Recherches en danse

3 | 2015
Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

La « belle dance » des genres : des notations anciennes à la création contemporaine

Entretien

Béatrice Massin et Marina Nordera

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/danse/890
DOI : 10.4000/danse.890
ISSN : 2275-2293

Éditeur
ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique
Béatrice Massin et Marina Nordera, « La « belle dance » des genres : des notations anciennes à la création contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/danse/890 ; DOI : 10.4000/danse.890

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

La « belle dance » des genres : des notations anciennes à la création contemporaine

Entretien

Béatrice Massin et Marina Nordera

NOTE DE L'ÉDITEUR

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

MARINA NORDERA : En cohérence avec ton activité artistique qui nourrit la pratique et l'esthétique de la création contemporaine par les savoirs dansés du XVII[e] et XVIII[e] siècle, tu mobilises à la fois l'analyse des danses notées ou gravées en système Beauchamp-Feuillet et tes propres chorégraphies, sans solution de continuité[1]. En décrivant ton approche des sources, tu ne te définis, ni comme chercheuse, ni comme historienne, mais comme chorégraphe qui travaille la matière baroque pour pouvoir en jouer. Pour ma part, je souhaite inscrire notre dialogue dans la perspective offerte par l'histoire culturelle de la danse, tout en m'attachant à approfondir ce que l'analyse de ces matériaux apporte à l'historiographie de la danse et aux études de genre.

Lors de la conférence dansée que nous avions réalisée ensemble au Centre national de la danse en novembre 2004, à l'occasion de l'exposition *La Construction de la féminité dans la danse (XV[e]-XVIII[e] siècle)*[2], nous avions commencé à déployer un regard choréologique sur les notations et les descriptions de certaines danses scéniques et de bal de l'époque moderne, afin de vérifier si dans le temps les rôles des femmes et des hommes étaient écrits différemment et si ces écritures présupposaient ou entraînent une perception différente du corps et de l'espace, ou bien du corps dans l'espace. Dans l'ouverture de cette conférence, tu soulignais très justement qu'il est difficile de parler de la place du corps féminin au bal et sur la scène sous le règne de Louis XIV, sans parler dans un premier

temps du corps masculin, interprète privilégié de cet art. Peut-on reprendre le dialogue à partir de ce point ?

Béatrice Massin : Lors de cette conférence il y a eu une prise de conscience de la danse au féminin. Il y avait eu précédemment le choc de la découverte du corps masculin lors des chorégraphies que j'ai crées pour le film « Le Roi danse » de Gérard Corbiau (2000). Voir la danse baroque avec une équipe d'hommes aussi importante a été pour moi une révélation. La chorégraphie que j'ai réglé à cette occasion sur la musique de la « Passacaille d'Armide », dansée par douze hommes, accumule une énergie que je pourrais définir comme masculine et donne à voir tout autre chose que la notation de la même danse attribuée à M^lle^ de Subligny[3]. Même si cela se déroulait sur une forme circulaire, avec des qualités assez douces ordinairement connotées aujourd'hui comme féminines, puisque Gérard Corbiau voulait voir les planètes autour du soleil. C'était une chorégraphie cosmique. Lors de ce tournage, j'ai alors compris la puissance de cette danse dans des corps d'hommes. Il s'agissait de ma propre chorégraphie, mais j'ai beaucoup lu de danses d'hommes, l'« Entrée d'Apollon », les « Folies d'Espagne », la « Sarabande » de Beauchamp, l'« Aimable vainqueur ». Très tôt, j'ai aimé comparer les danses composées sur une même musique dans leurs versions pour homme ou pour femme. Dans le cadre du spectacle « Bal à la cour » de Francine Lancelot[4], j'avais travaillé avec Jean Christophe Boclé la « Chaconne de Phaëton », reprise ensuite dans le cadre de mon « Charpentier des ténèbres » (1994). Et pourtant, en tant qu'interprète, je n'ai jamais eu envie de m'approprier une danse d'homme, de la danser intégralement.

MARINA NORDERA : Pourquoi ?

Béatrice Massin : La raison n'est pas liée à un manque de technique, mais plutôt à la question de savoir comment gérer cette déclinaison de la technique. La « Chaconne de Phaëton » pour femme a une pureté dans son écriture qui ouvre une porte à une interprétation, qui peut-être soit théâtrale, soit abstraite, comme nous avons fait dans « La Belle Dame ». Jouer sur sa musicalité en décidant de retarder des pas, de dynamiser des séquences, d'enchaîner de grands phrasés chorégraphiques et d'éviter le morcellement de la mesure me passionne. C'est cette matière que j'aime travailler et qui est mon langage de chorégraphe. Contrairement à Francine Lancelot qui aimait montrer la technique de cette danse, quand dans une partition de danse d'homme il s'agit d'exécuter des battus, des ronds de jambe et des tours en l'air, j'ai un peu l'impression que la technique devient la matière essentielle.

MARINA NORDERA : Tu veux dire que le solo d'homme limite l'espace de l'interprétation ?

Béatrice Massin : Je le pense vraiment. Les danses pour homme sont d'une telle difficulté technique. Elles sont d'une grande précision dans l'écriture. L'unité de mesure musicale comprend un nombre important d'éléments dansés. Comment dépasser cette accumulation ? Il me semble que Bruno Benne, interprète de cette fameuse « Chaconne de Phaëton » dans « La Belle Dame » (2011), commence à apporter une réponse. La technique est si bien assimilée qu'il devient possible de la dépasser. Énorme travail pour un interprète, car la matière est très complexe. Ce qui est beau dans les solos d'hommes (un peu comme dans les gigues, les danses les plus véloces pour les femmes), ce sont les moments de rupture de rythme, les mesures de suspension qui apaisent, entre des mesures très actives. Notamment dans la « Chaconne de Phaëton » pour homme, il y a un moment où il n'y a plus que deux pas graves. Et ces deux pas glissés qui remplissent chacun une mesure, quand ils arrivent, calment tout, l'interprète et le

regard du spectateur. Pour moi, ces plages sont intéressantes, car elles modifient le temps et permettent de dynamiser la suite.

MARINA NORDERA : Quand tu composes des danses pour les hommes, est-ce que tu restes sur cette idée de la technicité masculine ou bien réintègres-tu des éléments chorégraphiques que tu définis comme féminins ?

Béatrice Massin : Cela dépend des interprètes et du contexte de la pièce. Par exemple, dans « D'ores et déjà », chorégraphié avec Nicolas Paul, pour les jeunes élèves masculins de l'École de l'Opéra de Paris en 2013, il y a une séquence que nous avons vraiment voulu très technique pour donner à voir ce qu'était la tradition de l'école française de danse, montrer l'historicité des battus, entrechats-quatre, entrechats-trois, tours en l'air. Pour le reste de la pièce, nous avons voulu rendre les jeunes interprètes sensibles à la relation musique-espace et leur faire toucher la fragilité de la danse dans un temps lié à l'étirement musical. Pour faire un autre exemple, la grande danse des hommes de ma pièce « Que ma joie demeure » (2002) n'est pas très complexe techniquement. Je l'ai construite avec les danseurs de la création pour trouver des grands sauts. Cette recherche s'est faite avec eux et a tout de suite été accompagnée d'exigences très précises de musicalité. Dans « Songes », il y a un trio d'hommes très véloce pour la rapidité et la fréquence des changements de directions. C'est un trio très vif et très subtil. Dans « Le Roi danse », j'avais essayé de mettre des battus et des ronds de jambe parce qu'il me semblait important de faire découvrir aussi cet aspect de la danse baroque à un large public. Si je cherche à montrer la puissance d'un interprète sur scène, je ne la traduis pas par des séries d'entrechats, mais plutôt par une immobilité ou par quelque chose de très posé et de très affirmé.

MARINA NORDERA : En tant que chorégraphe est-ce différent pour toi d'avoir en face des interprètes femmes ou hommes ?

Béatrice Massin : Oui, lors de la mise en chantier d'une pièce, je l'imagine avec des interprètes sexués. Je sais très vite si je souhaite des femmes, des hommes et quel sera leur rapport lors du déroulement chorégraphique. Cela se joue aussi de façon très instinctive dans la relation entre un ou une interprète et moi. Je ne me comporte pas de la même façon, le contact est différent. Dans « La Belle au bois dormant », ma création plus récente, j'ai choisi de proposer à un homme le rôle de la nourrice. J'avais envie de jouer le jeu du travestissement baroque, et de me questionner sur le genre. De me demander comment travailler avec un homme qui va prendre un rôle féminin sur un plateau, cela m'intéresse et m'entraîne loin de mes propres cheminements.

MARINA NORDERA : La figure du travestissement a été utilisée dans des pièces auxquelles tu as participé, par exemple dans le personnage de l'Abbé de Choisy imaginé pour Jean Christophe Boclé par Francine Lancelot dans la recréation en 1997 de « Bal à la cour ». Est-ce que tu peux expliquer la naissance de ce personnage ?

Béatrice Massin : Pour ce personnage, il ne s'agissait pas vraiment d'un travestissement. L'Abbé de Choisy aimait s'habiller en femme et il n'en restait pas moins homme. Ainsi il séduisait les femmes. Il ne se faisait pas passer pour une femme. Il aimait tellement les femmes qu'il jouait à être l'une d'elles. Cela se dégage des *Mémoires* de l'Abbé de Choisy[5]. Ces questions m'ont toujours impressionnée et fascinée. On les retrouve dans d'autres civilisations qui ont des cultures théâtrales fortes. Par exemple au Japon, on ne fait pas apparaître des femmes dans le Nô et ce sont les hommes qui interprètent les rôles féminins. Ils sont, sur scène, des femmes complètement crédibles comme l'étaient à la période baroque les hommes qui

prenaient les rôles des femmes dans les ballets de cour. Je suis interpellée par cette crédibilité appuyée par les conventions de la représentation théâtrale alors qu'une part de masculin transparaît. Quand on imagine Louis XIV dansant une libellule, il reste Louis XIV, même en devenant un personnage de composition. J'imagine que ces corps d'hommes, qui sont des corps de militaires, de nobles, lorsqu'ils sont en représentation dans des rôles en travesti peuvent susciter le rire, mais pas forcément à leur détriment. Ils jouent avec la part de masculin qui doit transparaître en eux.

MARINA NORDERA : Je pense que, dans le ballet de cour, le corps, le plus souvent masculin, est support d'une figure. Il n'est pas un individu singulier qui interprète un personnage, il peut donc revêtir aussi bien une figure masculine que féminine. Le danseur est masqué et il porte des accessoires qui permettent de l'identifier, non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il représente. La transition du corps support d'une figure au service de la représentation, au corps de l'interprète qui incarne un personnage sur scène se fait à mon avis au début du XVIII[e] siècle. Mon hypothèse est que la professionnalisation féminine et la présence de plus en plus importante des danseuses sur scène a un rôle dans ce changement de paradigme de la représentation, dans cette transition de la figuration à l'incarnation.

Je me demande aussi quel rôle ont eu les femmes dans la transition de la « danse mécanique ou d'exécution » à la « danse en action » dont témoigne Jean Georges Noverre dans ses *Lettres sur la danse*[6]. Vers la moitié du XVIII[e] siècle, l'historiographie met en lumière surtout l'apport de Sallé à ce processus. Il y a eu des expériences précédentes et parallèles. Je pense, par exemple, au travail de Françoise Prévost pour « Les Caractères de la danse »[7]. La confrontation des solos masculins et des solos féminins dans l'évolution de la danse théâtrale et l'interprétation que tu en donnes, permet, il me semble, de formuler l'hypothèse qu'il y a eu un apport des interprètes féminines au développement de l'expressivité de la danse, par rapport aux hommes.

Béatrice Massin : Les solos masculins semblent démonstratifs, ceux des femmes appartiennent à un domaine plus intime. C'est peut-être ainsi que les femmes peuvent rentrer dans le jeu en apportant une nouvelle couleur de la représentation.

MARINA NORDERA : Qu'est ce que tu peux dire de Laura Brembilla qui danse en travesti dans « La Belle Dame » ?

Béatrice Massin : Laura avait très envie de travailler la « Chaconne d'Arlequin », je ne voyais pas trop cette danse dans un costume de femme. De plus, « La Belle Dame » est pleine de clins d'œil complices à la mémoire de Francine Lancelot. Pour cela, je voulais qu'il y ait, à un moment, une femme en homme car dans ses conférences, Francine était *mon homme*. Ça s'est fait tout seul avec Laura et cela lui va tellement bien.

MARINA NORDERA : Mais tu ne l'as pas fait ailleurs, mettre une femme sur un rôle d'homme ?

Béatrice Massin : Le « Trio triptyque » en 2001, comprenait les danses d' « Alcina » de Haendel. Ce divertissement, nous l'avions créé avec quelques danseurs en nous amusant comme des fous. C'est la première fois que j'ai complètement transgressé le matériel. L'idée de mettre des robes sur cette danse était impossible. Je souhaitais une silhouette beaucoup plus serrée. Tous les danseurs ont été habillé en homme, culotte et chemise baroques. C'est plus tard que je me suis souvenue du scandale provoqué par Marie Sallé dans ces mêmes danses d' « Alcina », car elle avait décidé d'apparaître sur scène vêtue en homme. Les corps des danseuses en pantalons et chemises blanches donnaient un côté très incisif à cette chorégraphie extravagante. Elles restaient femmes dans leurs costumes d'hommes. Ni Laura Brembilla, ni Sarah Berreby ou Béatrice Aubert ne peuvent être transformées en homme, c'est impossible ! À l'origine, dans « Que ma joie demeure », il était prévu des robes pour les femmes, en-dessous des fameux manteaux.

À la première répétition en costume, nous les avons éliminées immédiatement, elles amollissaient le mouvement et le rendaient rythmiquement flou. À chaque fois que je vois « Que ma joie demeure » je me dis que nous avons eu bien raison.

MARINA NORDERA : En revenant vers le XVIII[e] siècle, l'historienne de la danse Nathalie Lecomte démontre que quand les femmes arrivent à se produire sur les planches de l'Académie Royale de Musique et se professionnalisent progressivement, elles vont interpréter dans les ballets les rôles féminins qui étaient pris précédemment par les hommes et elles vont couvrir tous les rôles féminins, sauf certains : les furies et les sorcières sont toujours interprétées par des hommes, même quand le processus de professionnalisation féminine aura complètement abouti[8].

Béatrice Massin : Quand j'étais à Saint Petersbourg, j'ai été voir la « Fille mal gardée » et dans ce ballet de Jean Dauberval créé en 1789, comme dans beaucoup d'autres, la tradition perdure : la mère est interprétée par un homme. Dans la version d'Ivo Cramer, faite pour le Ballet de Nantes en 1989, Jean-Paul Gravier était une mère magnifiquement interprétée. Au XVIII[e] siècle, une pudeur du corps féminin perdure sûrement. Une femme ne peut pas faire n'importe quoi sur un plateau et des personnages comme des furies ou comme des sorcières peuvent être dansés par les hommes parce qu'ils peuvent oser aller vers certains extrêmes.

MARINA NORDERA : Tu veux dire que les hommes étaient autorisés à transgresser certaines normes sociales par le corps, le geste, le mouvement, davantage que les femmes ? Ou bien est-ce une question technique ? Il y a peut-être encore une autre raison, qui est celle de la présence des pantomimes. Est-ce parce que les pantomimes hommes existaient et que les pantomimes femmes n'existaient pas ? Est-ce que ces rôles très théâtraux ou pantomimiques étaient distribués à des hommes parce qu'ils avaient des compétences gestuelles que les femmes n'étaient pas supposées avoir ?

Béatrice Massin : Je ne pense pas que ce soit un problème technique. Certains passages de la « Passacaille d'Armide » sont d'une grande technicité, par la rapidité et la précision. Certaines gigues, comme la « Gigue de Rolland » par exemple, ont une réelle technicité, même si elle n'est pas déclinée de la même façon que dans une danse d'homme.

MARINA NORDERA : Et dans les danses en couple ?

Béatrice Massin : La « Musette de Challiroé », danse de théâtre pour deux femmes, a été le référent des duos féminins dans mon écriture chorégraphique. Cette danse pourrait se passer du public. Elle convoque l'intime du duo. Son espace est propre aux deux interprètes et n'est pas fait pour la représentation. Le spectateur devient presque voyeur. Cette danse a une autre couleur que la « Sarabande de Tancrède » ou « l'Aimable vainqueur ». Même la « Passacaille de Persée » est moins intime que cette musette. Je pense que deux femmes entre elles peuvent se permettre cette intimité qui n'est pas montrée entre deux hommes.

MARINA NORDERA : Pourrait-on faire une étude comparée des duos de femmes et duos d'hommes pour voir s'il y a des spécificités de composition, pour ce qui concerne l'espace par exemple ?

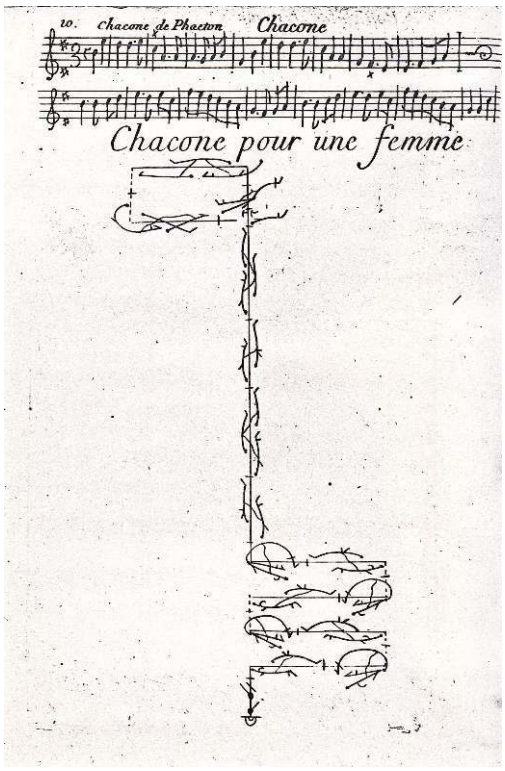
Béatrice Massin : Les duos de femmes augmentent en nombre au fur et à mesure des publications. Huit duos de femmes dans le catalogue raisonné de Francine Lancelot, un seul publié en 1704, pour six publiés en 1713. La première chose que je vois quand je lis une danse, c'est la mobilité de l'espace et son rapport à la musique : cela représente pour moi le dialogue entre musique et danse, dans toute sa subtilité. Si la notation Feuillet n'avait pas été celle-là, je n'aurais probablement pas été séduite par la danse

baroque. Cette relation de la phrase musicale et de l'espace réunis sur un même document représente pour moi l'essence même de la danse, quelle qu'elle soit.

MARINA NORDERA : Ton analyse de la partition chorégraphique tient compte très fortement de l'espace. Peut-on mettre l'espace chorégraphique comme il est représenté dans les partitions, en relation à l'espace social ? La construction sociale et culturelle du masculin et du féminin, leur inscription politique dans la vie sociale par les rapports sociaux de sexe, montrent que l'homme à cette époque est ouvert vers l'extérieur et doit démontrer quelque chose, la femme est dans un espace plus contenu, plus rond, plus protégé. Ces espaces symboliques sont construits par des systèmes de domination. Peut-on ainsi penser que la danse soit le miroir de la société, du point de vue de la gestion de l'espace révélé par les partitions des solos féminins ou masculins, ou des danses de couple ? Et encore, du point de vue de l'analyse du vocabulaire, est-ce qu'il y a selon toi des pas typiquement féminins ou masculins ?

Béatrice Massin : Il me semble que ce ne sont pas les pas à proprement parler, mais plutôt leurs combinaisons, leurs ornements, l'accélération du temps des danses pour hommes due au fait que plusieurs mouvements sont exécutés au sein d'une même mesure musicale, le *monnayage* comme disait Francine Lancelot, un terme que j'aime tellement. Dans un solo de femme, par exemple, un contretemps (un pas simple, constitué par un saut léger suivi par deux appuis) remplit une mesure musicale entière. Dans un solo d'homme, le contretemps est augmenté, dans la mesure, d'un coupé et/ou d'un jeté battu. Le contretemps n'appartient pas plus au solo d'homme qu'au solo de femme. Pour moi, il faut emmener l'étude plus loin, comparer par exemple la « Chaconne de Phaëton » dans sa version pour femme et celle pour homme qui sont toutes les deux publiées dans le même recueil de 1704. Les deux danses sont paginées exactement de la même façon, donc la musique est découpée de façon identique. Cela permet une réelle comparaison.

Notation de la « Chacone pour une femme »

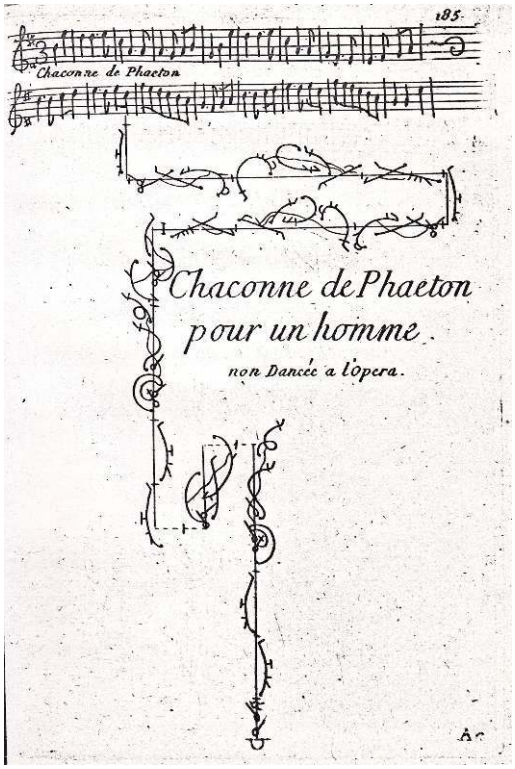


« Chacone pour une femme », in FEUILLET Raoul Auger, *Recueil d'entrées de ballet de Mr Pécour*, Paris, Feuillet, 1704, p. 10.

SOURCE : GALLICA/ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

La Chaconne pour femme a une écriture relativement simple. C'est une variation autour d'un pas de base, le coupé à deux mouvements et un thème qui va revenir et se diversifier. Un espace va s'y déployer simplement entre courbes et dessins plus anguleux, sans jamais placer l'interprète en situation de représentation, c'est-à-dire sans frontalité. Danser cette version, c'est un peu partir en voyage dans l'espace scénique. Une vision d'espace et de déplacement.

Notation de la « Chaconne pour un homme »

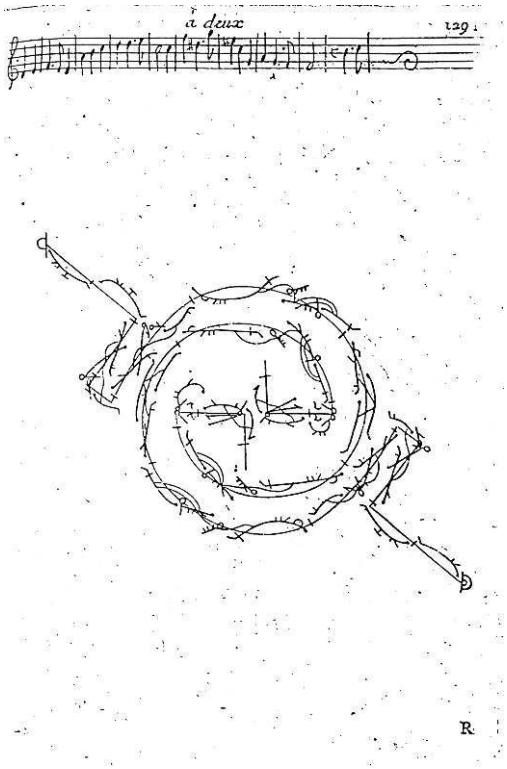


« CHACONNE DE PHAETON POUR UN HOMME NON DANCÉ À L'OPÉRA », FEUILLET RAOUL AUGER, *RECUEIL D'ENTRÉES DE BALLET DE MR PÉCOUR*, PARIS, FEUILLET, 1704, P. 185.

SOURCE : GALLICA/BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Dans la version pour homme, dès la première page, il y a des mesures plus chargées et actives. L'écriture s'emplit d'ornements : battus, ronds de jambe, tours. L'espace est frontal et linéaire. Il est possible de voir, sans même la danser, l'accumulation des pas, l'accélération des transferts à l'intérieur de la même mesure. Dans la sixième page de la version pour homme, le danseur exécute face au public de nombreux pas dans les mesures. La même page de la version pour femme propose un grand développement de l'espace.

Notation de la « Sarabande de Tancrède »



« SARABANDE À DEUX/DANCÉE PAR MR. BLONDE ET MLLE VITCOIRE/ À L'OPÉRA DE TANCREDE », FEUILLET RAOUL AUGER, *RECUEIL D'ENTRÉES DE BALLET DE MR PÉCOUR*, PARIS, FEUILLET, 1704, P. 129.

SOURCE : GALLICA/BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

La « Sarabande de Tancrède » comprend trois parties différentes. Une première partie très frontale installant une présentation du couple. Une deuxième, construite sur l'espace intérieur au couple, qui rejoindrait presque la rondeur de la « Musette de Challiroé » et pour finir, la troisième partie expose une frontalité comme celle du début. La première et la dernière page sont vraiment composées pour la frontalité ; dans tout le reste de la Sarabande, le couple tourne sur lui-même de différentes façons. L'espace interne au couple se dilate, se rétrécit, évolue. Est-ce qu'on peut oser dire que c'est un duo féminin/masculin qui joue de ces deux espaces ? Si on menait une étude à partir des partitions de solo d'homme, arriverait-on à la conclusion que l'aspect frontal et représentatif qualifie un espace de la re-présentation masculine, et que dans d'autres danses de couple apparaît une autre couleur, une certaine rondeur que l'homme n'aurait pas s'il n'était pas en duo avec une femme ? Il y a beaucoup de danses de couple qui sont composées avec ces deux matières spatiales. Elles ont guidé tout le travail de mobilité d'espace que j'ai entrepris dans les danses de couples. La symétrie est un élément qui unit l'homme et la femme. L'espace entre eux est mobile, il se transforme, il se module, il passe dans le dos, sur le coté... Cet espace vivant crée la sensualité du duo. Danse de bal ou de théâtre, l'espace de l' « Aimable vainqueur », de la « Sarabande de Tancrède », ou de la « Passacaille de Persée » se compose d'un jeu entre une frontalité qui s'affirme au début et une partie si ronde, qu'elle en devient intime.

MARINA NORDERA : Et les danses de bal ?

Béatrice Massin : Il n'y a pas de réelle différence entre le traitement de l'espace entre la danse de bal et la danse théâtrale. Dans mes exemples précédents, je cite aussi bien une danse de bal, « l'Aimable Vainqueur », que des danses de théâtre. Dans ces deux répertoires, il y a de nombreux exemples de danses qui perdent la frontalité après l'avoir exposée.

MARINA NORDERA : Le voit-on directement sur la partition ou faut-il incorporer ces danses pour le découvrir ?

Béatrice Massin : On le perçoit dès le début de la lecture d'une partition. Les danses d'hommes sont composées dans la frontalité, principalement. Il m'apparaît même que les duos d'hommes, dès 1704, sont composés comme la multiplication par deux d'un sol, le double, le miroir.

MARINA NORDERA : Peut-on affirmer que du point de vue méthodologique, l'approche de l'analyse spatiale appliquée aux partitions peut être pertinent pour étudier les danses dans la perspective du genre ?

Béatrice Massin : Il me semble que oui, c'est ma vision de chorégraphe aujourd'hui. Est-ce que, sur le plan historique, j'ai raison de proposer cette piste ? J'ai du mal à l'affirmer. Mais tout de même, pourquoi ce système de notation Beauchamp-Feuillet a-t-il été élu parmi d'autres ? Pourquoi ce rapprochement évident avec la représentation des jardins à la française ? On n'avait encore jamais noté de déplacements chorégraphiques. L'homme baroque est un homme en marche dans l'espace et le cosmos. Il faut replacer la danse des corps dans la dimension des jardins, de la cour de marbre de Versailles. Par exemple, la gravure de Le Pautre, 1678, montre l'espace du bal donné dans le petit parc de Versailles. Elle représente un couple qui danse en plein air, devant une assemblée très nombreuse, dont le roi au premier plan. Dans un tel contexte, une chorégraphie doit se déployer spatialement pour que l'on puisse la voir.

La Salle du Bal donné dans le petit Parc de Versailles

Jean Le Pautre (1618-1682), La Salle du Bal donné dans le petit Parc de Versailles, 1678.
© RMN (Château de Versailles) / Gérard Blot

MARINA NORDERA : Chaque danse a son espace propre ?

Béatrice Massin : « La Bourgogne », forme composite de bal est très révélatrice. Chacune des quatre couleurs des danses qui la composent a son propre espace. La courante est complètement frontale, la bourrée joue avec un partenaire de dos et l'autre de face, la sarabande construit un espace qui s'ouvre et se resserre entre eux, le passepied est très mobile et se déploie largement. Il devient brillantissime dans ses déclinaisons spatiales. J'ai toujours été très touchée par les quelques feuilles manuscrites, non achevées, de Feuillet. Il dessine d'abord l'espace avec les barres de mesure, c'est la première chose qu'il fait, il trace le trajet, comme il l'explique dans son recueil. Il y aurait quelque chose de très intéressant à faire, en comparant les danses de théâtre publiées en 1700 par Feuillet, celles de 1704 et celles de 1712. On y lirait l'évolution de la danse soulignée par les différentes écritures et le geste du graveur…

MARINA NORDERA : Le projet de Marie Geneviève Massé et Irène Ginger de lire toutes les danses dans l'ordre et de les filmer[9], va nous permettre de poser des hypothèses sur l'évolution de la technique, du vocabulaire, du style. Quel est le rapport entre type de danse et genre de l'interprète selon toi ?

Béatrice Massin : Francine Lancelot aimait à dire que les personnages avaient des types précis de danses, notamment les Zéphyrs, des passepieds. Les sarabandes et les chaconnes peuvent être dansées par des hommes. La passacaille semble ronde et plutôt féminine. Les gigues sont plutôt des danses adressées à la légèreté féminine, alors que les loures sont plus masculines. Les grandes entrées à deux temps sont plutôt pour les hommes, il n'en existe pas pour femme seule. C'est une danse plus lente et plus posée qui appelle l'ornementation.

MARINA NORDERA : Est-ce que ces grandes entrées à deux temps sont en rapport avec la marche militaire, avec le corps militaire ?

Béatrice Massin : Lors du Grand Gala pour le tricentenaire de l'École de l'Opéra, qui commençait avec la création de « D'ores et déjà », j'ai assisté au grand défilé de tous les danseurs de l'Opéra. C'est l'incarnation du militaire dans la danse, un défilé de tout le monde, qui commence avec la plus petite de l'école suivie par tous les niveaux de l'école et de la troupe qui passent par grade : le corps de ballet, les étoiles... Chacun vient prendre place et l'image finale se construit dans une immense perspective. La scène est ouverte jusqu'au grand foyer (où l'on trouve des représentations de M[lles] Prévost et Subligny). Le respect de la hiérarchie est essentiel et tout le monde marche au même temps, du même pied et de la même façon, sur une musique un peu pompeuse à deux temps. Nous sommes là dans la tradition du ballet équestre et du ballet militaire...

MARINA NORDERA : La construction de l'espace intime est compréhensible dans les danses du bal. C'est plus surprenant dans les danses de théâtre par rapport à cette idée que nous avons d'un spectacle qui est donné à voir à l'œil du roi, en fonction d'un régime de visibilité frontale. Quand l'espace intime se construit, est-il propre à une dramaturgie, propre à un genre (masculin-féminin) ?

Béatrice Massin : Il y a ce moment dans la « Passacaille de Persée » où la femme fait des quarts de tour et l'homme tourne autour d'elle, face à elle et ensuite cela s'inverse, c'est le contraire. Ce sont huit mesures où il ne se passe rien (quatre pas de bourrée d'un côté et quatre pas de bourrée de l'autre côté) et puis subitement, juste après, l'espace entre eux éclate. C'est une surprise d'espace incroyable.

MARINA NORDERA : Nous avons parlé des différences de vocabulaire et de gestion de l'espace. Et si on y rajoute l'élément de la tenue vestimentaire ou du costume ? L'homme et la femme, tant au bal que sur scène, ne sont pas habillés de la même façon.

Béatrice Massin : Même à la cour, l'habit d'homme et la façon dont il est cintré se rapproche du corset... Lorsque nous avons fait cette magnifique expérience de l'acte I d' « Atys », avec les costumes de Patrice Cauchetier fidèles aux costumes de la cour, les hommes n'étaient pas plus libres que les femmes au niveau des bras, serrés dans la manche. Cette société bloque l'articulation de l'épaule, cela semble incroyable aujourd'hui.

MARINA NORDERA : L'articulation de l'épaule est celle du travail, du travailleur : le paysan doit avoir l'épaule libre, l'artisan aussi... la contrainte du corset marque une dissociation symbolique entre le corps noble et le corps du travailleur.

Béatrice Massin : Finalement, c'est la libération de cette articulation qui va donner des bras qui montent au théâtre, où le costume est différent de l'habit de cour.

MARINA NORDERA : Peut-on remettre en discussion l'idée répandue que les vêtements et les costumes à l'époque que nous étudions limitent le mouvement de la femme et non pas celui de l'homme ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'une question de visibilité ?

Béatrice Massin : La traîne a une grande mobilité qui surprend un interprète d'aujourd'hui. Nous avons mis du temps à l'assumer à l'intérieur de Ris et Danceries. Les traînes de « Bal à la cour » étaient tellement encombrantes que tout était prévu pour les attacher. J'ai commencé par hasard à utiliser ma traîne défaite, dans « Bal à la cour », car elle ne tenait pas bien ; elle s'est défaite à plusieurs reprises dans la même danse. Je me suis aperçue que je pouvais danser avec la traîne autour de moi. À certains moments je pouvais la lâcher et à d'autres je devais la tenir d'un côté ou de l'autre, donc ça

devenait un travail chorégraphique avec un accessoire vivant. Le duo de bal se transformait presque en trio, deux danseurs et une traîne.

Sarah Berreby a beaucoup travaillé ces danses en se demandant s'il était nécessaire de tenir sa traîne. Dans la version de bal de « la Matelote », par exemple, un tempo un peu allant permet d'entraîner toute la traîne avec soi dès le début. Les tours écrits au début de la chorégraphie sont là pour donner un énorme mouvement. Cela a été une vraie révélation pour moi. En dansant à un certain tempo, dans une fourchette musicalement possible, Sarah pouvait lâcher la traîne qui volait toute seule. Il faudrait prolonger l'expérience avec des traînes encore plus lourdes que celles dont nous disposons aujourd'hui... le poids du tissu est probablement un allié. C'est par le centre du corps qu'il faut prendre les courbes et toutes les spirales, sinon la traîne ne t'accompagne pas et tu te prends les pieds dedans. Si tu tournes avec un corps dissocié la traîne ne suit pas, elle t'entrave.

MARINA NORDERA : De cet exemple ressort l'idée d'un « corps volume » et non pas (ou plus) d'un « corps enveloppe ». D'un corps conscient de son volume et de son poids.

Béatrice Massin : De son poids, augmenté par celui du costume et de son volume, augmenté par le costume.

MARINA NORDERA : D'autre part si on regarde les instructions dans les traités à partir de la Renaissance, la manière de porter les costumes pour les femmes est toujours disciplinée. Il est déjà intégré au corps.

Béatrice Massin : Le créateur de costumes Patrice Cauchetier aime à dire que dans une période où il n'y a pas de péril de santé, la mode est aux formes longilignes. Dans les périodes où l'on craint les épidémies, on revient vers des formes rondes, synonymes de bonne santé. Il m'avait dit cela par rapport à l'apparition du SIDA. Je suis amusée de voir, aujourd'hui, certains corps d'adolescentes qui assument et semblent revendiquer leurs rondeurs. Je trouve qu'il y a trente ans, ce n'était pas aussi bien assumé. Lorsque l'on regarde les dessins et les esquisses de Charles Lebrun, on constate que les corps sont très ronds. Je continue à penser que le poids d'un costume n'est pas un handicap, cela peut même être une aide.

Lors de la création de « Songes », je voulais travailler sur deux corporalités très différentes. Je parlais toujours de « corps dénudés », idée qui a été traduite par la créatrice de costumes Dominique Fabrège en imaginant des maillots pour les danseurs. En contraste, je parlais de grandes robes à traîne et l'on a fait avec Dominique ces manteaux somptueux en safran, qui sont énormes. J'ai refusé que les traînes soient raccourcies même lorsque les danseurs disaient que ce n'était pas possible de danser avec une telle longueur. Mais ces manteaux ont été très difficiles à gérer. Le problème n'était pas la longueur des traînes mais la consistance du tissu, léger et totalement élastique. Dominique avait choisi un tissu qui moule complètement le corps. Pour elle, dans son idée de volume du corps, de géographie du corps, c'était génial, mais il n'y avait pas de jupon en dessous, donc le tissu totalement élastique collait aux jambes. C'est là que résidait la difficulté. Lorsqu'il y a l'espace de la robe, la traîne est tenue par un premier volume. Elle n'est pas en contact direct avec les jambes. Alors le poids des nombreuses épaisseurs devient mobile.

MARINA NORDERA : Il y a donc un travail que le danseur doit faire aujourd'hui pour se réapproprier les volumes qui lui manquent dans son éducation corporelle, dans ses techniques du corps. Par contre, les hommes et les femmes de l'époque pensaient leur

corps dans ce volume augmenté et leur image du corps, leur schéma corporel se construisait ainsi, du point de vue de la cognition…

Béatrice Massin : … comme une présence spatiale pleine, plus ample, plus élargie, moins resserrée. Avec Odile Rouquet, qui a initié l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, nous travaillons ensemble depuis plusieurs années pour m'aider à définir ce qu'est mon approche du corps baroque. Récemment, elle a attiré mon attention sur les micros mouvements du corps à l'intérieur du corset. Faire exister la respiration et la mobilité, jouer de la colonne vertébrale comme un ressort entre le plié et l'élevé, réaction obligatoire du buste à l'idée du plié pour garder la hauteur dans ce jeu d'alternance… Nous avons développé ensemble un travail sur les différents paliers du corps dont celui du diaphragme et celui du regard. Cela procure des moteurs de mouvement même à l'intérieur du corps. À la fin de ces séances de travail, j'ai vu véritablement des corps dans l'espace. La présence des danseurs devenait foudroyante. Alors, la danse peut irradier dans un lieu géant. Je continue à penser qu'il y a quelque chose de complètement intuitif à l'époque baroque qui est incroyablement exact dans la matière corporelle et sa mobilité. Odile vient d'accompagner la création de « La Belle au bois dormant », elle a aidé les trois interprètes en concentrant leur attention sur des points corporels précis pour arriver à trouver le corps juste de certains personnages et de certaines intentions. Pour faire exister la nourrice dansée par un homme, elle lui a proposé de porter attention à son bassin (une femme - nourricière est une femme qui enfante). Pour la peur de la Belle, elle a longuement parlé du regard écarquillé, devenant intense. Pour la stature du roi, la concentration sur le dos… Penser un personnage par sa texture physique, c'est le point de départ de cette création qui s'éloigne alors de la narration.

Plus généralement, je parle par exemple du corps éponge, toutes les articulations y compris celles des vertèbres sont comme des éponges. Il y a un rapprochement avec l'équitation : le cavalier s'adapte au rythme pour faire un avec le cheval. Aujourd'hui dans mes cours, j'utilise les termes de lâcher et élever. On ne plie pas les articulations, on les lâche pour les redynamiser. Quel est ce naturel de l'époque, tellement revendiqué dans les traités ? Les éléments d'analyse que nous avons en notre possession aujourd'hui n'existaient pas et pourtant il y a une compréhension fine du corps, de la relation entre le bras et la jambe dans de nombreux mouvements. Aujourd'hui, on sait que si l'on travaille la supination et la pronation au niveau de la main on la réveille aussi dans le pied. Un souci du mouvement facile qui permet la mobilité avec le volume et le poids de l'habit. Cela demeure incroyable d'avoir sophistiqué une danse à ce point-là avec des costumes de cour, une telle richesse du répertoire de bal avec les contraintes des costumes. Une intelligence corporelle qui ne va pas cesser de se développer. L'arrivée des professionnels va transformer l'art de la danse et le faire évoluer.

MARINA NORDERA : Est-ce qu'on pourrait lire les sources du XVIII[e] en essayant de comprendre comment les spectateurs, ou même les danseurs qui écrivent (ils ne sont pas nombreux !) verbalisaient ces savoirs corporels et cette conscience perceptive à l'époque, par exemple par la métaphore ?

Béatrice Massin : Je sais, pour moi, l'importance du concept de la notation Feuillet, sa façon de synthétiser l'espace temps. Il y a aussi dans mon monde baroque intime, un texte de 1670 qui est une source constante de rêve : le texte de François Pomey publié dans le *Dictionnaire royal augmenté* en 1671 décrivant un homme dansant une sarabande.

Alors que certains de nos contemporains perçoivent la danse baroque comme une danse étale, les ruptures sont au centre de ce texte, rupture d'espace, de temps, de qualité. Ce texte me guide vers des envies de contrastes et de couleurs dans cette danse baroque. Je chemine à ses cotés dans un itinéraire de surprises que je réactive à chaque création. Et comme nous avons commencé notre dialogue sur l'interprète masculin, je suis heureuse de le conclure avec ce texte :

> « Il dansa donc d'abord avec une grâce tout à fait charmante d'un air grave et mesuré, d'une cadence égale et lente & avec un port de corps si noble, si beau, si libre qu'il eut toute la majesté d'un Roi & qu'il n'inspira pas moins de respect qu'il donna de plaisir.
> Ensuite, s'élevant avec plus de disposition & portant les bras à demi hauts et à demi ouverts, il fit les plus beaux pas que l'on ait jamais inventés pour la danse.
> Tantôt il coulait insensiblement sans que l'on pût discerner le mouvement de ses pieds et de ses jambes & semblait plutôt glisser que marcher. Tantôt avec les plus beaux temps du monde, il demeurait suspendu, immobile & à demi penché d'un coté avec un de ses pieds en l'air & puis réparant la perte qu'il avait faite d'une cadence par une autre plus précipitée, on le voyait presque voler tant son mouvement était rapide.
> Tantôt il avançait comme à petits bonds, tantôt il reculait à grands pas ; qui tous réglés qu'ils étaient paraissaient être fait sans art tant il était bien caché sous une ingénieuse négligence.
> Tantôt pour porter la félicité partout, il se tournait à droite & tantôt il se tournait à gauche & lorsqu'il était au juste milieu de l'espace vide, il y faisait une pirouette d'un mouvement si subit que celui des yeux ne le pouvait suivre.
> Quelque fois il laissait passer une cadence entière sans se mouvoir, non plus qu'une statue & puis partant comme un trait on le voyait à l'autre bout de la salle avant que l'on eut le loisir de s'apercevoir qu'il était parti.
> Mais cela ne fut rien en comparaison de ce que l'on vit lorsque cette galante personne commença d'exprimer les mouvements de l'âme par ceux du corps & de les mettre sur son visage, dans ses yeux, dans ses pas et en toutes ses actions.
> Tantôt il lançait des regards languissants et passionnés tant que durait une cadence lente et languissante & puis comme se lassant d'obliger, il détournait ses regards, comme voulant cacher sa passion & par un mouvement plus précipité il dérobait la grâce qu'il avait faite.
> Quelques fois il exprimait la colère et le dépit par une cadence impétueuse et turbulente & puis représentant une passion plus douce par des mouvements plus modérés, on le voyait soupirer, se pâmer, laisser errer ses yeux languissamment ; et par de certains détours de bras et de corps nonchalants, démis, & passionnés, il parut si admirable et si charmant que tant que cette danse enchanteresse dura, il ne déroba pas moins de cœurs qu'il attacha d'yeux à le regarder.[10] »

NOTES

1. Pour un aperçu du travail chorégraphique de Béatrice Massin voir le site de la compagnie Fêtes galantes, [En ligne], http://www.fetes-galantes.com

2. NORDERA Marina, *La Construction de la féminité dans la danse*, catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

3. « Passacaille pour une femme dancée par M.lle Subligny en Angleterre de l'opera darmide » (vers 1713), voir l'article de Dóra Kiss dans ce numéro.
4. La création de « Bal à la cour » est de 1981-82, Béatrice Massin est interprète dans la reprise de 1986-87.
5. *Mémoires de l'abbé de Choisy*, édité par G. Mongrédien, Paris, Mercure de France, 1966. Sur l'attribution de ces mémoires posthumes à l'abbé de Choisy voir VIALLETON Jean-Yves, « La nouvelle diffamatoire dans la France de l'âge classique : le cas particulier de *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy* », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], n° 10, 2010, page consultée le 28 novembre 2014, http://cei.revues.org/175
6. NOVERRE Jean Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Librairie Théâtrale, 1977, p. 37.
7. Voir l'article de Marina Nordera dans ce numéro.
8. 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, pp. 141-168.
9. Il s'agit du projet « De la plume à l'image » de la Compagnie l'Eventail, avec le soutien du Centre national de la danse, http://www.compagnie-eventail.com/recherche-appliquee/, page consultée le 2 décembre 2014.
10. POMEY François, *Le Dictionnaire royal augmenté*, Lyon, Antoine Molin, 1671, p. 22.

RÉSUMÉS

Entre l'analyse des sources de la danse baroque et des pratiques de la création contemporaine de Béatrice Massin, cet entretien prend en considération les éléments chorégraphiques, les catégories esthétiques et les normes corporelles par lesquels, dans le passé comme aujourd'hui, se définit la différence des sexes dans la danse. L'élaboration d'un vocabulaire technique spécifique et des compétences corporelles qu'il présuppose, la gestion particulière de l'espace, la perception du poids et du volume du corps vêtu qui l'habite, la construction d'une figure ou d'un personnage, les libertés et les contraintes de l'interprétation, le rôle de la professionnalisation des danseuses dans la redéfinition de l'art scénique de la danse, sont autant de thèmes qui traversent cette conversation complice entre la danseuse et chorégraphe Béatrice Massin et la danseuse et historienne Marina Nordera.

Taking into account an analysis of the sources concerning the Baroque dance as well as the choreographic practice today of Béatrice Massin, this interview reviews the choreographic elements, aesthetic categories, and bodily norms which, from the past to the present, define gender differences on the stage and in the ballroom. These include: the development of a specific technical vocabulary and the bodily skills it demands; particular uses of space and perceptions of the weight and volume of the clothed body that occupies it; the construction of a figure or a character; freedom and constraint in interpretation; the role of professional dancers in redefining the nature of theatrical dance. All these themes run through this wide ranging conversation between the dancer and choreographer Béatrice Massin and dancer and historian Marina Nordera.

INDEX

Mots-clés : danse baroque, partition, création contemporaine, notation Feuillet
Keywords : baroque dance, score, contemporary dance, Feuillet Notation

AUTEURS

BÉATRICE MASSIN

Béatrice Massin, danseuse et chorégraphe, est spécialiste de la danse baroque. Son écriture confronte le style baroque à la danse d'aujourd'hui et fait entendre, à notre siècle, un baroque qui intéresse le contemporain. Elle débute son parcours avec la danse contemporaine, étant notamment interprète de Susan Buirge, puis elle rencontre Francine Lancelot en 1983 et intègre la compagnie Ris et Danceries. Elle y est successivement interprète, assistante, collaboratrice et chorégraphe. Au sein de la compagnie Fêtes galantes qu'elle fonde en 1993, elle approfondit sa démarche de création (« Que ma joie demeure », 2002 ; « Un Voyage d'Hiver », 2006 ; « Un air de Folies », 2007 ; « Songes », 2009 ; « Terpsichore », 2012 ; « Fantaisies », 2012 ; « La belle au bois dormant », 2014...). Le DVD « La danse baroque » réalisé en 2012 est le fruit à la fois de ses recherches chorégraphiques et de son parcours artistique.