie*, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1885-1892.

D'ORS Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935.

DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Champion, 2010, pp. 173-190.

DELEUZE Gilles, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, février 1978, pp. 154-155.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.

GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse », *Corps*, n° 7, 2009, pp. 57-64.

LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardin d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, « Histoires », 2014.

LECOMTE Nathalie, ROUCHER Eugénia, « Danse », BENOIT Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1992, pp. 201-204.

LIGORE Bruno, *Antiquitates incorporatae. Réseaux, modes et codes de la corporéité archéologique 1786-1820*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marina Nordera, université Côte d'Azur, à paraître.

PAPPACENA Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2004.

PAPPACENA Flavia, *Il linguaggio della danza. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche della danza classica*, Roma, Gremese, 2010.

ROUCHER Eugénia, *Aux origines de la danse classique. Le vocabulaire de la "Belle danse", 1661-1701*, Thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Quemada, université de Paris XIII, 1990.

ROUCHER Eugénia, « Entre le bel estre et le paroistre : la danse aux temps de Louis XIII », in DURON Jean (dir.), *Regards sur la musique... au temps de Louis XIII*, Wavre, Mardaga, 2007, pp. 79-114.

ROUSSET Jean, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

SPARTI Barbara, « Baroque or not Baroque – Is That the Question ? Or Dance in Seventeenth-Century Italy », in GIORDANO Gloria, PONTREMOLI Alessandro (éd.), *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, Bologna, Massimiliano Piretti, 2015, pp. 277-304.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque* [1888], Paris, Gérard Monfort, 1988.

Colloques

La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain, université Lumière Lyon 2 et université Jean Moulin Lyon 3, Groupe Renaissance et Âge Classique (UMR 5037) en partenariat avec le TNP, Lyon, 12-14 mars 2015.

Références électroniques

Académie de Sablé - Danse, page de l'Entracte Scène conventionnelle, [en ligne], www.lentracte-sable.fr/academie_danse.htm, page consultée le 25 octobre 2016.

ROUCHER Eugénia, « La Belle danse ou le Classicisme français au sein de l'univers baroque », Médiathèque du Centre national de la danse, [en ligne], http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=texte&id_article=130, page consultée le 25 octobre 2016.

Référence vidéo

MASSIN Béatrice, REBOIS Marie-Hélène, *La danse baroque proposée par Béatrice Massin*, Chiloé Production, 2011, outil artistique et didactique, 180 minutes, DVD.

NOTES

1. BEAUSSANT Philippe, *Passages. De la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006, pp. 211-212.
2. Voir : CAVAILLÉ Fabien, « Qu'avez-vous dit avec "baroque" ? Usages et usure d'une étiquette », *La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, université Lumière Lyon 2 et université Jean Moulin Lyon 3, Groupe Renaissance et Âge Classique (UMR 5037) en partenariat avec le TNP, Lyon, 12 mars 2015.
3. Les compagnies suivantes offrent régulièrement des formations de « danse baroque » : La Cie Les Fêtes d'Hébé, L'Association Issé, la Cie Fantaisies Baroques, la Cie Divertimenty, ou l'Ensemble Donaïres. Je souligne qu'aucun jugement de valeur n'est associé à ce choix linguistique.
4. Voir : *Académie de Sablé - Danse*, page de l'Entracte Scène conventionnelle, [en ligne], www.lentracte-sable.fr/academie_danse.htm, page consultée le 25 octobre 2016.
5. LECOMTE Nathalie, ROUCHER Eugénia, « Danse », in BENOIT Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 204.
6. DA ORTAS García, *Coloquios dos Simples e Drogas da India* [1563], in BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit Baroque ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* [1988], Arles, Actes Sud, 1994, p. 94.
7. FURETIÈRE Antoine, « Baroque », in *Dictionnaire universel*, t. I, Paris, De la Haye et Rotterdam, 1690, s.p.
8. « Baroque », in *Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, t. I, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 84.

9. « Baroque », in *Dictionnaire de l'Académie française*, t. I, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740, p. 140.
10. « Baroque », in *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, t. I, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1771, p. 770.
11. ROUSSEAU Jean-Jacques, « Baroque », in *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchesne, 1768, p. 40.
12. QUATREMER DE QUINCY Antoine-Chrysostome, « Baroque », in *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. I, Paris, Panckoucke et Plomteux, 1788, p. 210.
13. Voir : SEBILLET Thomas, « De l'antiquité de la Poésie et de son excellence », in GAIFFE Félix, *Art poétique françois (1548). Édition critique avec une introduction et des notes*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1910, pp. 8-15.
14. Voir : RICHELET Pierre, « Classique », in *Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Winderhold, 1680, p. 142 ; FURETIÈRE Antoine, « Classique », in *op. cit.*, 1690, s.p. ; « Classique », in *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, p. 197 ; DUMARSAIS César Chesneau, « Classique », in DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean-Baptiste Le Rond (dir.), *Encyclopédie*, t. III, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1753, p. 507.
15. Voir : MERCURIALE Geronimo, *De arte gymnastica* [1569], Florence, Leo Olschki, 2008 ; AUDRAN Gérard, *Les proportions du corps humains : mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, G. Audran, 1683 ; MONTFAUCON Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulne, 1719-1724 ; WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens* [1764], Paris, Saillant, 1766. Je remercie ici vivement mon collègue Bruno Ligore pour l'aide précieuse fournie à ce sujet, et signale l'avancement de sa thèse : LIGORE Bruno, *Antiquitates incorporatae. Réseaux, modes et codes de la corporéité archéologique 1786-1820*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marina Nordera, université Côte d'Azur, à paraître.
16. Voir : BURCKHARDT Jacob, *Le Cicérone, guide de l'art antique et moderne en Italie*, vol. 2, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892.
17. Voir : WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque* [1888], Paris, Gérard Monfort, 1988.
18. Voir : D'ORS Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935.
19. Voir : BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1936], Paris, Flammarion, 1985.
20. Voir : DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.
21. *Ibid.*, p. 47.
22. J'emprunte cette expression à DELEUZE Gilles, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, février 1978, p. 155.
23. SPARTI Barbara, « Baroque or not Baroque – Is That the Question ? Or Dance in Seventeenth-Century Italy », in GIORDANO Gloria, PONTREMOLI Alessandro (éd), *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, Bologna, Massimiliano Piretti, 2015, p. 278 : « Hence, the fifteenth-century Italian dances were considered "medieval"; those of the late sixteenth century, contemporary with the Elizabethan court and Shakespeare's plays and dances, were "baptized" "Renaissance"; while the new French style, in vogue in England and Germany in the eighteenth century, was defined as "Baroque". » Nous traduisons.
24. SAINT-SIMON Louis de Rouvroy de, *Mémoires* [1700-1703], t. II, version électronique des écrivains de Fondcombe, Copyright Didier Hallépée, 2014, p. 139.
25. J'évoque ici les compagnies de danse et ensembles musicaux respectivement liés à chacune de ces personnalités : Gruppo di danza Rinascimentale (1975), La Grande Écurie et la Chambre du Roy (1966), Hespèrion XX (1974), Les Arts Florissants (1979), Ris & Dancieries (1980).
26. Pour la danse, voir : FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie*, Paris, chez l'Auteur, Michel Brunet, 1700 ; RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser*, Paris, Jean Villette, 1725.
27. Suite à l'effort théorique de Pierre Beauchamps et Raoul-Auger Feuillet pour constituer un système d'écriture de la danse, présenté dans l'ouvrage de Feuillet intitulé *Chorégraphie*, les danses de bal et les entrées de théâtre circulent en format imprimé. Publiées sous forme de

brochure ou réunies dans des recueils, ces danses sont « gravées » par l'imprimeur sur des plaques de cuivre, comme on le fait pour les images. Voir : GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse », *Corps*, n° 7, 2009, pp. 57-64.

28. DE SAINT-HUBERT Nicolas, *La manière de composer et faire réussir les Ballets* [1641], Genève, Minkoff Reprints, 1993.

29. DE PURE Michel, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, pp. 180-181.

30. FURETIÈRE Antoine, « Danse », in *op. cit.*, s.p.

31. Voir : ROUCHER Eugénia, « Entre le bel estre et le paroistre : la danse aux temps de Louis XIII », in DURON Jean (dir.), *Regards sur la musique... au temps de Louis XIII*, Wavre, Mardaga, 2007, pp. 79-114.

32. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, p. 164. Les exercices de politesse sur lesquels Rameau insiste, notamment les différentes révérences et le cérémonial à observer lors du bal, témoignent d'une intention didactique adressée au milieu de la cour. Le chercheur qui se focalisait exclusivement sur ces préceptes encourait le risque de « styliser » la *belle danse* comme une technique noble.

33. *Lettres patentes du roy*, Paris, P. Le Petit, 1663.

34. DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Champion, 2010, p. 175. La chercheuse reprend ici les critères avancés par Jean Rousset in *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

35. *Ibid.*, p. 185.

36. MENESTRIER Claude-François, *Remarques pour la conduite des ballets* [1658], in CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 Mises en scène*, Paris, Éditions A. et J. Picard, Centre national de la danse, 2005, p. 235.

37. *Ibid.*, p. 234. L'expression renvoie aux habits, parfois révélateurs d'une fantaisie « baroque ».

38. LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardin d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, « Histoires », 2014, pp. 199-212.

39. Voir : ROUCHER Eugénia, *Aux origines de la danse classique. Le vocabulaire de la "belle Danse" 1661-1701*, t. 1, Thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Quemada, université de Paris XIII, 1990 ; ROUCHER Eugénia, « La Belle danse ou le Classicisme français au sein de l'univers baroque », Médiathèque du Centre national de la danse, [en ligne], http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=texte&id_article=130, page consultée le 25 octobre 2016.

40. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, pp. 2-3.

41. PAPPACENA Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2004, pp. 11-12. Dans *Il linguaggio della danza*, l'auteur souligne comment l'observation analytique du corps humain par la culture antique avait perfectionné la représentation de l'en dehors, et comment les maîtres à danser des XVII^e-XVIII^e siècles s'en étaient inspirés. Voir : PAPPACENA Flavia, *Il linguaggio della danza. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche della danza classica*, Roma, Gremese, 2010, p. 22.

42. FEUILLET Raoul-Auger, *op. cit.*, p. 7.

43. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, p. 9.

44. FEUILLET Raoul-Auger, *op. cit.*, p. 7.

45. *Ibid.*, p. 6.

46. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, p. 210.

47. *Ibid.*, p. 207.

48. *Ibid.*, p. 211.

49. *Ibid.*, p. 200. Voir aussi : FEUILLET Raoul-Auger, *op. cit.*, p. 98.

50. FEUILLET Raoul-Auger, *op. cit.*, p. 6.

51. RAMEAU Pierre, *op. cit.*, p. 21.

52. À titre d'exemple, le corps noble des représentations mythologiques et pastorales des scènes mantouanes et vénitiennes du XVII^e siècle est contrebalancé par un corps plié « tantôt [aux] actes

de douleur tantôt de désespoir » (FOLLINO Federico, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, 1608), aux « gestes plaintifs » (STROZZI Giulio, *Il Romolo e'l Remo, drama*, 1654), ou aux positions de dérision où l'on « élargit les bras en dehors avec une rapidité rare, parfois tournant les yeux au ciel et tout autour » (*Il Corago*, 1628-1637).

53. Le titre du DVD édité/réalisé par Béatrice Massin vient confirmer cette démarche d'autodéfinition. Voir : MASSIN Béatrice, REBOIS Marie-Hélène, *La danse baroque proposée par Béatrice Massin*, Chiloé Production, 2011, outil artistique et didactique, 180 minutes, DVD.

RÉSUMÉS

Dans cet article, il s'agira de problématiser l'usage de la catégorie de « danse baroque » : la question de la relation que la danse des XVII^e-XVIII^e siècles entretient avec la catégorie générique du « baroque » se pose par exemple aujourd'hui à travers l'existence de différentes formations dites de « danse baroque ». Après avoir retracé l'essor de la catégorie historique et esthétique de « baroque » en France, et avoir exploré la dialectique de sa relation à la catégorie de « classique », la pertinence de son emploi sera analysée dans le domaine de la danse. Convenant sur l'utilisation fréquente de la dénomination historiquement informée de « *belle danse* » pour désigner la pratique française savante des XVII^e-XVIII^e siècles, on pourra identifier les éléments stylistiques « classiques » et « baroques » entre lesquels elle s'est développée. Autrement dit, la *belle danse* n'est pas classique ou baroque en soi : au lieu d'accorder une valeur ontologique à ces deux termes, on soulignera les différents usages stylistiques qu'ils génèrent. En ce sens, on constatera qu'aucune catégorie n'est identique à elle-même, mais peut se trouver réinvestie en fonction de la perspective méthodologique employée et du contexte de l'objet étudié.

This article deals with the use of category of baroque dance: indeed, the relation between the Seventeenth and Eighteenth-Century dance and baroque category shall still be questioned – let us think about the many «baroque dance» workshops that exist. First, the birth of the historical and aesthetical category of «baroque» will be analyzed, questioning the relation it intertwines with the «classical» category. The relevance of its use in dance will then be questioned. The importance in using the historically informed definition of *belle danse* to indicate the French practice of Seventeenth and Eighteenth-Century will be underlined; the stylistic elements will then be analyzed and identified as «classic» or «baroque». Therefore, *belle danse* is not classic or baroque *per se*: the two terms do not have an ontological meaning, but they determine a different stylistic use. In this sense, all categories never remain authentic and equal, but they readapt to the methodological perspective that the researcher decides to adopt and to the context of the inquired object.

La relazione tra la danza del XVII-XVIII secolo e la categoria generica di barocco è una problematica d'attualità soprattutto in riferimento ai corsi di formazione e alle compagnie di «danza barocca». Questo articolo studia tale problematica esplicitando il valore d'uso attribuito alla categoria di «danza barocca». Dopo aver rintracciato la nascita della categoria storica ed estetica del «barocco» e averne riconsiderato il rapporto dialettico con la categoria del «classico», si analizzerà la sua attinenza alla storia della danza. Convenendo sull'importanza di utilizzare la denominazione storicamente informata di *belle danse* per riferirci alla pratica francese del XVII-XVIII secolo, si potranno identificare gli elementi stilistici «classici» e

«barocchi» tra i quali essa è sospesa. La *belle dance* non è classica o barocca di per sé: anziché ascrivere questi due termini ad una dimensione ontologica, si sottolineerà la differenziazione d'uso stilistico che essi determinano. In questo senso, verrà messo in luce come nessuna categoria sia mai identica a se stessa, ma come si riadatti in funzione della prospettiva metodologica adottata e del contesto dell'oggetto di indagine.

INDEX

Mots-clés : baroque, belle dance, catégorie, classique, danse baroque

Parole chiave : barocco, belle dance, categoria, classico, danza barocca

Keywords : baroque, baroque dance, belle dance, category, classic

AUTEUR

BIANCA MAURMAYR

Bianca Maurmayr est doctorante en danse à l'université Côte d'Azur, où elle a bénéficié d'un contrat doctoral entre 2012 et 2015. Elle poursuit une recherche concernant les échanges culturels entre Paris et Venise au cours du XVII^e siècle. Elle a suivi un stage de formation auprès de la Fondazione Cini Onlus de Venise (2012) et du Centre national de la danse à Pantin (2011). Elle a fait partie de *Pratiques de thèse en danse - outils à l'œuvre* de 2014 à 2016.