



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire
de la danse

Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention

Bianca Maurmayr



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/882>

DOI : 10.4000/danse.882

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Bianca Maurmayr, « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/882> ; DOI : 10.4000/danse.882

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention

Bianca Maurmayr

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) ».

- 1 En mai 2013, je suis invitée avec d'autres danseurs professionnels et amateurs à accompagner un ensemble musical par des danses de répertoire du XVIII^e siècle. Quelle n'est pas ma surprise quand je vois un des danseurs, Hubert Hazebroucq, exécuter l'« Entrée Seul pour une femme dancée par Mlle Guiot »¹. Je m'étais déjà plongée dans l'étude de la personnalité artistique de Marie-Catherine Guyot, danseuse de l'Académie Royale de Musique active dans la première moitié du XVIII^e siècle et interprète présumée de cette danse. Les questionnements de genre conditionnaient donc déjà à un certain degré mon regard et mon approche corporelle à la *belle danse*. En outre, je connaissais assez bien la chorégraphie non seulement pour l'avoir lue et analysée, mais aussi pour l'avoir incorporée, et je ressentais une sorte d'incohérence entre la mémoire corporelle de mon exécution et la perception de celle du danseur. Sa qualité d'élévation conférait au solo un degré de tonicité et de tension musculaire qui n'appartenait ni à mon corps, ni à mon exécution : le danseur engageait de la puissance corporelle pour rechercher la verticalité et l'aplomb et il accentuait les appuis rythmiques par une énergie que je percevais comme saccadée ; je ressentais, par contre, la qualité plus fluide, plus aérienne, plus vaporeuse de cette danse dans ma propre interprétation. En principe, nos deux corps exécutaient la même danse, mais en laissant ressurgir une technique qui aurait pu être

qualifiée comme masculine pour l'interprétation d'Hazebroucq et de féminine pour mon exécution.

- 2 Cette anecdote me paraît paradigmatique pour une étude sur l'historiographie de la danse et le genre qui tient compte des aspects liés à l'interprétation. Concernant la *belle danse*, les historiens et les praticiens de ce style se posent la question de la relation entre genre et danse au moment où la femme fait son apparition sur scène et gagne le statut de danseuse professionnelle² : le corps entraîné et spécialisé de la danseuse se construit-il en symétrie, en complémentarité ou en juxtaposition au corps masculin ? Existe-t-il une bipartition des rôles entre danseur et danseuse et à quels niveaux se joue-t-elle – social, économique, idéologique ou esthétique ? Pour essayer de répondre à ces questions, je vais m'appuyer sur l'étude de Marie-Catherine Guyot. Il s'agira de porter l'attention à son profil professionnel et artistique, en conjuguant l'analyse des critiques et des chroniques de l'époque, des distributions des rôles indiquées dans les livrets-programmes de ballet et d'opéra, et des partitions chorégraphiques en notation Beauchamp-Feuillet. La nature de ces témoignages est androcentrée : il s'agit de textes écrits par des hommes pour des hommes, imprégnés de la culture dominante de l'époque, structurés par une domination masculine. Tout en tenant compte de cette perspective, je vais chercher à retracer l'agentivité de Marie-Catherine Guyot, soit au niveau de l'intégration de cette idéologie dominante, soit au niveau des stratégies permettant d'acquérir des caractéristiques socialement et culturellement perçues comme masculines, à travers la composition chorégraphique.

Marie-Catherine Guyot : une esquisse biographique

« Guyot. (Mlle) Danseuse de l'Académie Royale de Musique, où elle débuta sur la fin de l'année 1705 à peu près vers le temps de la retraite de Mlle Subligny. Mlle Guyot étoit d'une très aimable figure, elle a passé pour une des premières danseuses de son temps. Elle fut obligée de se retirer à la clôture du Théâtre en 1722 parce que son embonpoint ne lui permettoit plus d'exercer ses talents avec la même facilité. Elle a été fort regrettée³. »

Ces quelques lignes sur l'activité de la danseuse Marie-Catherine Guyot sont représentatives du type de source que l'historien de la danse utilise pour traiter de la question des femmes interprètes du XVIII^e siècle : ce sont des sources écrites par des théoriciens hommes, qui véhiculent leur regard genré sur le corps, à la fois de femme et de danseuse. Comment peut-on alors faire la différence ? Comment savoir quand les sources parlent du corps de Guyot femme et quand elles parlent du corps de Guyot danseuse ? Les sources opèrent d'ailleurs une sélection des informations à transmettre et sont parfois incomplètes⁴ : elles privilégient généralement la vie professionnelle et les relations amoureuses, racontées sous forme romancée.

- 3 Danseuse de l'Académie Royale de Musique, Marie-Catherine Guyot fut active dès le début du XVIII^e siècle, jusqu'en 1722. Si la date de sa retraite est bien connue et avérée par les chroniques d'époque, ses débuts sont plus difficilement datables⁵. Ivor Guest donne la version la plus attestée, étalant la carrière de Guyot sur une vingtaine d'années, de 1705 à 1725⁶. Il suit en ce sens presque littéralement la version qui nous est livrée par les frères Parfaict dans la citation en introduction à ce paragraphe. Cependant, le dictionnaire des frères Parfaict⁷ n'est pas complet et il contient plusieurs incohérences : certains artistes n'y apparaissent pas et les notices relatives aux artistes et aux opéras du deuxième quart du XVIII^e siècle sont plus détaillées que celles du XVI^e et du XVII^e siècles, et du début du

XVIII^e. La délimitation chronologique qu'ils donnent à l'activité de Marie-Catherine Guyot pourrait alors être questionnée. En outre, ils ne paraissent pas tenir compte de l'instabilité de l'orthographe de l'époque, raison pour laquelle le nom d'un-e même artiste pouvait subir des variations, soit entre les différentes éditions des livrets, soit à l'intérieur d'une même édition, d'un acte à l'autre⁸. C'est ce qui paraît se produire pour la danseuse qui fait l'objet de cette étude : elle est généralement nommée « Guyot », plus rarement « Guillot », et enfin « Guiot » dans les notations chorégraphiques publiées par Gaudrau en 1712⁹. Soulignons aussi qu'une interprète au nom orthographié de « Guillet » apparaît dans les distributions de rôles données par les frères Parfaict en 1702, à l'occasion de la représentation de *Tancredè*, et disparaît le 20 octobre 1705 lors de la représentation de *Philomèle*, et cela à faveur de « Guyot ». Pourtant, un mois auparavant (le 11 septembre 1705), « Guillet » jouait le rôle d'un Amour et d'une Amazone dans une reprise du *Triomphe de l'Amour*. La proximité chronologique entre ces deux œuvres de 1705, ainsi que la ressemblance entre l'orthographe de « Guillet » et celle de « Guillot », amènent à supposer qu'il s'agit de la même danseuse. Nous pouvons néanmoins être face à un cas de paronymie¹⁰.

Après son retrait de la scène en 1722, Guyot « changea bientôt de vocation¹¹ » et rentra dans un couvent en 1725, sans pour autant avoir oublié de se faire attribuer une pension de 1000 livres¹². Cette décision paraît laisser le public français déçu et peiné : dans le *Mercur de France* du mois d'avril 1722 nous lisons :

« Le public trouve beaucoup à redire à la Dlle Guyot, qui vient de se retirer, avec une pension, après avoir brillé très longtemps dans les Ballets de l'Opéra. C'étoit une des plus excellentes Danseuses que l'on ait vu sur ce Théâtre. Elle joignit à beaucoup de noblesse des graces infinies¹³. »

Si Jacques-Bernard Durey de Noinville¹⁴ et, bien plus tardivement, Nérée Desarbre¹⁵ confirment cet appel de Guyot pour la religion, une anecdote vient nous suggérer qu'elle ne se retira pas exclusivement pour une question de foi, mais aussi pour une question de poids. Une lettre d'André Cardinal Destouches – compositeur actif à l'Académie Royale de Musique à la même époque que Guyot et très probablement faisant partie du réseau relationnel de la danseuse – informe Antoine de Grimaldi, protecteur et amant de la jeune femme, que : « Votre ancienne amie Mlle Guyot s'est retirée chargée de trop embonpoint, elle est plus méchante et plus laide qu'aucune de ce tripot [l'Académie], ainsi elle ne mérite nuls regrets¹⁶ ».

Si nous ignorons les vraies motivations qui ont poussé Destouches à écrire de cette manière d'une collègue artiste, nous pouvons quand même remarquer l'androcentrisme de cette assertion : Guyot perd le charme qui la rendait objet de fascination lorsque son corps ne correspond plus aux canons de beauté requis sur la scène pour une danseuse. Cette assertion pousse alors à se questionner sur le critère de sélection et de célébrité des danseuses à l'Académie : est-ce qu'elles étaient choisies pour leurs qualités techniques, telles l'adaptation aux codes de la *belle danse*, la virtuosité et l'expressivité, ou est-ce qu'elles étaient plutôt choisies à partir de leur caractéristiques physiques, et de l'idéal de beauté et de séduction que leur corps surexposé incarnait ?

Au-delà de la misogynie exprimée par Destouches, nous ignorons si le public français féminin partageait cette perspective culturelle sur le corps des danseuses. Il se peut que Guyot se soit retirée de bon gré des scènes, consciente que son corps n'était plus apte à exécuter les danses qui lui étaient proposées, et qu'elle n'était plus capable de représenter un idéal de femme partagé par son public, masculin comme féminin. Elle n'était plus une déesse de son temps.

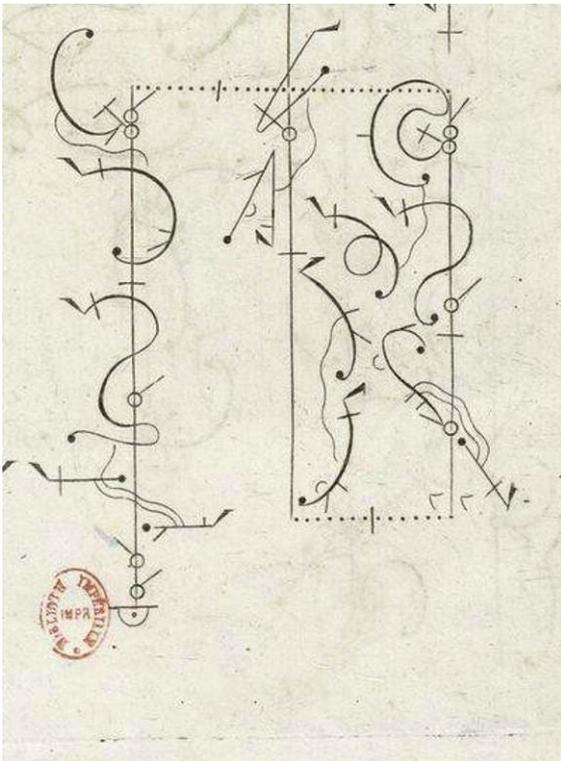
Le corps de la femme sur scène : une analyse au travers des mots des théoriciens

- 4 Pour essayer de comprendre cette relation conflictuelle entre corps idéalisé, corps entraîné et corps objet de la danseuse, je m'appuierai sur les écrits de Pierre Rameau, maître à danser et pédagogue de la danse du XVIII^e siècle bien connu. Il s'agit de comprendre par les mots d'un expert en danse ce que signifiait être danseuse au XVIII^e siècle, ou mieux, quels idéaux esthétiques devaient être atteints par la danseuse professionnelle grâce à sa technique, mais aussi quels enjeux d'exposabilité de son corps devait-elle accepter et traverser.

En décrivant les « rares talents » de « l'illustre Mademoiselle Prevost », la partenaire habituelle de Guyot et peut-être aussi la danseuse qui la surclassa par beauté et virtuosité technique¹⁷, Pierre Rameau utilise l'expression « tant de grace, tant de justesse, tant de legereté, tant de prescision, qu'elle peut être regardée comme un prodige dans ce genre¹⁸ ». Les qualités que la danseuse devait véhiculer étaient donc la grâce de l'expression, la justesse d'exécution, la correcte gestion du poids, la conformité aux normes établies de la *belle danse* et à l'articulation entre interprétation dansée et musique. Nous pouvons supposer que si posséder ces qualités permettait à la danseuse d'« être regardée comme un prodige » et d'être qualifiée d'excellence, ne pas les avoir, ou ne plus en disposer, signifiait en revanche perdre l'admiration et la bienveillance de la part du monde masculin.

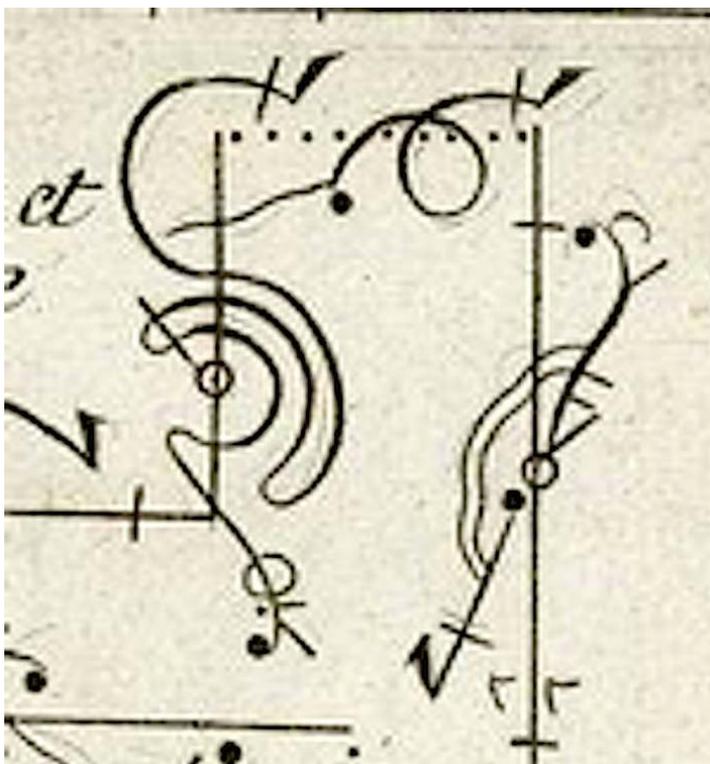
- 5 Tout en étant référées à une danseuse particulière, ces qualités ne paraissent pourtant nous renseigner de façon plus précise, ni sur la technique de Françoise Prévost ni, par extension, sur la technique féminine du XVIII^e siècle. Décontextualisées, elles révèlent des qualités que la *belle danse* infère au corps dansant en général, et paraissent ainsi s'adapter aussi bien au corps féminin qu'au corps masculin. Il est donc probable que la différenciation entre la technique des hommes et celle des femmes s'opérait plutôt au niveau de l'emploi stylistique donné à ces qualités. Prenons l'exemple de l'ouverture de jambe, un pas qui paraît être représentatif de la technique féminine par sa récurrence dans les partitions chorégraphiques et dans les sources iconographiques qui représentent des danseuses. Les qualités citées paraissent se réaliser de manière différente dans les entrées de théâtre pour homme et dans celles pour femme contenues dans le *Nouveau Recueil* de Gaudrau¹⁹. L'homme applique la puissance musculaire et des jeux de force à l'habileté de gérer le poids sur une jambe (légereté) : nonobstant la difficulté technique de la séquence en équilibre montrée dans la première illustration (suite de quatre ouvertures de la jambe gauche), les ornements et battus ne viennent pas gêner le placement du corps et la précision dans l'exécution des mouvements (justesse), ni l'élégance de l'interprétation (grâce). La deuxième illustration nous montre une ouverture de jambe rattachée à une pirouette entière sautée avec entrechat trois, suivie d'un rond de jambe en l'air. Malgré l'utilisation de la force musculaire, de la rapidité d'exécution et du défi à la gravité par le rajout d'ornements, le danseur préserve l'exactitude rythmique, l'aisance et l'aplomb, et ne montre pas la mécanique du mouvement ou l'effort, au risque de tomber dans l'outrance.

III.1 Danse d'homme : Suite de quatre ouvertures de jambe



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée de deux homme, p. 91.

III.2 Danse d'homme : Ouverture de jambe rattachée à une pirouette sautée avec entrechat trois suivie d'un rond de jambe en l'air



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée de deux homme, p. 95.

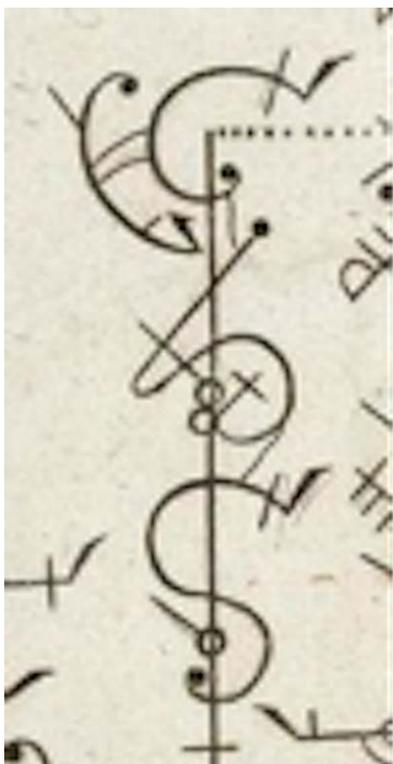
En analysant l'ouverture de jambe dans le corpus des danses de Guyot, une clarté d'écriture, et probablement d'exécution, paraît se profiler (Ill.3 : ouverture simple). Même lorsque l'ouverture est enrichie par quelques ornements (Ill.4 : une ouverture passagère, suivie d'un battement sur le coup-de-pied avant-arrière, et une ouverture finale passant par un rond de jambe), l'interprète est invitée à mettre en valeur l'action finale de la séquence, et à laisser émerger le mouvement de l'ouverture plutôt que les difficultés intermédiaires qui y ont amené ; le mouvement n'est plus rapide et saccadé, mais plutôt ample et suspendu. Il s'agit de donner du volume et de la respiration à l'équilibre, tout en faisant attention à amortir la descente au sol.

III.3 Danse de femme : Ouverture simple



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée pour une femme Seul, p. 78.

III.4 : Danse de femme : Ouverture complexe constituée d'une ouverture passagère, suivie d'un battement sur le coup-de-pied avant-arrière et une ouverture finale passant par un rond de jambe



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée pour une femme Seul, p. 67.

Ces exemples suggèrent qu'en 1712 le degré de difficulté technique donné par les ornements porte les qualités de grâce, de justesse, de légèreté et de précision à se manifester de manière différente chez l'homme et chez la femme. La différence semble résulter de la liberté à se propulser dans l'espace, les sauts étant l'apanage des hommes, alors que l'élévation réside dans les équilibres suspendus chez la danseuse. La danseuse – ici incarnée dans la personne de Guyot – exprime ces qualités par des danses moyennement difficiles, riches en balancés et en équilibres suspendus. Le danseur cherche en revanche à maintenir les qualités du corps selon les normes de la *belle danse*, tout en développant la technique et en atteignant les plus hauts sommets de virtuosité, par des entrechats, des cabrioles et des battus. Ce faisant, le danseur professionnel sur la scène se distingue du danseur noble au bal et établit un écart entre le vocabulaire codifié courant propre au répertoire des danses sociales et la technique théâtrale, riche en innovations, en ornements et en expérimentations, dont il semble être l'interprète privilégié. Cette possibilité d'expérimentation paraît être garantie précisément par la danseuse. Trait d'union entre « le haut » et « le bas de l'échelle²⁰ » du répertoire théâtral, la technique de la danseuse représente sur scène un lien visible entre la nouvelle danse théâtrale (les solos féminins peuvent atteindre des moments de virtuosité remarquable) et les premières définitions de la *belle danse* (les duos mixtes ou pour deux femmes proposent des compositions de difficulté très variable, allant du très simple au complexe).

- 6 Il serait alors intéressant de comprendre si le public du XVIII^e siècle continuait à se référer au corps masculin, modèle sur lequel la *belle danse* s'était construite depuis l'instauration de l'Académie, ou commençait à imiter un modèle féminin. La seule

indication sur la réception du public donnée par Rameau paraît ne concerner que le regard masculin. Rameau nous explique que les danseuses arrivèrent à « enchanter les yeux avides qui [les] regardent, & [à] attirer les suffrages de tous les cœurs » ; aussi, elles « contribuèrent beaucoup à la magnificence du spectacle²¹ ». Ce texte suggère que les goûts ont évolué et que la mise en scène nécessite des présences féminines, fait qui est confirmé par la rapidité avec laquelle les danseuses remplacent les danseurs travestis dans les rôles de nymphes, de bacchantes, de dryades ou de grâces²². Cette première comparaison entre les techniques d'homme et de femme, et les explications données par Rameau, suggèrent qu'au cours du XVIII^e siècle la danseuse vient se placer aux côtés du danseur en tant que modèle corporel proposant une technique proche de la danse noble exécutée au bal et adaptée à une certaine typologie de personnages.

La danseuse Guyot à travers la loupe de la notation chorégraphique

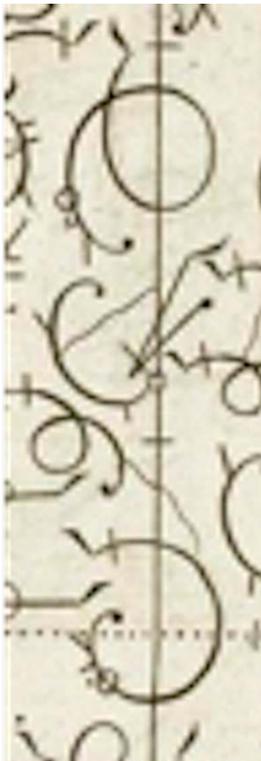
- 7 Si, au XVIII^e siècle, le corps de la danseuse représente la norme de la *belle danse*, celle-ci a-t-elle une part active dans la création chorégraphique ? La notation Beauchamp-Feuillet est un outil fondamental pour pouvoir retrouver des qualités corporelles dans l'étude des danseuses du XVIII^e siècle. Dóra Kiss a déjà présenté les intérêts et les limites de ce type de source : la notation ne peut pas nous suggérer l'interprétation réelle donnée par le/la danseur/danseuse, ni les mouvements du haut du corps, et il est difficile de faire le partage entre les interventions du maître à danser, du chorégraphe, du notateur et de l'interprète. Cependant, une analyse quantitative et qualitative de la notation peut aider à formuler des hypothèses qui ne tiennent pas exclusivement compte de l'exécution mécanique des pas, mais qui cherchent l'intention d'un choix chorégraphique, soit au niveau de la composition ou de l'expressivité, soit au niveau du degré de difficulté technique qu'un-e interprète savait atteindre²³. Cette analyse ne peut pas se passer de l'expérimentation des danses, c'est-à-dire de leur apprentissage par la lecture et de leur incorporation en studio de danse. C'est au travers de l'expérimentation de l'écriture chorégraphique et musicale et des choix stylistiques opérés que j'arrive aux possibilités interprétatives énoncées ici.
- 8 Les danses attribuées à Guyot sont toutes contenues dans la deuxième partie du *Nouveau Recueil De danse de Bal et celle de Ballet* de composition de Guillaume Louis Pécour et notées et éditées par Michel Gaudrau²⁴. Guyot y est nommée seize fois sur un total de vingt-neuf chorégraphies. De ces seize chorégraphies, sept sont pour un homme et une femme, dont cinq dansées avec David Dumoulin, cinq sont pour deux femmes, exécutées avec Françoise Prévost, et quatre sont des solos.

Un balayage rapide des notations montre que Marie-Catherine Guyot devait être une danseuse douée pour la rapidité d'exécution : à quelques exceptions près, les danses sont généralement courtes (cinquante mesures en moyenne) et soutenues, avec une prédilection pour le deux temps ternaires en 6/4 et en 6/8, et ont un caractère léger, pétillant et vif, plutôt que dramatique et lyrique. Une analyse quantitative plus fine montre quatre types de pas récurrents : le contretemps de gavotte battu en tournant, le contretemps de gavotte battu à la quatrième position devant derrière, souvent suivi de deux chassés ou couplé avec un assemblé (ce qui lui confère une dynamique de pas de gavotte), le pas de bourrée en présence et le pas de gigue. Les deux premiers pas me suggèrent que Guyot ne craignait pas d'ornementer les pas de base (i. e. le contretemps de

gavotte) par des battements sur le coup de pied ou par des changements de direction, et cela dans la rapidité. Un autre exemple de ce processus de composition est donné par le jeté, moins présent, qui est souvent battu. Le pas de bourrée en présence et le pas de gigue sont des pas composés (trois prises d'appui) qui contiennent un plié suivi d'un relevé, conférant au pas une dynamique que je perçois comme ondoyante. Pour éviter l'affaissement du poids lors du plié, et une perte de légèreté consécutive, je suis portée à considérer le plié comme un passage, utile pour la prise d'appui en relevé qui suit. J'ai donc tendance à en réduire la valeur rythmique à la levée du deuxième temps. Par cette interprétation musicale les danses à deux temps et à deux temps ternaire acquièrent une ornementation rythmique irrégulière.

- 9 Une autre qualité technique intéressante à étudier est celle du tour : les pirouettes entières apparaissent seulement dans quatre danses. Néanmoins trois d'entre elles sont des entrées seules, et une contient deux pirouettes entières sur un appui : la première pirouette se termine avec un rond de jambe en l'air, ce qui augmente la difficulté dans l'amorti du pas, et elle est presque immédiatement suivie par une deuxième pirouette, un seul coupé battu venant se caler entre les deux tours entiers (III. 5). À l'expérimentation de cette séquence, je me rends compte de l'importance de mon centre de gravité et de l'alignement entre les trois sphères-masses du corps ; je présume donc l'habileté de Guyot à maintenir l'aplomb, même dans des équilibres difficiles.

III.5 Répertoire Guyot : Deux pirouettes entières intercalées par un coupé battu



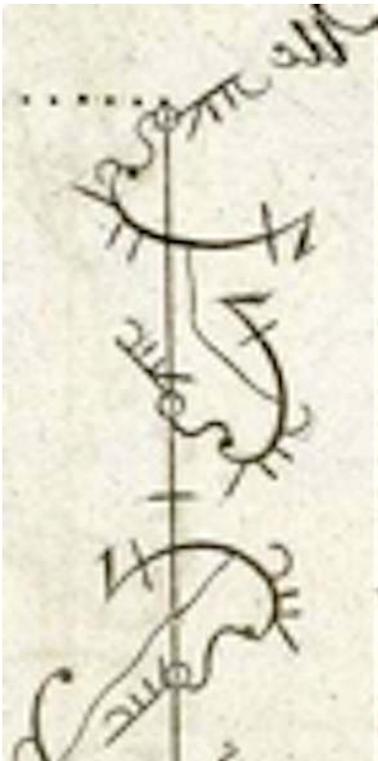
Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée pour une femme Seul, p. 73.

- 10 L'analyse des danses du répertoire de Guyot laisse aussi apparaître la récurrence de pas et de séquences qui ne sont pas des évolutions ou des dérivations des pas de base de la *belle dance*, mais paraissent plutôt être des innovations du vocabulaire. Certaines de ces

innovations reviennent avec une certaine régularité, ce qui laisse pressentir que la danseuse Guyot a contribué au contenu chorégraphique de ses danses²⁵. Cette hypothèse est soutenue par une analyse des solos, les danses qui exposent le mieux les talents de Guyot : si l'espace n'y est pas construit de façon très inventive, jouant presque exclusivement sur des déplacements en avançant, en reculant, ou de côté, les phrases sont en revanche très denses et créatives.

- 11 Une première innovation est visible aux mesures 6 et 7 de l' « Entrée pour une femme Seul dancée par Mlle Guiot a l'opéra d'athis²⁶ » : il s'agit d'un temps levé en promenade avec la jambe libre placée dans une demi attitude derrière. C'est un pas qui revient dans quatre autres danses²⁷, mais jamais noté de la sorte : la première codification de l'écriture donnée dans cette entrée arrive avec l'*Abbrégé de la Nouvelle Méthode* de Pierre Rameau, en 1725, treize ans après la publication de ces notations, et il est nommé « pirouette sautée²⁸ ». Si nous ne pouvons pas attribuer l'invention de ce pas à Guyot – il pourrait être également une invention du notateur de la chorégraphie ou compositeur de la danse – nous pouvons néanmoins remarquer que la danse théâtrale féminine avait dû aussi participer activement à l'évolution du style et de l'écriture de la *belle danse*.

III.6 Répertoire Guyot : Pirouettes sautées



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée pour une femme Seul, p. 67.

Aux mesures 20 et 21 de la même partition nous trouvons d'ailleurs une deuxième combinaison de pas particulière : il s'agit d'une séquence sautée que Rameau appelle « fleuret sauté en dernier²⁹ ». À la succession de trois pas en élevé propre au fleuret s'intercale ici un saut, nommé « sauter à cloche-pied³⁰ », entre la deuxième et la troisième prise d'appui. Pendant le saut, la jambe libre vient se rapprocher à la malléole externe de la jambe d'appui avec un frappé soudain et vif.

III.7 Répertoire Guyot : Deux fleurets sautés en dernier

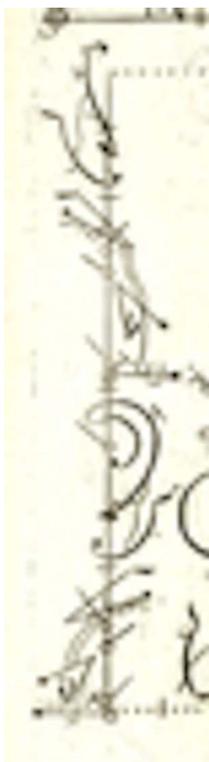


Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée pour une femme Seul, p. 78.

Le fleuret sauté en dernier est aussi visible dans la « Gigue pour une femme Seul dancée par Mlle Guiot a l'opera de tancrede³¹ » aux mesures 30 et 31, ce qui pourrait indiquer une particularité de style de cette danseuse, ou un *leitmotiv* qui la rendait reconnaissable. Cette hypothèse serait d'autant plus justifiée que dans les deux cas la séquence est suivie par un entrechat et un changement.

- 12 Dans la Gigue, les mesures 34 à 37 représentent également une séquence innovante, que je n'ai pas retrouvée dans d'autres danses pour femme du recueil. Guyot joue avec des changements d'appui rapides : les huit pas de cette séquence demandent en effet de jongler entre des pliés et des relevés sur un seul appui, des battus, et des sautés à cloche-pied, sur le rythme de la gigue, une danse qui se joue vite.

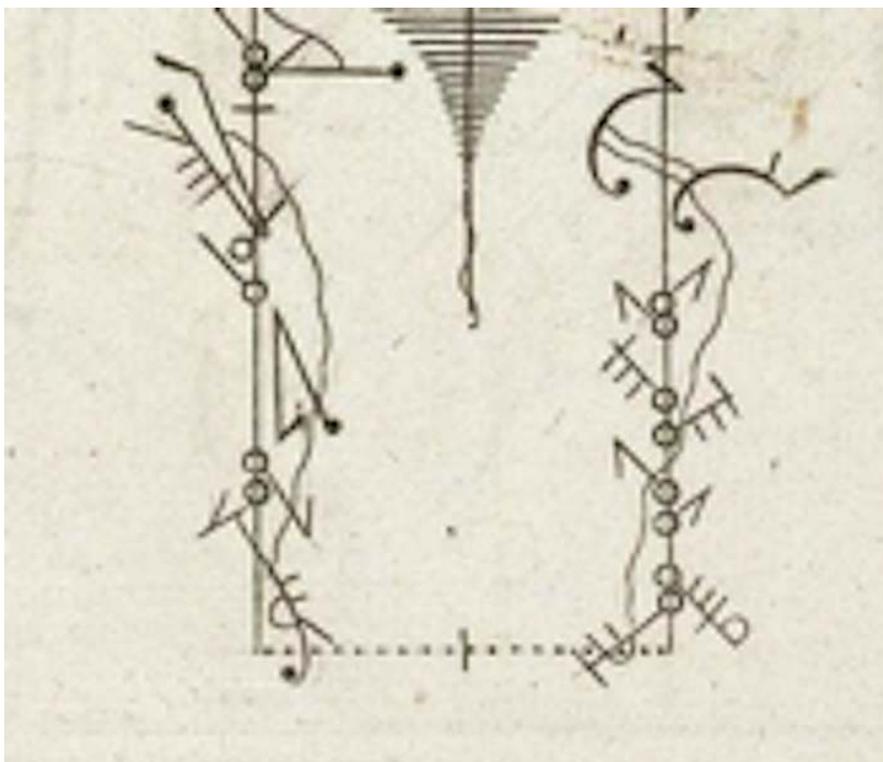
III.8 Répertoire Guyot : Suite rapide de changements d'appui, contenant des pas caractéristiques de Guyot tels le contretemps en quatrième position battu avant arrière et le sauter à cloche-pied



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Gigue pour une femme seul, p. 76.

- 13 Un réaménagement intéressant porte en revanche à se questionner sur l'étendue du répertoire de Guyot. La danse la plus atypique dans le corpus des partitions est l' « Entrée Seul pour une femme dancée par Mlle Guiot³² » : il s'agit d'une sarabande, la seule danse à trois temps parmi les partitions chorégraphiques attribuées à Guyot. Cependant, c'est une sarabande atypique, sans le caractère grave et lent qui est communément attribué à ce type de danse, en faveur d'une composition plus légère ; ceci permet à la danseuse de privilégier les pas sautés sur les pas glissés plus typiques de cette forme de danse³³. La sarabande de Guyot contient pourtant 13 mesures sautées, sur un total de 35, avec, entre autres, trois assemblés et deux changements en tournant en tant que pas pirouettés, deux jetés chassés, et six contretemps dont deux battus à la quatrième position. Le type de saut ici utilisé me suggère que Guyot a voulu intégrer et imposer des pas, non seulement qu'elle se savait très bien exécuter, mais aussi qui étaient caractéristiques de son style, dans une danse qui ne reflétait pas d'emblée sa personnalité artistique.

III.9 : Répertoire Guyot : Contretemps en quatrième position battu avant arrière suivi d'un assemblé en tournant et de deux changements, insérés dans une sarabande



Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, RES-V-1639, Entrée Seul pour une femme, p. 68.

Si ces exemples ne montrent qu'une faible partie des capacités techniques de Guyot, ils révèlent des possibilités d'interprétation et d'intervention de l'artiste sur la composition des danses, et témoignent par conséquent de la malléabilité de la matière chorégraphique.

- 14 À travers l'analyse des mots des théoriciens, de l'exécution et de l'interprétation des danses de Marie-Catherine Guyot, je constate que la danse professionnelle féminine du XVIII^e siècle s'incarnait dans une corporéité spécifique. Il ne s'agissait peut-être pas d'un corps virtuose, énergétique et puissant, celui des interprètes masculins, mais d'un corps en voie de réalisation, en puissance. D'une part, le corps de la danseuse se place aux côtés du corps masculin en tant que modèle pour le danseur noble : il matérialise l'ancrage de la technique théâtrale dans le répertoire de bal et permet au public de se confronter à la danse scénique. D'autre part, la danseuse atteint rapidement une technique de grande qualité et révèle la capacité créatrice de la *belle danse*, au travers des innovations du vocabulaire qu'elle véhicule. Ainsi, certaines artistes comme Guyot parviennent à rivaliser avec les vedettes masculines, à accéder à la notoriété et à contribuer par leur interprétation à la composition des danses théâtrales.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

DESARBRE Nérée, *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868), Chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1868.

DUREY DE NOINVILLE Jacques-Bernard, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent*, Tome II, Paris, chez Josphe Barbou, 1753.

LAJARTE (de) Théodore, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878.

Mercur de avril 1722 (Le), Paris, chez Guillaume Cavelier, Guillaume Cavelier fils, Noël Pissot, 1722.

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.

PECOUR Guillaume Louis, *Novueau Recueil De Dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entreés de ballet de la Composition De Mr. Pecour [...]*, Paris, Gaudrau, 1712.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des Arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.

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.

RAMEAU Pierre, *Abregé de la Nouvelle Méthode dans l'art d'écrire et de tracer toutes sortes de danse de ville*, Paris, chez l'Auteur, chez Boivin, chez M. Le Clerc, 1725.

Bibliographie

COLONNA Deda Cristina, « The demoiselle behind the score : a tentative technical portraits of M.lle Guyot as she appears in the choreographies bearing her name in the Pécour-Gaudrau collection », 2. *Rothenfelser Tanzsymposion : vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, Fa-Gisis, Friburg, 2008, pp. 18-39.

FOSTER Susan Leigh, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet, 2007, Coll. « Tracce di Tersicore », pp. 115-226.

GUEST Ivor, [1976], *The Paris Opéra Ballet*, Hampshire, Dance Books, 2006.

KISS Dóra, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat sous la direction d'Étienne Darbellay, codirectrices Guillemette Bolens et Marina Nordera, Universités de Genève et de Nice Sophia Antipolis, 2013.

LANCELOT Francine (dir.), *La Belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.

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

LECOMTE Nathalie, « Ballerine e ballerini dell'Opéra di Parigi (1700-1725) secondo le distribuzioni dei libretti-programma », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza, parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2007, Coll « Tracce di Tersicore », pp. 141-168.

TESSIER André, « Correspondance d'André Cardinal des Touches et du Prince Antoine Ier de Monaco (1709-1731) », in *La Revue musicale*, n° 8, Paris, Éditions de la nouvelle revue française, 1926, pp. 97-114.

WHITELY-BAUGUESS Paige, « An Eighteenth Century Dance Reconstruction : Performance by Mlle. Guyot », in *Dance Notation Journal* 5, n° 1, 1987, pp. 11-24.

WHITELY-BAUGUESS Paige, « The search for Mademoiselle Guyot », in *Proceedings of the Eleventh Annual Conference, Society of Dance History Scholars*, Riverside, CA, SDHS, 1988, pp. 32-67.

NOTES

1. PECOUR Guillaume Louis, *Nouveau Recüeil de Dance de Bal et de Ballet contenant un tres grand nombre des meilleures entrées de ballet de la Composition de Mr. Pecour, Deuxième Partie*, Paris, Gaudrau, pp. 67-68, F - Pn/Rés. Vm7 381.

2. Voir FOSTER Susan Leigh, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 1996 ; « Parole chiave : Femmine/Maschile. Tema : La danza teatrale del XVIII secolo », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet, 2007, pp. 115-226.

3. 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...*, Tome III, Paris, Lambert, 1756, p. 55.

4. Pour ce qui concerne l'étude de Marie-Catherine Guyot, ni Théodore de Lajarte (*Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique... rédigé par Théodore de Lajarte*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878), ni Arthur Pougin (*Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des Arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885) ne la citent parmi les représentants de la vie artistique parisienne du XVIII^e siècle.

5. Prud'homme ne décrit que la fin de sa carrière, qu'il renvoie à l'année 1725, année où Guyot décida de rentrer dans un couvent ; Lillian Moore écrit que Louis Dupré débute sa carrière en 1714, dans un duo avec Guyot pour Télémaque ; Spire Pitou fait remonter les débuts de Guyot à 1689. Pour plus d'information, je renvoie à l'article de WHITELY-BAUGUESS, « The search for Mademoiselle Guyot », in *Proceedings of the Eleventh Annual Conference, Society of Dance History Scholars*, Riverside, CA, SDHS, 1988, pp. 32-67.

6. GUEST Ivor, *The Paris Opéra Ballet* [1976], Hampshire, Dance Books, 2006, p. 136.

7. C'est le cas de Françoise Prévost, partenaire habituelle de Marie-Catherine Guyot.

8. LECOMTE Nathalie, « Ballerine e ballerini dell'Opéra di Parigi (1700-1725) secondo le distribuzioni dei libretti-programma », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *op. cit.*, p. 144.

9. L'orthographe « Guyot » a été privilégié pour la rédaction de cet article en raison de sa récurrence : elle apparaît régulièrement dans les livrets d'opéra et est utilisée par les frères Parfaict pour la rédaction de la notice relative à cette danseuse ; elle a donc été adoptée par l'historiographie.

10. Il faut rajouter une dernière ambiguïté concernant la graphie du nom de la danseuse qui fait l'objet de cette étude : un certain Jean-Baptiste Guyot fait son apparition sur la scène de l'Académie à la même époque que Marie-Catherine, et plus précisément entre 1697 et 1722. Malheureusement, les Parfaits ne lui dédient aucun article et nous ne connaissons aucune notation chorégraphique qui lui soit attribuée.

11. DESARBRE Nérée, *Deux Siècles à l'Opéra (1669-1868), Chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1868, p. 114.

12. Pour plus d'information sur les salaires des danseuses, 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 Wis., University of Wisconsin Press, 2007, pp. 115-116.

13. *Le Mercure d'avril 1722*, Paris, chez Guillaume Cavelier, Guillaume Cavelier fils, Noël Pissot, 1722, p. 119.

14. DUREY DE NOINVILLE Jacques-Bernard, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent*, Tome II, Paris, chez Joseph Barbou, 1753, p. 71.

15. Voir DESARBRE Nérée, *op. cit.*, p. 114.

16. Cité in TESSIER André, « Correspondance d'André Cardinal des Touches et du Prince Antoine Ier de Monaco (1709-1731) », in *La Revue musicale*, n° 8, Paris, Éditions de la nouvelle revue française, 1926, p. 110. Nous soulignons.

17. Il serait intéressant d'enquêter davantage sur ce binôme féminin, et de comprendre la part de complicité que les cercles sociaux féminins construisaient en opposition à la culture dominante masculine, mais aussi la part de rivalité entre deux danseuses, également requises sur scène et désirées, donc fort probablement en compétition.

18. 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 Vilette, 1725, p. XVI.

19. PECOUR Guillaume Louis, *op. cit.*

20. Voir LANCELOT Francine (dir.), *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996, pp. XIV-XV.

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

22. LECOMTE Nathalie, « Ballerine e ballerini dell'Opéra di Parigi (1700-1725) secondo le distribuzioni dei libretti- programma », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *op. cit.*, p. 166.

23. Voir COLONNA Deda Cristina, « The demoiselle behind the score : a tentative technical portraits of Mlle Guyot as she appears in the choreographies bearing her name in the Pécour-Gaudrau collection », in *2. Rothenfelsen Tanzsymposion : vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert, Fa-Gisis*, Friburg, 2008, pp. 18-39 ; KISS Dóra, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Étienne Darbellay, codirectrices Guillemette Bolens et Marina Nordera, Universités de Genève et de Nice Sophia Antipolis, 2013.

24. PECOUR Guillaume Louis, *op. cit.*, pp. 5-78.

25. Voir WHITELY-BAUGUESS Paige « An Eighteenth Century Dance Reconstruction : Performance by Mlle. Guyot », in *Dance Notation Journal*, 5, n° 1, 1987, pp. 11-24.

26. PECOUR Guillaume Louis, *op. cit.*, pp. 77-78.

27. Voir l' « Entrée dun pastre et dune pastourelle dancée par Mr. F. Dumoulin et Mlle Guiot au feste venitienne » (pp. 17-19), la jambe libre étant ici devant, la « 2me Entree des festes vénitienne dancée par les memes » (pp. 20-22), l' « Entrée de deux Bacchantes dancée par Mlle proust et Mlle Guiot a lopera de philomelle » (pp. 61-63), et l' « Entrée de deux femme dancée par Mlle proust et Mlle Guiot au feste vénitienne » (pp. 64-66).

28. RAMEAU Pierre, *Abbrégé de la Nouvelle Méthode dans l'art d'écrire et de tracer toutes sortes de danse de ville*, Paris, chez l'Auteur, chez Boivin, chez M. Le Clerc, 1725, p. 92.

29. *Ibid.*, p. 56.

30. *Ibid.*, p. 64.

31. PECOUR Guillaume Louis, *op. cit.*, pp. 75-76.

32. *Ibid.*, pp. 67-68.

33. Parmi les sauts, la sarabande utilise les contretemps de gavotte et de chaconne, et plus rarement les sissonnes et les chassés. Voir LANCELOT Francine, *op. cit.*, pp. LII-LIII.

RÉSUMÉS

Cet article cherche à retracer le profil professionnel et artistique de Marie-Catherine Guyot, danseuse de l'Académie Royale de Musique, active dans la première moitié du XVIII^e siècle et protagoniste du *Nouveau recueil De danse de bal et celle de ballet* composé par Pécour, édité par Michel Gaudrau en 1712. À partir de cette étude de cas, il s'agira de comprendre la position de cette danseuse professionnelle dans l'environnement culturel de l'époque : quel idéal corporel devait-elle transmettre, suivant les préceptes masculins ? Comment la technique de la *belle danse* et cet idéal se combinaient-ils ? La danseuse concevait-elle des stratégies pour sortir de l'optique androcentrée de la culture dominante, en prenant des décisions au niveau de la composition chorégraphique, par exemple ? Le présent article tente de comprendre le rôle de Guyot dans la construction d'une éventuelle technique féminine et d'un imaginaire lié à la figure de la femme sur la scène de l'époque.

This article deals with the artistic and professional portrait of Marie-Catherine Guyot, a female dancer who worked at the Académie Royale de Musique in the first half of 18th Century and who can be considered the protagonist of the *Nouveau recueil De danse de bal et celle de ballet*, composed by Pécour and edited by Michel Gaudrau in 1712. This case study will help us in understanding the female ballet dancers' position within the cultural environment of the period : which image of an ideal body, conceived by men, should female dancers transmit ? How did the *belle danse* technique combine to this model ? Did female dancers devise some strategies to get out of the adrocentered perspective of the dominant culture ? Did they take any decisions, on dance composition, for instance ? Results will show the personal role of Guyot in the construction of a female technique and of the imaginary related to the female dancer in the 18th century.

INDEX

Keywords : dancer, norm

Mots-clés : danseuse, innovation, Guyot (Marie-Catherine), norme, notation

AUTEUR

BIANCA MAURMAYR

Bianca Maurmayr obtient un master en Théories et pratiques des arts, Études en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis en 2012. Elle est actuellement inscrite en doctorat au Laboratoire CTCL de la même université, sous la direction de Marina Nordera, et elle bénéficie d'un contrat doctoral. Sa recherche porte sur les échanges culturels entre Paris et Venise au XVII^e siècle pour ce qui concerne la danse théâtrale. Elle a suivi un stage de formation auprès de la Fondazione Cini Onlus de Venise (2012) et du Centre national de la danse de Pantin (2011).