Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur

Le cas des partitions pour violon répétiteur

Bruno Ligore

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1712>

DOI : 10.4000/danse.1712

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Bruno Ligore, « Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 12 avril 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/danse/1712> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1712>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur

Le cas des partitions pour violon répétiteur

Bruno Ligure

- 1 À travers cette contribution, je voudrais retracer un parcours de recherche, qui est à la fois complémentaire et indépendant de ma thèse en danse, actuellement en cours d'écriture au sein de l'École Doctorale SHAL de l'université Côte d'Azur. Je me situe, en tant que danseur féru d'archives, dans une démarche qui se veut « scientifiquement informée » : je fouille les fonds documentaires soit par plaisir personnel, soit pour esquisser des récits alternatifs à l'historiographie officielle. C'est, selon moi, possible grâce à une approche mixte entre théorie et pratique. Je constate alors qu'au fil du temps, mon rapport à la danse a transité d'un agir ancré uniquement dans la pratique, à un questionnement également théorique basé sur la recherche de manuscrits à *danser*. Certes, il s'agit d'un paradigme peu innovant, mais dans lequel je me reconnais¹. Cette aptitude m'amène d'un côté à une réflexion sur le statut de ma lecture cinétique des traces, et de l'autre à une problématisation sur l'organisation d'un éventuel travail collectif autour de celles-ci, où je dois changer inévitablement de posture afin de pouvoir co-construire des interprétations à l'aide d'autres chercheurs. Autrement dit : quelle forme prend la recherche quand elle transite de l'activation des sources dans l'imagination et dans l'incorporation personnelle du chercheur à l'incorporation collective de ces sources, dans une perspective d'échange de compétences entre chercheurs, et non dans la production d'un spectacle ? À ce propos, j'examine ici ma rencontre avec les partitions pour violons répétiteurs.
- 2 Fruit d'une pratique qui se réalise à cheval entre les vingt dernières années du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, le « violon répétiteur » est un document de travail utile aux différents acteurs de l'industrie du ballet-pantomime. Pourquoi parler ici d'« industrie » ? Il s'agit d'un système qui associe différents métiers, où chacun s'implique en apportant son savoir technique pour un rendu final, le spectacle. Cette

« machine » – bien ou mal huilée selon les circonstances – est bien plus complexe que la notion spécifique et/ou unique de « danse ». J'entends cette dernière comme une action complète en soi, et dont le terme serait sans doute réducteur s'il était confronté à la notion de « ballet », qui sous-tend l'imbrication de plusieurs rôles/métiers. Le ballet-pantomime est façonné par de multiples rapports de pouvoir qui constituent un véritable système de production sur le long terme. De plus, les partitions de cette forme de spectacle ont été quelques fois réemployées au cours du XIX^e siècle pour de nouvelles mises en scène, souvent dans des théâtres différents. Le chercheur en danse est alors confronté visuellement à la superposition de plusieurs traces laissées sur le même document. Celles-ci appartiennent à différents moments historiques et correspondent ainsi à plusieurs usages du corps, à des multiples exigences techniques (musicales et chorégraphiques) ; le document se révèle comme un palimpseste.

- 3 Même en prenant en considération uniquement les traces manuscrites d'un moment historique déterminé, à condition qu'elles soient facilement identifiables (par exemple : « j'isole les notes manuscrites faites pour la reprise à Bordeaux en 1830, et pas celles de la reprise parisienne de 1860 »), ce type de partition apparaît comme l'œuvre de plusieurs mains à la fois : celle du copiste, du compositeur, du directeur d'orchestre, et même celle du maître de ballet et/ou du répétiteur du ballet, ayant laissé leurs annotations entre les portées². Au niveau musicographique, il s'agit de l'adaptation des parties des différentes portées. À travers un effet de réduction sonore émerge ainsi la richesse de l'accompagnement d'orchestre, bien qu'un seul instrument soit joué. Cette opération se réalise aussi de nos jours, dans les réductions pour piano jouées dans les cours de danse ou lors des répétitions dans les théâtres. La partition du violon répétiteur avait des fonctions analogues, et grâce à son volume relativement faible, pouvait être facilement transportée et expédiée³, permettant une circulation des œuvres. Aujourd'hui, ces documents s'avèrent être une source clé pour la recherche en danse, à condition d'avoir un nombre suffisant d'éléments permettant de saisir les intentions des artistes ; les annotations manuscrites, pour la plupart verbales et plus rarement sous forme de signes graphiques (lignes, figures, etc.), ne constituent pas une façon précise ou systématisée de noter le mouvement.
- 4 De l'avènement du système de notation Beauchamp-Feuillet autour de 1700⁴ – qui a connu différentes déclinaisons tout au long de son siècle – jusqu'à la *Chirography*, un système inventé par Théleur (probablement le maître de ballet anglais Taylor) et publié en 1831-1832⁵, aucun système officiel – déposé, imprimé et qui a pour but de devenir une référence – ne nous aide à nous rapprocher de la danse théâtrale au tournant du siècle⁶. Cette absence de publications consacrées à l'encodage chorégraphique m'a paru pendant longtemps un obstacle à la compréhension de certaines pratiques dansées de cette époque. Si on considère, en revanche, l'expérience performative historiquement informée comme un outil pour la reformulation du discours historique, les partitions pour violon répétiteur se présentent, en ce sens, comme une source précieuse. À vrai dire, le répertoire chorégraphique de l'époque a souvent été abordé par des approches plus littéraires (analyse de livrets, de mémoires, de la réception des œuvres), iconologiques (peintures, dessins et gravures de l'époque) ou strictement musicales. Sur ce sujet, et plus spécifiquement sur les violons répétiteurs conservés à Bruxelles, la thèse du musicologue américain David D. Day⁷, datée de 2008, constitue la première référence. Bien que ces types de sources soient aussi mentionnés par certains chorégraphes comme Pierre Lacotte et Alexei Ratmansky, ainsi que par les chercheurs

Doug Fullington, Marian Smith et Séverine Etcheto⁸, il s'agit d'une source encore peu étudiée.

- 5 Dans mon parcours de thèse⁹, je vais moi aussi à la rencontre des violons répétiteurs qui, par rapport aux sources plus canoniques de mon *corpus*, me poussent à m'investir physiquement afin de pouvoir les tester. Une « mise en pratique » est en fait nécessaire, non seulement pour creuser les pratiques dansées de cette époque, mais aussi pour donner un sens à ces documents, un sens qui puisse aller au-delà de l'analyse formelle. En même temps, ce type de trace pose inévitablement des contraintes techniques, car elle a été produite avec des intentions précises. Elle dicte ainsi ses conditions : le violon répétiteur a été conçu pour un usage spécifique et retracer cet usage devient ainsi le but de l'expérience, en l'absence d'une méthode ou d'un traité qui puisse nous former à sa lecture. Face à ces circonstances, je ne me sens pas tout à fait libre de réinventer arbitrairement la trace, car celle-ci contient déjà des indications, des « parcours » mis en avant par celui qui l'a produite. De plus, l'ensemble des partitions que j'ai pu consulter n'est pas homogène et témoigne de plusieurs « manières de faire » coexistantes.
- 6 Afin de tester ces écritures, j'ai récemment proposé un atelier sur la notation manuscrite de la pantomime de *La Somnambule*¹⁰, ballet de Jean-Louis Aumer. Je retrace le parcours qui m'a amené à travailler sur cette source : à la fin de l'année 2015, lors d'une recherche sur un autre sujet¹¹, je retrouve un document manuscrit aux Archives Nationales¹². Je vois un petit cahier de notes, avec sa calligraphie élégante, comme celle d'un document officiel. De prime abord, il ne s'agit pas de notes personnelles et fugaces et sa mise en page ne ressemble en rien à celle des livrets manuscrits, souvent soumis aux différents organismes du théâtre pour validation, et présents largement dans les fonds que je consulte. Voici une reproduction de la page en question (suivie de sa transcription) :

Figure 1

La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur (1827). « Partition pantomimique »¹³
Source : Archives Nationales, AJ/13/135, Dossier 541.

Figure 2

Ballet de la Somnambule		
1 ^{er} Acte		
Le n° 1 et la suite du n° 1 2/4		
Danses, groupes et Jeux.		
Voir pour les indications, le violon répéteur		
N. 2 All[egr]o Maest[ro]	Arrivée du Notaire	
Edmond, Gertrude	Le Notaire	Thérèse, La mère Michaud
1 Edmond va au-devant du notaire Gertrude reste à sa place	1 Le Notaire entre par la gauche du public 2 Il salue à sa droite	1 Thérèse va au-devant du notaire. La mère Michaud reste à sa place
	3 Idem à gauche	3 Thérèse rend le salut au notaire
	4 Il s'essuie le front et descend vers l'avant-scène	
5 Edmond croise ses bras en regardant le notaire		
6 Je vous attends depuis plus d'une heure. Pendant ce temps Gertrude cherche à se faire remarquer par le notaire, lorsqu'elle apprend que l'on attend le nouveau seigneur, elle ajuste sa toilette.		
		7 Thérèse retourne le notaire et dit : ma mère vous attend aussi.
	8 Je vais vous expliquer	
	9 Moi, en prenant ses deux mains vers lui, je viens du château où l'on attend le nouveau seigneur, un beau militaire, ce qu'il exprime en indiquant le ruban qu'il porte à sa	9 Joie de la mère Michaud et de Thérèse

Transcription de la figure 1.

- 7 En lisant cette écriture, je réalise immédiatement sa fonction, et je suis en même temps saisi par la volonté de son auteur de rendre compte des actions simultanées qui se passent sur scène. C'est une façon de noter l'action, le jeu, le geste et les pas à travers des chiffres que l'on transcrit aussi sur la partition musicale. Ce qui me surprend, ce sont surtout les phrases écrites à la première personne, telles que « je vous attends depuis plus d'une heure », « ma mère vous attend aussi », « je vais vous expliquer », ainsi que d'autres cas similaires que je saisis en feuilletant avidement le cahier. La signification des gestes s'exprime au travers d'une écriture dialogique. Mais que se passe-t-il dans ce moment de lecture ? Quels sont les « non-dits », les savoirs implicites auxquels je fais appel ? De quel ordre sont ces connaissances ?
- 8 En faisant retour sur cette expérience, je me rends compte d'une véritable « lecture tonique » et de sensations intéroceptives qui se mirent tout de suite en place. Il s'agissait d'un moment de compréhension transdisciplinaire qui allait du déchiffrement orthographique aux réflexes des muscles, tout en passant par une visualisation hypothétique de l'action des personnages ainsi que de moi-même en train d'interpréter tel ou tel rôle. Les intuitions surgissaient aussi à la lecture des indications extradiégétiques présentes dans le manuscrit. J'ai aussi fait appel à des sensations archivées dans ma mémoire tactile et visuelle, j'ai imaginé les distances, les niveaux, des mouvements à anticiper pour être en mesure, grâce à mon savoir kinésique et à ma mémoire kinesthésique – pour reprendre G. Bolens¹⁴. Il me semble alors pouvoir faire exister une matière corporelle qui ne m'appartient pas complètement mais que je peux maîtriser, une sorte de savoir-faire actualisable, qui se situerait, suspendu peut-être, entre l'époque de la trace et l'ici et maintenant de mes gestes. Cette matière transhistorique, voire « flottante » et « pluri-temporelle » comme la définit L. Olivier¹⁵, n'est pas celle d'autrefois, et n'est pas non plus uniquement celle de mon présent : elle relève d'une sorte d'imbrication de constructions toniques et gestuelles qui sont à la fois étrangement factuelles (gestes déjà traversés) et imaginatives (gestes en puissance).
- 9 Cette saisie globale s'ancre dans une stratification d'apprentissages différents qui sont déjà là, et qui surgissent avant même de pouvoir énoncer une formulation consciente. Autrement dit : face à cette notation, je me sens « en mouvement » avant de retracer les contours contextuels, historiques ou esthétiques de cette danse. Les recherches sur les neurones miroirs vont d'ailleurs en ce sens. Elles ont révélé comment, dans le cerveau de l'observateur, les zones destinées à l'action observée sont stimulées, comme si l'observateur en accomplissait l'action¹⁶. Je me rends compte que je suis aujourd'hui à la recherche d'une posture – tant intellectuelle que corporelle – vis-à-vis de plusieurs manuscrits oubliés. Le parcours universitaire de recherche en danse, bien qu'incluant de brefs moments de pratiques dansées, m'a éloigné de l'entraînement physique quotidien. Cependant, il y a encore dans ma mémoire corporelle des traces de cette assiduité, comme je peux le constater dans mes réactions face à un document daté de 1827. Mais comment s'en servir ?
- 10 J'ai pu ensuite approfondir l'enquête sur les violons répétiteurs en me rendant à Bordeaux, où j'avais localisé celui de *La Somnambule* jouée vraisemblablement au Grand Théâtre en 1829¹⁷. En regardant entre les portées, j'aperçois les chiffres recherchés. Se met alors en place une chasse aux correspondances graphiques avec le manuscrit parisien, dans le but de retrouver des concordances entre musique et geste. Je peux suffisamment lire la musique pour me repérer dans une partition, mais je ne sais pas

jouer d'un instrument. J'envisage alors de partager mon chantier avec un autre chercheur en danse. C'est alors avec Julie DeBellis¹⁸ que se met en place un atelier sur les violons répétiteurs des ballets pantomimes d'Aumer et de Louis Milon¹⁹, pour l'équipe des chercheurs en danse de l'Université Côte d'Azur²⁰. Je prévois d'abord un moment d'observation collective des traces, auxquelles j'ajoute des livrets, de l'iconographie et quelques dessins des déplacements sur scène faits par Aumer²¹. Puis nous entendons jouer Julie, qui nous propose un travail d'écoute de certains morceaux de *Aline, Reine de Golconde* et de *Nina ou La Folle par amour* où l'on constate une poétique basée sur l'imitation, c'est-à-dire sur une adhérence particulière entre émotions et musique, ainsi qu'entre dimension timbrique et caractérisation psychologique des personnages. En fait, tout est dans la musique, et ce travail préalable d'écoute, puis d'analyse, dans un deuxième temps, est indispensable.

Figure 3

Aline, Reine de Golconde
N. 6 Pas de deux d'Osmin et de Zélie

mus. Gustave Dugazon (1781-1829)
chor. Jean Aumer (1774-1833)

Andantino Grazioso

Osmin se rappelle ses premiers amours

et mime les paroles de la romance

Aline, Reine de Golconde (1818-1823). Transcription du début du « Pas de deux d'Osmin et Zélie » du 1^{er} acte, [Andantino Grazioso]

Source : Bibliothèque Mériadeck, Bordeaux, Violon répétiteur, ms. M 1699. (Réalisé avec MuseScore www.musescore.com)

- 11 Dans *Aline*, par exemple, nous saisissons les codes de la Turquerie²² déjà à la mode à la fin du XVII^e siècle, et employés tout au long du XVIII^e, dont les procédés récurrents sont, entre autres, le *pizzicato*, le jeu sur le registre aigu et l'utilisation du ternaire (6/8). Dans le début de ce Pas de deux (Figure 3), lorsque Osmin, garde du palais de la reine, se rappelle ses premiers amours, le compositeur utilise, au niveau de la tonalité, un emprunt au relatif mineur – sol mineur – avec le fa dièse qui peut donner une couleur mélancolique et qui caractérise bien l'état du personnage. Par la suite, d'autres éléments de cet ordre peuvent stimuler notre imaginaire, comme par exemple des respirations placées là où l'action est figée en *suspens* avant un changement d'idée ou d'émotion de la part d'un personnage (Figure 4, mes. 33). Un autre cas peut se voir dans la résolution d'une nécessité davantage « physique », lorsqu'on trouve une note qui

porte l'annotation « sec » suivie d'une très brève pause, et cela tout juste avant la dernière note du pas d'Osmin (Figure 5, mes. 88). En jouant cette combinaison, on présage une suspension dans l'air suivie d'une retombée au sol, comme dans le cas typique, de nos jours, d'un tour en l'air qui conclut la variation ; c'est Zélie qui prend ensuite le relais, commençant énergiquement sa variation sur une échelle de doubles croches. Voici comment les déductions issues de la lecture de la trace vont à la rencontre d'un apprentissage déjà traversé, d'un bagage personnel de gestes.

Figure 4

Aline, Reine de Golconde (1818-1823), « Pas de deux d'Osmin et Zélie » [Andantino Grazioso]

Source : Violon répéteur, ms. M 1699, Bibliothèque Mériadeck, Bordeaux. (Réalisé avec MuseScore www.musescore.com)

Figure 5

Aline, Reine de Golconde (1818-1823), « Pas de deux d'Osmin et Zélie » [Allegro]

Source : Violon répéteur, ms. M 1699, Bibliothèque Mériadeck, Bordeaux. (Réalisé avec MuseScore www.musescore.com)

- 12 Dans *Nina* (Figure 6), nous remarquons l'écriture de l'action placée entre les portées et les changements brusques du tempo (*Lento*, Mouvement de Gavotte, *Lento*, *Allegretto*, *Andante*), éléments sur lesquels se tisse la bipolarité du personnage, prise dans la folie de son amant. Là encore, la musique se fait imitative, contribuant à évoquer la folie de la protagoniste. Après le souvenir joyeux de la gavotte et du rendez-vous amoureux (« il reviendra dans le bosquet »), un chromatisme se met en place par demi-tons (mes. 60), accompagné des trémolos du 2^e violon qui renvoient à cet aspect « tourmenté » ; puis Nina pleure sur un long motif descendant (mes. 63) duquel elle resurgit énergiquement sur le long *crescendo* (mes. 69) qui peut nous laisser présager d'une alternance entre un usage restreint de l'espace et des déplacements plus importants lorsqu'elle s'éloigne de son père.

Figure 6

28 *Lent* Nina revient à elle et

44 *Lent* elle se met à chanter et la comédie en dansant elle présente sa main personne la prend

56 *Allegretto* il revient dans le bosquet

66 *Andante* Timbales 2e viol elle se retire dans sa folie, elle se retire peu à peu et finit par chanter

71 de son père avec effroi

Nina, ou La Folle par amour (1813).

Transcription d'un extrait tiré de la scène de la folie du 1^{er} acte

Source : Violon répétiteur, ms. M 1816, Bibliothèque Mériadeck, Bordeaux. (Réalisé avec MuseScore www.musescore.com)

- 13 Comme je l'évoquais plus haut, la corporéité est déjà inscrite dans cette musique « à voir ». Bien que ces brèves analyses nous permettent de décrypter quelques éléments de la « grammaire du spectaculaire²³ » du ballet-pantomime et de son langage figuratif, une « mise en pratique » de tous ses éléments était le défi qui me tenait plus à cœur. Nous avons alors tenté une répétition de la scène du notaire de *La Somnambule*, en essayant, non sans difficultés, de faire coïncider les notes manuscrites des Archives Nationales avec les chiffres notés dans le violon répétiteur. Les questions soulevées au cours de l'expérience ont été très intéressantes : qu'est-ce que le chorégraphe « fixe » avec ses dessins – une pose de départ, d'arrivée, l'entre-deux ? Quel rapport entre geste et musique à cette époque ? Quels éléments s'avèrent communs avec certaines pratiques actuelles (comédie musicale, dessins animés, gestes stéréotypés, caricature, etc.) ? Qu'est-ce qui n'est pas noté, notamment parce que considéré comme trop évident ? Comment gérer les transitions et les « trous » ?
- 14 Bien que tous les ingrédients me semblent être là, il y a un « je ne sais quoi » que je m'attendais à saisir et qui ne se manifeste pas. D'un point de vue académique, la recherche documentaire et musicale apporte une grande quantité d'informations et les problématiques dégagées de leur analyse permettent déjà une mise en perspective des sources analysées. Quant à la *praxis*, mes collègues me font part de leurs attentes auxquelles ma gestion du dispositif ne répond pas. Ils me demandent de leur dire exactement quoi faire, où se placer, quand rentrer « sur scène », bref, ils ont besoin que je leur transmette une *manière de faire* et que j'impose ma vision de la représentation. Je reconnais alors que les difficultés se situent dans la deuxième phase de mon approche, celle de l'*activation*. Si elle s'avère être presque instantanée dans mes moments

d'archéologie aux archives, marqués par la simulation perceptive, elle ne constitue pas un *a priori* pour les autres, même si les conditions (ouverture d'esprit, préparation préalable, analogies avec d'autres pratiques) sont déjà là, tracées en filigrane. Je réalise, par conséquent, que l'objet auquel j'aspire s'exprime uniquement dans une typologie spécifique de partage, dans lequel je dois diriger les autres. Quel serait alors mon rôle, sinon celui d'un « inducteur » ? Dans ces habits de souffleur, qui remplit « une fonction de mise en œuvre d'une forme de rationalité instrumentale, essentielle à la viabilité du spectacle²⁴ », ma posture académique peut ainsi évoluer : elle n'est pas celle d'un « présentateur de contenus » mais elle se rapproche de celle d'un intervenant artistique, dont l'activité est d'ailleurs irréductible à sa dimension technique. Il s'agit alors de fabriquer un objet spectaculaire afin de pouvoir questionner et mettre à profit un savoir-faire « emprisonné » malgré lui dans des vieux papiers. En présence de cette pulsion créatrice et du pouvoir de diriger les autres participants, il est indispensable de développer ses propres capacités de coordination. Il est aussi nécessaire de jouer – dans les cas des violons répétiteurs – le rôle du maître de ballet. Bien sûr, cela ne veut pas dire adopter une posture rigide, mais au contraire abandonner ses propres acquis afin d'orienter les lecteurs (moi-même aussi bien que les autres) vers un ou plusieurs chemins qui conduisent à un enrichissement individuel et collectif. Des doutes persistent toujours, et on a du mal à s'autoriser des choix qui semblent d'emblée trop audacieux. Pourtant en revenant à plusieurs reprises sur l'idée qu'interpréter la trace est une heureuse trahison, s'ouvrent des chemins qui portent à l'adoption de gestes qui apparaissent de prime abord un peu hors-sujet ou bien hors-code par rapport à l'idée de la technique de danse de l'époque que nous nous faisons d'habitude.

- 15 Au terme de cette expérience, il nous apparaît que dans le rapport aux sources anciennes, s'entrecroisent deux manières de percevoir la trace, une me semble être déductive – elle avance par lecture, supposition, visualisation – et l'autre est empirique, et opère par des prises de risques corporelles, par tentatives, jusqu'au moment où l'on cerne un geste qui correspond plus ou moins aux déductions initiales²⁵. À vrai dire, ces deux perceptions se chevauchent et n'ont pas de hiérarchie ; souvent elles nous conduisent par la main à rebours, quand le geste nous pousse à formuler autrement une question, ou bien quand il se présente comme une réponse possible à des questions pas encore formulées.
- 16 Au travers d'une méthodologie expérimentale, nous pouvons donc nous plonger dans ces traces de mouvements que nous avons malgré nous « désincorporés » ou bien que nous préservions encore, dans un autre contexte chorégraphique, et que nous ne savons peut-être pas transposer dans un style ou une technique de danse différents. J'entends donc par *partager* – troisième verbe du titre de ce témoignage – cette expérience de retour aux sources matérielles et d'enrichissement théorico-pratique à travers laquelle je veux nourrir ma recherche, où le partage joue un rôle déterminant. Si cette expérience de « recherche en création » n'a pas pu, à cause de sa brièveté, aboutir à la généralisation d'un processus de recherche, elle a été symptomatique de la recherche d'une posture spécifique.
- 17 En définitive, quel est le véritable objet de cette expérience ? Il semble s'agir d'un objet qui relève d'une « transmatérialité²⁶ ». J'emprunte ce terme à l'artiste Denise Bresciani pour esquisser la description d'un savoir théorico-pratique dans la recherche en danse, qui semble traverser plusieurs supports de nature différente (image, son, geste, concept, etc.). Les violons répétiteurs nous permettent de voyager dans le passé, dans

une salle de répétition, au théâtre le matin avant le jour du spectacle, ou bien auprès des danseurs de l'époque qui répétaient souvent à leur domicile. Ce sont des vestiges d'un travail « en cours » qui semble s'être arrêté dans le temps, mais qui peut repartir si nous nous y approchons avec un désir de performance. L'étude de ces documents par la pratique pourrait nous permettre de nuancer une histoire de la danse du début du XIX^e siècle et de ses protagonistes, qui, dans cette époque spécifique, semblent tous faire partie d'un même « bloc », car l'histoire traditionnelle n'a pas encore eu l'occasion de retracer les singularités de leur héritage. Les connaissances dont nous disposons actuellement sur les différentes figures se sont souvent transmises par le biais de reprises d'informations biographiques, parfois anecdotiques, et très rarement sous le prisme de l'analyse du geste. Il y a en effet des difficultés documentaires non négligeables dans l'étude des différences stylistiques entre les nombreux maîtres de ballet, à l'exclusion peut-être de quelques figures majeures (Pierre Gardel, Charles-Louis Didelot, Philippe Taglioni). Nous nous trouvons souvent réduits à différencier les artistes par leur lignage (retracant la généalogie de leur apprentissage), par les lieux de production, ou bien en rapport aux trois genres protocolaires (grotesque-comique, demi-caractère, noble) sans arriver à problématiser en profondeur – et en s'appuyant sur des éléments concrets – leur façon d'organiser les pas, les gestes et l'action. Avec les violons répétiteurs, nous pouvons réévaluer notre approche historiographique en questionnant les dispositifs techniques du travail chorégraphique. Cela permettrait peut-être d'écrire plusieurs micro-histoires et de retracer d'éventuelles signatures personnelles, des évolutions stylistiques dans les carrières, analysant les écarts, les usages, les résolutions scéniques communes. Les circulations de ces partitions annotées, éparpillées aujourd'hui dans plusieurs villes européennes, nous invitent aussi à revisiter une cartographie de la danse²⁷. L'analyse matérielle des supports peut aussi contribuer à ouvrir les portes d'une relecture historiographique, tout en passant par des approches performatives, qui en détiennent probablement les clés.

BIBLIOGRAPHIE

BUTKAS ERTZ Matilda Ann, « Comparison of three manuscript scores for Schneitzhoeffter's *La Sylphide* » in SMITH Marian (dir.), *La Sylphide 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012, pp. 337-347.

BUTKAS ERTZ Matilda Ann, *Nineteenth-century Italian Ballet Music before National Unification: Sources, style and context*, thèse de doctorat, sous la direction de Marian Smith, University of Oregon, 2010.

DAY David A., *The Annotated « Violon répétiteur » and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, thèse de doctorat, sous la direction de Stanley Boorman, New York University, 2008.

BENNETT Alexander, « Regarding the 1835 Brussels Manuscript of *La Sylphide* (The 'Bartholomin score') » in SMITH Marian (dir.), *La Sylphide 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012, pp. 334-336.

- BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard (dir.), *L'Empathie*, Paris, O. Jacob, 2004.
- BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008.
- ETCHETO Séverine, *La musique du ballet Giselle d'Adolphe Adam*, thèse de doctorat, sous la direction de Violaine Anger, Université d'Évry-Val-d'Essonne, 2015.
- FAIRFAX Edmund, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham, Scarecrow Press, 2003.
- FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie*, Paris, chez l'Auteur, Michel Brunet, 1700.
- GUEST Ivor, *Ballet under Napoleon*, London, Dance Books, 2002.
- GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps » in FÉRAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 107-119.
- GUISGAND Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale*, n° 242, 2012, pp. 33-34.
- GOZZANO Natalia, « Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitivism all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza », *Recherches en danse* n° 5, décembre 2016, [en ligne], URL : <http://danse.revues.org/1374>, page consultée le 24 avril 2017.
- HARRIS-WARRICK Rebecca, BROWN Bruce Alan (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- HERMES Karine, « Strates d'apparition. Recherche artistique-méthodologique autour du solo de la Mort, *La Table verte* (1932) et *La Grande Ville* (1932), chorégraphies de Kurt Jooss », in BOLDRIN Beatrice, LIGORE Bruno, MAURMAYR Bianca, SINI Alessandra (dir.), *Interroger les archives*, [en ligne], <http://isis.cnd.fr/>, page consultée le 10 novembre 2016.
- HUTCHINSON GUEST Ann, *Choreo-graphics: a Comparison of Dance Notation Systems from the fifteenth Century to the Present*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1998.
- KANTER Katharine (dir.), *La révolution Stépanov !*, Paris, Société Auguste Vestris, Centre de danse du Marais, 2015.
- KISS Dora, « La 'Türkisch Dance', ou de la peinture de l'altérité et de l'identité », in KISS Dora, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 371-378.
- LABAT-POUSSIN Brigitte, *Archives du Théâtre national de l'Opéra : Inventaire analytique (AJ/13/1-AJ/13/1466)*, Paris, Archives Nationales, 1977.
- LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen au XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- MAGRI Gennaro, *Trattato teorico-prattico di Ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779.
- OLIVIER Laurent, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.
- PAPPACENA Flavia, « Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena », *Acting Archives Review*, n° 6, novembre 2013, [en ligne], <http://actingarchives.unior.it/Public/Articoli/61fd0275-de1a-41fe-9d00-2428d231ad93/Allegati/Pappacena.pdf>.
- PAPPACENA Flavia, « La Terpsi-choro-graphie di Jean-Etienne Despréaux (1813), la trasformazione della notazione coreutica tra il XVIII e il XIX secolo », *Chorégraphie*, n° 7, a. 4, 1996, pp. 23-50.

PAPPACENA Flavia, « The *Sténochorégraphie* in the context of the experimentations of the 18th and 19th centuries », in SAINT-LÉON Arthur, *La Sténochorégraphie*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 61-71.

PETER Frank Manuel, *Giselle ou les Willis : ballet Fantastique en deux actes*, Deutsches Tanzarchiv Köln, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008.

POIRSON Martial, « Mémoire de l'éphémère », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 1, 2008, pp. 5-12.

POIRSON Martial, « 'Souffler n'est pas jouer' : pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) » in FAZIO Mara, FRANTZ Pierre (dir.), *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 51-69.

RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

ROBARDEY-EPPSTEIN Sylviane, « La Jérusalem délivrée au Cirque-Olympique (1836) : le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé », in NORDERA Marina, MARTIN Roxane (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 27-40.

SMITH Marian, *Ballet and Opera in the Age of « Giselle »*, Oxford, Princeton University Press, 2000.

THÉLEUR E. A., *Letters on dancing* [1832], *Studies in Dance History*, Pennington, N. J., Society of Dance History Scholars, vol. 2, n° 1, 1990.

THOMASSEAU Jean-Marie, « L'écriture du spectaculaire ou la grammaire didascalique de Pixérécourt », *Orages*, n° 4, mars 2005, pp. 41-62.

NOTES

1. Je me réfère ici aux nombreux praticiens dix-neuviémistes : Yuri Burlaka, Ivo Cramér, Anne Hutchinson-Guest, Pierre Lacotte, Harald Lander, Alexey Ratmanský, mais aussi aux chercheurs engagés aussi dans le milieu académique comme Francesca Falcone, Susan Leigh Foster, Doug Fullington, Claudia Jeschke, Sandra Noll Hammond, Flavia Pappacena et Marian Smith.

2. Le « répétiteur des ballets » était une figure de l'orchestre, généralement le chef ou le second chef, préposé à la direction des répétitions de danse. Au long du XIX^e siècle, la figure du « chorégraphe répétiteur » prend également forme. Il remet en scène les ballets signés par d'autres chorégraphes (souvent plus célèbres et affirmés dans le milieu professionnel).

3. De cet usage, voici un témoignage de la mère d'un danseur : « [...] hier j'ai vu Rochefort à l'opéra. M. Benoist qui m'avait d'abord promis le pas de 3 du *Diable amoureux* a renvoyé à la [borne ?] et tu sais, par [sic] deux raisons, qu'il n'est pas besoin de te dire, que je ne veux pas de musique de ce côté-là ? Mazilier le lui ayant prêté il va copier le violon répétiteur de ce pas : et je l'ai prié de le mettre sur papier fin comme les italiens. Il peut se procurer le violon répétiteur de *Giselle en entier ou le 2^e acte* à ton choix pour ceci j'ai dit d'attendre ta réponse. Voici ce que j'imagine lorsque j'aurai le violon répéti[teur] ou j'irai voir de nouveau *Giselle* et je noterai les scènes sur la musique nombre de notes pour telle ou telle chose après cela si tu penses convenable de venir, ce n'est pas moi qui m'en plaindrai ? puis que j'aurai le bonheur de t'embrasser ? ». Source : Archives Nationales, AJ/13/1037, II, LAS d'Élise Vallier, née Henry, à son fils Achylle Henry, datée du 12 mai 1842.

4. FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie*, Paris, chez l'Auteur, Michel Brunet, 1700.

5. THÉLEUR E. A., *Letters on dancing* [1832], Réédition (avec introduction de Sandra N. Hammond) : *Theleur's Letters on Dancing*, *Studies in Dance History*, Pennington, N.J., Society of Dance History Scholar, vol. 2, n°1, 1990.

6. Après le traité de Gennaro Magri élaboré à partir de la notation Feuillet (MAGRI Gennaro, *Trattato teorico-prattico di Ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779), nous connaissons deux occurrences manuscrites : la première, œuvre d'Auguste-Frédéric-Joseph Ferrere, datée de 1782 et à la croisée entre la notation Feuillet et les dessins des trajets supportés par des notes manuscrites (Bibliothèque-musée de l'Opéra, ms. RES-68), et la deuxième datée de 1813, constituée par le projet didactique de Jean-Etienne Desprésaux (Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, *Danse écrite ou Terpsi-choro-graphie, ou nouvel essai de Théorie de la Danse*). Ce dernier prévoyait un encodage des pas et des positions sur une vision verticale du corps, transposé en une écriture horizontale qui suit la portée musicale. Les manuscrits Ferrere et Desprésaux, dont on ne saurait peut-être pas mesurer la circulation effective, sont à mon avis symptomatiques de l'usage progressif des violons répétiteurs notés déjà dans les vingt dernières années du XVIII^e siècle : la description du geste (Ferrere) ou le signe graphique (Desprésaux) sont écrits de façon parallèle par rapport à la portée musicale, et les correspondances se lisent de façon orthogonale, comme c'est aussi le cas pour les indications dans les violons répétiteurs. À ce propos voir : PAPPACENA Flavia, « La Terpsi-choro-graphie di Jean-Etienne Desprésaux (1813), la trasformazione della notazione coreutica tra il XVIII e il XIX secolo », *Chorégraphie*, n°7, a. 4, 1996, pp. 23-50. Quant au manuscrit Ferrere, Guillaume Jablonka et la Cie. Divertimenty en ont reconstruit des parties, parmi lesquelles *Le Peintre amoureux de son modèle*, [extraits en ligne], <https://youtu.be/PFbdUo32www?list=UU21BKucTsUCe1wkxPOenYqA>, page consultée le 20 décembre 2016.

7. DAY David A. *The Annotated « Violon répétiteur » and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Stanley Boorman, New York University, 2008.

8. Je signale les recherches de Doug Fulington, musicologue spécialiste de la notation Stepanov, qui a reconstruit de nombreuses danses de Marius Petipa (KANTER Katharine (dir.), *La révolution Stépanov!*, Paris, Société Auguste Vestris, Centre de danse du Marais, 2015) ainsi que les recherches de Marian Smith sur *Giselle* (SMITH Marian, *Ballet and Opera in the Age of « Giselle »*, Oxford, Princeton University Press, 2000). Plus récemment, les recherches de Séverine Etcheto ont été consacrées à un travail philologique sur la partition manuscrite de *Giselle* (ETCHETO Séverine, *La musique du ballet Giselle d'Adolphe Adam*, Thèse de doctorat, sous la direction de Violaine Anger, Université d'Évry-Val-d'Essonne, 2015).

9. LIGORE Bruno, *Antiquitates incorporatae. Réseaux, modes et codes de la corporéité archéologique 1786-1826*, Thèse de doctorat en cours, sous la direction de Marina Nordera, Université Côte d'Azur.

10. *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur*, ballet de Jean-Louis Aumer (1774-1833), mus. Ferdinand Hérold, livret d'Eugène Scribe. Mis en scène pour la première fois à l'Académie royale de musique le 19 septembre 1827.

11. Il s'agissait d'une recherche sur les ballets dansés par Marie Taglioni pour l'ouvrage : SOWELL Madison U., SOWELL Debra H., FALCONE Francesca, VEROLI Patrizia, *Icônes du ballet romantique : Marie Taglioni et sa famille*, Rome / Saint-Denis sur Sarthon, Gremese / Éditions de Grenelle, 2016.

12. Archives Nationales, AJ/13/135, Dossier 541.

13. « La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur, ballet d'Aumer : description précise du rôle de chaque danseur (10 septembre 1827) » est le descriptif de ce cahier dans LABAT-POUSSIN Brigitte, Archives du Théâtre national de l'Opéra : Inventaire analytique (AJ/13/1-AJ/13/1466), Paris, Archives Nationales, 1977.

14. Guillemette Bolens évoque cette « suspension » qui se réalise lors d'un acte perceptif : « Le chef-d'œuvre de Chardin [le tableau *L'Enfant au Toton*] paraît suspendu dans l'instant parce qu'il donne lieu à cet acte perceptif à travers lequel le spectateur utilise son savoir kinésique et sa mémoire kinesthésique de façon projective et anticipatrice. [...] Par ce savoir et cette perception active, nous participons au suspense que constitue l'évènement du mouvement – son initiation,

son déroulement et sa fin – [...] ». (*Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008, pp. 3-4).

15. L'archéologue Laurent Olivier traite la question des temporalités « flottantes » de la matière : « Tout est là jeté en même temps sous nos yeux, mélangé, imbriqué. La temporalité où nous reconnaissons l'histoire est bouleversée ; elle n'est plus séquentielle et unilinéaire, comme le voudrait l'existence d'une continuité chronologique qui serait le fil de l'histoire. La temporalité des vestiges est désormais flottante, pluri-temporelle : elle est en réalité maintenant incertaine, probabiliste », in OLIVIER Laurent, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, pp. 29-30. Or « [...] le rêve devient pour nous la seule expérience du passé – sa véritable survivance en temps réel – dans la mesure où le présent est le lieu où le passé subsiste, à l'état de ruine enfouie », *Ibid.*, p. 35. En ce sens, j'approche les gestes dansés du passé, tels qu'un objet matériel, mais fait de « chair », plutôt qu'en pierre, métal ou bois comme c'est souvent le cas pour les archéologues.

16. Cf. GOZZANO Natalia, « Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitismo all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza », *Recherches en danse*, n°5, décembre 2016, [en ligne], 5 décembre 2016, URL : <http://danse.revues.org/1374>, page consultée le 24 avril 2017. Pour approfondir, voir : RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2011.

17. Bibliothèque Mériadeck, Bordeaux, Ms. M 1846 bis.

18. Comédienne de formation, Julie DeBellis a fait des études de musicologie au conservatoire Massenet de Saint-Etienne puis à l'université Lumière Lyon 2. Engagée dans la « musicologie appliquée », elle explore l'univers du chant lyrique et de la danse à travers différents projets pluridisciplinaires. Elle prépare actuellement un doctorat autour de la poétique de la danse chez Gluck, en codirection avec Pierre Saby et Marina Nordera. Je la remercie chaleureusement pour son aide précieuse dans l'analyse musicale des partitions et pour les riches échanges eus entre Lyon, Nice et Paris.

19. En plus de *La Somnambule*, du même maître de ballet, des extraits d'*Aline, Reine de Golconde* (Vienne, Hoftheater, mus. Blum, 1818 ; Paris, Académie royale de musique, mus. Dugazon, 1823) ; de Louis-Jacques Milon (1766-1849) le ballet-pantomime *Nina, ou La folle par amour* (Paris, Académie impériale de musique, mus. Persuis d'après Dalayrac, 1813) ont été analysés.

20. L'équipe de chercheurs en danse de l'Université Côte d'Azur est composée par des doctorants, des maîtres de conférences et ma directrice de thèse. Nous nous retrouvons pour des séminaires à cadence plus ou moins bimestrielle.

21. Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Aumer, Pièces 1 et 30.

22. L'expression « musique turque » indique au XVIII^e siècle un style perçu comme « exotique », qui fait allusion au monde féérique de l'Orient et de l'Islam, et de façon particulière à celui de la Turquie, l'empire ottoman ayant été pendant longtemps un objet de fascination mais aussi une menace pour l'Europe. Des premiers exemples de ce style se trouvent dans le ballet français du XVII^e siècle, où l'Orient était imité avec l'emploi de formules issues de la musique grecque ancienne. L'imaginaire « à la turque » est ensuite en vogue au long du siècle suivant, grâce aussi à la traduction française d'A. Galland du roman *Les Mille et Une Nuits* (1704-1711). Le style pénètre aussi l'opéra, dont *La Rencontre imprévue* de Gluck (1764) et *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (1782) constituent une référence. Au temps du ballet d'*Aline*, nous retrouvons le *singspiel* *Abu-Hassan* de C. M. von Weber (1811) et *L'Italienne à Alger* de Rossini (1813). Pour approfondir voir aussi : KISS Dora, « La 'Türkisch Dance', ou de la peinture de l'altérité et de l'identité », in KISS Dora, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 371-378.

23. J'emprunte cette expression à Jean-Marie Thomasseau dans son article « L'écriture du spectaculaire ou la grammaire didascalique de Pixérécourt », *Orages*, n°4, mars 2005, p. 62. La formule a été reprise dans un article où la question du décryptage du spectaculaire était aussi

centrale : ROBARDEY-EPPSTEIN Sylviane, « La Jérusalem délivrée au Cirque-Olympique (1836) : le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé », in NORDERA Marina, MARTIN Roxane (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 27-40.

24. Cf. POIRSON Martial, « 'Souffler n'est pas jouer' : pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) » in FAZIO Mara, FRANTZ Pierre (dir.), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquières, 2010, pp. 51-69, 53.

25. Je souhaite à ce propos évoquer la notion de « spirale herméneutique » proposée par Karine Hermes : « [...] combien de termes nous possédons pour nous référer au travail de relecture – où le préfixe 're' joue un rôle de réitération créative. Nous pouvons parler de *re-enactement*, de reproduction, de *restaging*, de réinterprétation, de reconstruction, de *revival*, de reprise, mais aussi de citation, de fragment, de dialogue entre ; le choix terminologique proposé par Hermes a donc été celui de 'spirale herméneutique' [...] on ne parvient pas à une œuvre du passé par un parcours en ligne directe, mais on est obligé de passer par plusieurs étapes qui enrichissent à la fois l'historien et l'œuvre en création », HERMES Karine, « Strates d'apparition. Recherche artistique-méthodologique autour du solo de la Mort, *La Table verte* (1932) et *La Grande Ville* (1932), chorégraphies de Kurt Jooss », in BOLDRIN Beatrice, LIGORE Bruno, MAURMAYR Bianca, SINI Alessandra (dir.), *Interroger les archives*, [en ligne], <http://isis.cnd.fr/>, p. 25, page consultée le 10 novembre 2016.

26. Denise Bresciani, architecte-designer, artiste plasticienne et performeuse, utilise ce terme comme un « concept qui n'existe pas vraiment dans les dictionnaires scientifiques ni dans les traités de l'histoire de l'art mais que j'ai créé, pour explorer le binôme 'matérialité' et 'trans' ». Le premier terme indique pour l'artiste la « qualité de ce qui est matière concrète, manière réaliste de représenter les choses » alors que le deuxième désigne ce « qui traverse l'espace ou la limite ». En ce sens, la « transmatérialité » serait ce « qui dépasse les frontières de la matière réaliste ». Voir sur le site de l'artiste l'installation homonyme qui a eu lieu en 2016. URL : [<http://architecturesdebouche.fr/Transmaterialite-2016>] , page consultée le 28 avril 2017.

27. Le musicologue David A. Day a commencé à retracer ces échanges, entre autres en analysant la fabrication du papier et les filigranes.

RÉSUMÉS

Faire des recherches dans les archives demande un état de corps particulier vis-à-vis des sources documentaires, et spécialement pour ceux qui entreprennent un parcours universitaire à la suite d'une formation pratique en danse. Comment s'organise une « lecture tonique » de la trace ? Comment se servir de cette empathie pour construire une expérience collective ? Qu'est-ce que cela peut apporter à la recherche en danse ? Le travail du chercheur peut être beaucoup plus que celui d'un « fouilleur », en devenant « inducteur » de savoirs corporels, à condition de contourner certaines difficultés. Ce témoignage explore les ressentis qui surgissent dans la mise en pratique de partitions pour les violons répétiteurs du ballet-pantomime du début du XIX^e siècle.

For someone who first trained as a dancer, turning only later to university studies, archival research calls for a special state – of mind and of body – vis à vis the documents themselves. How does one follow a written trace, in a way that will enable actual practice? Building upon the

empathy one feels, could one perhaps open a gateway and benefit the whole community? Might this eventually enrich research overall? A researcher's task would thus extend beyond his archeological "dig" as it were, to spurring others on, provided he avoid the bottlenecks that inevitably crop up in attempting to structure the work. The account below explores the *sensations* that come to the surface, whilst researching *ballet-pantomime* violin-conductor's parts of early XIXth century.

INDEX

Mots-clés : archives, ballet, historiographie, notation, pantomime, violon répétiteur

Keywords : archives, ballet, historiography, notation, pantomime, violin-conductor

AUTEUR

BRUNO LIGORE

Bruno Ligore est doctorant en danse à l'université Côte d'Azur. Après le diplôme de premier niveau en danse contemporaine à l'Académie nationale de danse de Rome et des expériences différentes en tant que danseur (contemporain, renaissance, jazz), il obtient un master recherche en danse à l'université Paris 8. Il suit par ailleurs une formation en danse baroque. Il est membre de l'association AIRDanza et collabore avec la Société Auguste Vestris. En 2014-2016, il organise pour le CND les ateliers des doctorants Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre. Ses recherches portent sur la construction de la corporéité entre le XVIII^e et le XIX^e siècle en rapport à l'archéologie, ainsi que sur la pantomime et sur Marie Taglioni. De cette dernière, il a établi l'édition des manuscrits en collaboration avec le musée des Arts décoratifs : Marie Taglioni, *Souvenirs : le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique* (Gremese, 2017).