Interpréter le « Menuet performd' by Mrs. Santlow »

Une danse du répertoire de la belle danse

Dóra Kiss

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/343>

DOI : 10.4000/danse.343

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Dóra Kiss, « Interpréter le « Menuet performd' by Mrs. Santlow » », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/343> ; DOI : 10.4000/danse.343

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Interpréter le « Menuet performd' by Mrs. Santlow »

Une danse du répertoire de la belle danse

Dóra Kiss

Au delà de ses visées classiques (ou plutôt romantiques) d'expressivité, le style apparaît aujourd'hui « en acte », comme l'instrument d'un faire, d'une pratique. Ici il se manifeste comme un opérateur d'individuation, là comme un vecteur de formes de réception, là encore comme une forme dynamique d'insertion dans le monde et de reconnaissance réciproque. Constaté sa pertinence dans tous les domaines d'agir, c'est du même coup reconnaître sa stature anthropologique. Il n'y a sans doute pas de conduite humaine qui ne produise un effet expressif de présence, mais surtout, on le comprend mieux aujourd'hui, qui n'engage, au delà de cet effet, une praxis. [Le style] n'apparaît plus seulement comme une forme significative, mais aussi comme une force agissante et un prescripteur de conduites. L'attention doit se tourner vers sa portée pragmatique et l'intégrer dans une interprétation élargie. [...] [Le style] est d'emblée forme de contact, de mode de relation¹.

- ¹ La belle danse est un style² : « instrument d'un faire », elle prescrit des règles chorégraphiques et agit dans chaque pièce tel un « opérateur d'individuation ». Le « Menuet performd' by Mrs. Santlow », l'un de ses témoignages, est en tension entre la norme et l'exception³. En être l'interprète contemporain relève d'une gageure. Il s'agit de rendre compte de normes sans pour autant s'y restreindre, de restituer le contenu

chorégraphique d'une partition alors même que le « texte » comporte des ambiguïtés voire des failles. L'écart entre les contextes de la publication de la partition (environ 1725) et de l'activation de la danse (vers 2013) est par ailleurs problématique. Comment transférer pour la sensibilité contemporaine les intentions de chorégraphes du XVIII^{ème} siècle⁴ ? La diversité de ces problématiques invite à convoquer très diversement le terme « interprète » dont je préciserai au fur et à mesure l'acception. Par ailleurs, s'il n'existe pas de dichotomie entre l'histoire du geste et le sensible – tout accès à un potentiel de sens d'un geste soit-il décrit ou représenté passe si ce n'est par son expérimentation du moins par sa simulation –, alors, c'est mon hypothèse initiale, le potentiel de sens du « Menuet » est en lien éminent avec sa portée kinésique⁵.

- 2 La partition du « Menuet performd' by Mrs. Santlow » est incluse dans *A New Collection of Dances* [vers 1725], un recueil de L'Abbé en notation Beauchamps-Feuillet, gravé par Le Roussau⁶. Ce recueil serait l'un des plus aboutis du XVIII^{ème} siècle du point de vue de la forme (qualité graphique) comme du contenu (intérêt des chorégraphies). Pour emprunter la nomenclature de l'époque, il réunit des partitions en majorité dites « de théâtre ». Renvoyant à des danseurs réputés⁷, ces partitions se réfèrent par leur titre à des opéras et témoignent d'un niveau élevé tant pour ce qui est du lexique (pas) que de la syntaxe (enchaînements). Elles appartiennent au style « haut » (forte proportion de pas sautés ; présence de pas techniques tels qu'entrechats ou cabrioles ; rythmes rapides ou irréguliers de l'impact des pieds sur le sol).
- 3 L'opposition entre la catégorie des danses dites « de théâtre » et celle « de bal » est admise dans les sources de la belle danse. Pourtant, ces sources, moyens de transmission, les brouillent. Par exemple, une chorégraphie dite « de théâtre » quitte le statut réservé de la scène pour entrer dans le répertoire des danses dites « de bal » lorsqu'elle est activée dans cet autre contexte. De plus, il arrive que les informations des partitions chorégraphiques ne correspondent pas avec celles des partitions opératiques où figure le thème musical, présent en haut de chaque page des partitions chorégraphiques. Le nombre et le type des personnages peuvent ne pas correspondre d'une partition à l'autre. La partition chorégraphique ne serait-elle pas dans certains cas le support de la transmission d'une pièce dont on ne connaît pas le contexte d'origine⁸ ? Avec de telles incertitudes, il n'est pas justifié de restreindre une partition à la danse qui l'a inspirée, à celle qui est encodée ou à celle qui sera réalisée par sa lecture.
- 4 La partition du « Menuet performd' by Mrs Santlow » est exemplaire de ce brouillage. On pourrait croire qu'il s'agit d'une danse de théâtre : le titre renvoie à une interprète professionnelle, et le lexique est d'un style « haut ». Cependant, cette pièce pourrait documenter une danse de bal. Non seulement le titre de la partition chorégraphique ne mentionne pas de nom d'opéra, mais la ligne musicale n'a pas été retrouvée dans les partitions opératiques⁹. Cette ligne, comme la partition chorégraphique, représente une des formes emblématiques de la danse dite « de bal » pour le style de la belle danse : le menuet¹⁰. Selon l'approche analytique, la partition du « Menuet » appartient donc au style de la belle danse, qui est lui-même une intersection entre les danses dites « de théâtre » et « de bal ».

L'approche pratique visant une présentation publique du « Menuet » nécessiterait en revanche de faire un choix entre les typologies de bal et de théâtre : le lieu (salle ou scène), le costume (robe longue d'apparat pour le bal ; jupe courte laissant apprécier la technique des pieds pour le théâtre), l'instrumentation (pour le bal, une instrumentation légère ; pour le théâtre, plusieurs dessus et plusieurs basses), contribuent à les définir¹¹.

La différenciation entre ces deux styles repose aussi sur la danse. Par exemple, pour le bal, l'amplitude des mouvements serait faible.

- 5 L'enjeu de l'activation n'est pas seulement de faire des choix interprétatifs : le passage d'une chorégraphie par le corps nécessite et engendre un accès à son contenu kinésique¹². Pour parvenir à ce passage par le corps, dans le cas de la belle danse, il faut comprendre ce que contient – et ne contient pas – une partition chorégraphique. Il apparaît à l'analyse de la partition du « Menuet » qu'elle ressemble sur plusieurs points à la majorité des partitions en système Beauchamps-Feuillet : ses contenus comme ses ellipses (ce dont elle fait l'économie) pourraient être observés dans la majorité du corpus auquel elle appartient. La forme, un menuet, est explicitée directement dans le titre, ce qui arrive fréquemment. Dès le début de la partition, les graphismes représentant les pas confortent qu'il s'agit bien de cette forme : les pas de menuet qui sont notés ressemblent à ceux qui sont décrits dans les traités¹³. Par ailleurs, les pas remplissent les mesures de musique. Tout comme les autres partitions en notation Beauchamps-Feuillet, la partition du « Menuet » indique le nombre d'interprètes et leur sexe – en l'occurrence il s'agit d'un solo pour une femme¹⁴. Pour la musique, seule figure la ligne supérieure de la partition musicale complète¹⁵.
- 6 Les partitions permettent par ailleurs de révéler des singularités concernant les trajets et les pas, pour chaque pièce encodée. Le « chemin », un trait continu le long duquel les pas sont tracés, est censé représenter les trajets des danseurs. Pourtant, l'interprétation (au sens de décryptage de la partition) permet dans une certaine mesure seulement de confirmer les trajets notés par la partition. Par ailleurs, certains aspects techniques ne sont pas explicités dans les partitions chorégraphiques. Par exemple, la partition du « Menuet » ne spécifie pas le détail de l'exécution des pas, ce que font davantage les traités didactiques comme par exemple *Le Maître à danser* de Pierre Rameau¹⁶. Elle ne donne pas d'indication quant aux ports de tête ou de bras¹⁷. L'interprétation au sens d'activation d'une partition chorégraphique revient donc à décrypter le « texte » pour une part, et à le compléter pour une autre.
- 7 La partition du « Menuet » est plutôt exceptionnelle dans la mesure où l'ensemble du répertoire de la belle danse compte 311 pièces chorégraphiques et seulement vingt-neuf menuets¹⁸. Dans ces partitions de menuet, les interprètes désignés sont souvent un homme et une femme (dix-neuf cas), parfois deux couples formés chacun d'un homme et d'une femme (trois cas) ou une seule femme (deux cas), et rarement plusieurs femmes (un cas pour chacune de ces formations : respectivement cinq, six ou douze femmes). Le couple mixte, formation la plus fréquente, détermine les « figures obligées du menuet »¹⁹ dont on trouve une description complète dans *Le Maître à danser* de Rameau²⁰. Ces figures, qui comportent des éléments typiques des danses de courtoisie, influencent cependant le « Menuet ». Comment le déduire à partir de la partition chorégraphique ? Les indications données par la partition ne sont pas à prendre littéralement ; elles désignent néanmoins le processus de lecture à adopter à un « moment » de la partition. Pour cet article, j'étudie non pas les représentations des figures par les « chemins » (ce qui se trouve dans la partition) mais les déplacements dans l'espace déduits par la « lecture » pratique de la danse, sans pour autant faire l'économie de la description formelle de la partition, ni de l'analyse des pas qu'elle contient.
- 8 L'air que comporte la partition du « Menuet » a la forme suivante : AA' (BC) (BC)'. Les phrases musicales comportent respectivement : A : 12 mesures ; B : 8 mesures ; C : 10 mesures. La partition se déploie sur cinq pages : p. 17 : AA' ; p. 18 : (BC) ; p. 19 : (BC)'

p. 20 : AA' ; p. 21 : (BC)(BC)'. Comme pour les autres menuets, chaque mesure chorégraphique (par exemple un pas de menuet) correspond à deux mesures de musique²¹. Les différents pas de la partition du « Menuet » appartiennent à la catégorie du vocabulaire convenu du menuet (pas et contretemps de menuet, balancés) et à celle des pas dits « de théâtre ». Ces catégories sont représentées diversement :

Noms pas	p. 17 (AA')	p. 18 ([BC])	p. 19 ([BC]')	p. 20 (AA')	p. 21 ([BC][BC]')	Totaux
Menuet	8	4	1	7	6	26
Contretemps	2	2	1	-	2	7
Balancé	1	-	-	-	1	2
Autres	1	3	7	5	9	25
Totaux	12	9	9	12	18	60

- 9 Le tableau suivant présente l'analyse d'autres partitions chorégraphiques de menuet qui ensemble constituent un corpus de comparaison permettant d'évaluer la particularité du lexique du « Menuet »²² :

Noms pas	Bavière	Bretagne	Menuet à deux	Menuet d'Alcide	Menuet mis en chorégraphie	Totaux
Menuet	12	16	10	40	56	134
Contretemps	3	4	8	5	-	20
Balancé	1	-	3	3	5	12
Autres	-	2	3	-	18	23
Totaux	16	22	24	48	79	189

- 10 Le « Menuet » présente la particularité de comporter une proportion élevée de pas dits « de théâtre » d'environ 42 % contre environ 12 % pour le corpus de comparaison. Par ailleurs, alors que le corpus de comparaison présente une proportion de 70 % de pas de menuet, le « Menuet » en contient 43 %. Le lexique du « Menuet » reste donc symptomatique de la forme à laquelle il se rattache tout en étant beaucoup plus varié qu'à l'ordinaire²³. La dynamique²⁴ de la danse et le rythme des pas sont diversifiés grâce à cette variété.
- 11 Par ailleurs, la chorégraphie propose une alternance entre un style « bas » (constitué de pas majoritairement au sol, sans sauts, et de rythmes plutôt simples) et « haut ». Les courbes et les lignes diagonales sont de style « bas » (principalement p. 17 et 20 ; dans une moindre mesure p. 21) et les droites parallèles ou perpendiculaires au bord de scène de style « haut » (en particulier p. 19 et 20 ; partiellement seulement p. 21). Or, il est fait allusion à une forme normée du menuet par les figures circulaires : le moulin main droite,

le moulin main gauche et le moulin à deux mains. Il ressort de l'activation du « Menuet » que l'interprète-danseur éveille deux expériences chez le spectateur qui connaît la belle danse : la simulation perceptive de certains éléments d'un menuet normé, et celle d'une version ornée voire virtuose de cette danse. Cette virtuosité se traduit aussi par la subtilité du rapport danse-musique.

- 12 Comme évoqué plus haut, le « lexique » du menuet comporte des pas de menuet ; ici, la description de Rameau fait référence parce qu'elle correspond bien à la notation de pas que Le Roussau emploie²⁵. Du point de vue du « lexique », cette description correspond dans le contexte anglais au « forth way » ou « French step » décrit par Tomlinson : un demi-coupé suivi d'un pas de bourrée auquel il est ajouté un mouvement sur le dernier déplacement du poids du corps. Le tableau suivant illustre le type d'accentuation de ces pas de menuet. En première ligne se trouvent des chiffres correspondant aux six temps des deux mesures de musique dans lesquelles se déroule un pas de menuet. Dans les lignes suivantes, figure la répartition des différents éléments de mouvement du pas de menuet (PM), du contretemps de menuet (CM), et du balancé (B). Pour ces trois pas, les mouvements des pieds sont désignés à l'aide d'initiales : « pl » pour plié sur la jambe qui soutient le poids du corps ; « p » pour pas marché sur pied plat ; « r » pour pas en étant en relevé ; « s » pour sursaut sur la jambe qui soutient le poids du corps ; « dj » pour demi-jeté ou mouvement intermédiaire entre le pas marché et le saut sur l'autre jambe que celle qui soutient le poids du corps. Lorsqu'aucun mouvement ne se fait, un tiret le signale. Il est possible d'établir un tel tableau pour ces trois pas car il en existe des descriptions dans les traités²⁶.

	1	2	3	4	5	6
PM	R	Pl	r	r	Dj	Pl
CM	S	P	s	pl	Dj	Pl
B	R	-	pl	r	-	Pl

- 13 Ce tableau met en évidence les trois monnayages rythmiques des pas qui se trouvent généralement dans les menuets. Le pas de menuet concilie les deux accentuations (il se trouve à l'intersection entre ternaire et binaire) ; le contretemps divise la mesure chorégraphique en trois parties sur deux mesures musicales ternaires, en produisant une hémiole (accents sur 2, 4, 6) ; le balancé marque les mesures musicales (accents sur 1, 4). En étant répété, le pas de menuet constitue la trame sur laquelle les autres pas viennent faire contraste. La forme du menuet joue donc par définition avec les accentuations en répartissant diversement les pliés et les relevés sur les mesures musicales.
- 14 L'analyse rythmique de l'agencement des trois types d'accentuation dans le « Menuet » met en évidence à la fois la succession et l'alternance des découpages métriques, signe parmi d'autres que la partition chorégraphique du « Menuet » travaille avec le principe de la *variatio*. De la superposition des rythmes simplifiés propres à la chorégraphie et à la musique découlent quelques observations. Premièrement, comme dans la plupart des pièces de la belle danse, les reprises musicales ne coïncident pas avec des reprises chorégraphiques. La musique se répète alors que la chorégraphie varie les pas et les trajets. Cette superposition implique non seulement que la chorégraphie apparaît dans

toute sa richesse, mais aussi que la musique, soulignée différemment par la danse, peut être perçue, non pas d'une, mais de plusieurs façons. Deuxièmement, bien que la structure métrique générale soit identique pour la chorégraphie et la musique, dans le détail, les deux médias ont une certaine autonomie ; dans le corpus des menuets, le « Menuet » traduit une autonomie particulièrement importante. Troisièmement, l'analyse fine révèle que les pas de menuet sont majoritairement représentés dans le corpus de comparaison où l'ambiguïté métrique s'exprime conjointement dans la chorégraphie et dans la musique. En revanche, dans le « Menuet », l'autonomie de la danse par rapport à la musique est davantage marquée parce que les pas qui « contredisent » la carrure métrique de la musique sont plus nombreux. Par ailleurs, dans le lexique du « Menuet », les deux derniers pas sont légèrement distordus par rapport à la norme. Le contretemps de l'avant-dernière mesure chorégraphique se fait en commençant sur le pied gauche et non sur le pied droit et le tout dernier « pas de menuet » comporte cinq déplacements du poids du corps, deux entorses à la règle des plus fortes. La *variatio* s'exprime ainsi de cette autre manière.

- 15 Le traitement de l'espace contribue à traduire cette même *variatio*. Par exemple, la figure de la ligne droite vers le fond de scène (p. 21, mes. 3-5) est une reprise à l'identique d'un autre passage (voir p. 18, mes. 6-8) au point figural et lexical. En outre, le « Menuet » traduit à plusieurs reprises (et diversement) l'attraction de la danseuse au centre de la scène. Trois formes circulaires concentriques sont l'amorce de spirales (p. 17 ; p. 17-18 ; 20) et deux diagonales vont en direction du centre de la scène (p. 17 ; p. 20). Puis, la page 21 ne cite pas littéralement ces figures mais y fait allusion : l'arc de cercle vers la droite ne se referme pas cette fois, et la diagonale initiale monte en direction du côté cour alors que les précédentes descendaient du côté jardin.
- 16 L'élan de la chorégraphie, au sens de force dynamique qui traverse tout à la fois les figures et les pas contribuerait à la structurer. Plusieurs sortes d'élan m'apparaissent à l'interprétation dansée de la partition du « Menuet ». L'élan circulaire peut se développer dans l'espace (p. ex. p. 17, mes. 1-6) ou se concentrer dans le corps de la danseuse (p. ex. avec la pirouette, p. 17, mes. 7). L'élan linéaire peut se traduire par des déplacements en avant, en arrière, de côté ou en diagonale. Chaque fois, la danseuse est attirée dans une direction, mais ce n'est pas toujours la même partie de son corps qui la guide ou l'attire selon l'orientation par rapport à son trajet (frontale, de dos, de profil). Dans l'élan alterné avec le contre-élan ou balancement, la danseuse prend un premier appui dans une direction pour repartir dans la direction opposée (par exemple dans les quatre dernières mesures de la p. 19). La deuxième direction est une manière de restituer une sorte d'équilibre en résistant à l'élan initial. La suspension est une autre forme d'opposition à l'élan ; c'est pour ainsi dire un non-élan. Enfin, l'oscillation, consistant à tourner autour de son axe à plusieurs reprises, peut être pensée comme la synthèse de plusieurs types d'élan. Ces tours ou parties de tours peuvent être notés sur la partition (voir p. 18, mes. 6-9), ou s'imposer à l'exécution dansée (voir p. 21, mes. 16-17)²⁷. L'oscillation peut consister à faire se succéder plusieurs orientations le long d'une figure qui va globalement dans la même direction. Dans ces cas là, bien que de toute petite envergure, l'oscillation est génératrice d'une dynamique sensible et porteuse d'une signification spécifique à relier avec le style kinésique de la belle danse : précision, imperceptibilité du mouvement qui ne sont pas sans susciter une simulation perceptive ; évitements pour attirer le regard ou provoquer la poursuite du partenaire (quand il y en a un). L'oscillation peut aussi impliquer de tourner autour de son axe dans différents sens tout

en changeant de direction (comme par exemple p. 19, mes. 8-9). Alors elle se fait en quelque sorte rebond. Ces différentes sortes d'élan semblent importantes pour l'analyse du « Menuet », car le découpage des phrases chorégraphiques leur correspondrait, et non aux pages de la partition donc au découpage mélodique, ce qui est plutôt exceptionnel dans le répertoire des partitions chorégraphiques de la belle danse. Cette autonomie des phrases chorégraphiques par rapport aux phrases musicales manifeste d'une autre manière encore que la danse du « Menuet » a sa logique et son organicité qui ne dépendent pas de celles de la musique.

- 17 Pour conclure, l'articulation entre la pratique et l'analyse s'est imposée pour construire une interprétation, illustrant la polysémie de ce terme. La « perceptibilité » du « Menuet performd' by Mrs. Santlow » (au sens de ce qui peut être perçu) ne repose pas sur le rapport étroit avec la musique – cette danse s'en détache aux niveaux structurel, métrique et rythmique. Cette interprétation invite à explorer le répertoire de la belle danse en y recherchant une organicité propre au mouvement dansé. La portée signifiante du « Menuet » repose en somme sur l'articulation des mouvements les uns avec les autres, c'est-à-dire sur le jeu syntaxique entre les élans, les figures et les rythmes (par la juxtaposition des rythmes musicaux et chorégraphiques). Ce jeu fonctionne uniquement au sein d'une interaction. Autrement dit, la belle danse repose sur le déploiement de gestes qui dépassent les pas et les figures, et son enjeu est kinésique : il permet à la danseuse de dialoguer avec d'autres danseurs qui l'ont précédée et qui ont exécuté la même pièce ; avec un partenaire potentiel ou réel ; avec le public dont la « lecture » repose sur une simulation perceptive enrichie par l'imaginaire corporel inhérent à la chorégraphie.

- 18 Par ailleurs, l'articulation de l'analyse structurelle et de la pratique est productrice d'une conclusion inattendue qui regarde, en amont comme en aval de la question de l'interprétation, celle de la nature de la pièce. À cet égard, je postule que le « Menuet » est une pièce dont l'écriture est un acte d'encodage, et non de composition²⁸. Le titre pourrait d'ailleurs s'expliquer ainsi : ce n'est pas une pièce « dansée par », ou « dédiée à », – ce sont habituellement plutôt des princesses qui sont dédicataires – mais « performd' », c'est-à-dire « agie, accomplie par Mrs. Santlow ». Finalement, pour une telle pièce, quel est le rôle du chorégraphe ? La danseuse qui réalise le menuet est-elle l'interprète d'une conception chorégraphique globale – celle de la forme du menuet –, d'une partition musicale, ou d'une pièce chorégraphique pré-écrite ? Je remets cette dernière hypothèse en question parce que la partition se révèle comme le résultat probable d'une improvisation libre à partir du menuet normé, qui est de l'ordre d'une forme obligée.

- 19 En somme, alors que je croyais être moi-même l'interprète de la danse, je ne fais que révéler que Mrs. Santlow – ou Antony L'Abbé – l'étaient déjà, le plus librement qui soit. Le « Menuet performd' by Mrs. Santlow » cite la forme du menuet puisqu'il emprunte ses pas et fait allusion à ses figures ; jamais cependant il ne le cite textuellement. Réinventée à partir d'un matériau, la chorégraphie « conduit » néanmoins son public par une entrée en matière calme, de multiples variations de motifs connus ensuite, puis des reprises régulières d'éléments lexicaux et structurels de manière à prévenir l'égaré du public. Ainsi l'intérêt de ce dernier est maintenu par des surprises – par exemple par l'usage du pied gauche pour des pas courants du menuet – ou par la figure finale avec son long face à face avec le public. Il semble bien que la forme du « Menuet » n'applique pas de règle, mais tout au contraire s'apparente à une improvisation qui aurait été

retranscrite. Si tel est le cas, alors je ne serai pas moi-même l'interprète, mais l'exégète des interprètes. Prise au piège de la mise en abîme, je pourrais certes penser l'interprétation, mais jamais sans être troublée par ma propre focalisation. Me trouverais-je finalement à l'extérieur de l'objet en vertu d'un contexte qui valide mon approche, ou au contraire à l'intérieur de l'objet qui par sa nature m'assigne une certaine place, et me pousse à adopter une méthode et une perspective ? Peut-être que les deux postures ne sont pas irréconciliables. Sujet de réflexions qui sont les miroitements d'un reflet, mon interprétation se fait ainsi variations, et le « Menuet » (ou le Menuet ?) en est le thème.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTON Nathalie, « Le 'Ludus pastoralis' (1734), une source inédite et complète pour le collège jésuite de Metz », in PIEJUS Anne (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 229-239.
- BIDET Alexandra, « Le style chez André Leroi-Gourhan, ou le social dans la nature », in JENNY, Laurent, (dir.) *Le style en acte, vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 19-31.
- BOLENS Guillemette, « Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati », in JENNY, Laurent (dir.), *Le style en acte, vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 59-85.
- COBAU Judith, « The Preferred Pas de Menuet » in *Dance Research Journal*, 16, n° 2, automne 1984, pp. 13-17.
- COLONNA Deda Cristina, « Le chaconne d'Arlequin » in *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Bologna, I Libri della Società di Danza, 2001, pp. 41-56.
- FEUILLET Raoul Auger, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Michel Brunet, 1700
- GALLAGHER Shaun, *How the body shapes the mind* [2005], Oxford, Clarendon Press, 2011.
- GALLINI Giovanni, *A Treatise on the Art of Dancing*, Londres, R. & J. Dodsley, T. Becket, W. Nicholl, 1762, réimpression New York, Broude Brothers, 1967, p. 177.
- GOFF Moira, *The Incomparable Hester Santlow : A Dancer-Actress on the Georgian Stage*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- GLON Marie et LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Actes Sud, 2012.
- HOULE George, *Meter in Music, 1600-1800 : Performance, Perception, and Notation*, Bloomington & Indiana, Indiana University Press, 1987.
- JESCHKE Claudia, « Notation systems as Texts of Performative Knowledge » in *Dance Research Journal*, 31, n° 1 (s. d.), pp. 4-7.
- JENNY Laurent, *Le style en acte : vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, « Voltiges », 2011.

KAEPPLER Adrienne L., « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance » in *Dance Research Journal*, 32, n° 1, 2000, pp. 116-125.

KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER Eugénia, *La genèse du vocabulaire de la danse classique au XVII^{ème} siècle : « La Belle Dance » (1661-1701), étude de lexicologie historique*, Thèse de doctorat, École pratique des hautes études, 1989.

L'ABBE Antony, *A New Collection of Dances* [c. 1725], édition facsimile avec une introduction de Carol G. Marsh, in « Music for London Entertainment 1600-1800 », London, Stainer & Bell, série D, Volume 2, 1991.

LAMBRANZI Gregorio, *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli Theatrali-Nurenberg* [1716], Mineola, New York, Dover Books, 2002.

LANCELOT Francine, « L'écriture Feuillet, Regards sur la terminologie et typologie, Fonds Lancelot, Médiathèque du Centre national de la danse, Pantin, s.d.

LANCELOT Francine, « Écriture de la danse le système Feuillet », in *Ethnologie française*, nouvelle série 1, n° 1, 1971, pp. 25-50.

LANCELOT Francine, « Musique et danse anciennes », in *Marsyas*, n° 3-4, décembre 1987, pp. 12-16.

LITTLE Meredith Ellis et MASCH Carol, *La danse noble, an inventory of dances and sources*, New York, Broude Brothers, 1992.

MARTINET J.J., *Essais ou principes élémentaires de la danse*, Lausanne, Monnier et Jacquerod, 1797.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945] Paris, Gallimard, 2006.

NOË Alva, *Action in Perception*, Cambridge Mass, The MIT Press, 2004.

NORDERA Marina, « La réduction de la danse en art (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles) », in DUBOURG-GLATIGNY Pascal et VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, pp. 269-291.

PARVIAINEN Jaana, « Bodily Knowledge : Epistemological Reflections on Dance », in *Dance Research Journal*, 34, n° 1, 2002, pp. 11-26.

PAULI Charles, *Éléments de la danse* [Manuscrit], Leipzig, 1756.

PECOUR Guillaume Louis, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meilleures entrées de ballet*, Paris, Feuillet, 1704.

RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser* [1725], New York, Broude Brothers, « Monuments of Music and Music Literature in Facsimile », 1967.

RIVIERE Enora, *Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'œuvre depuis la posture de l'interprète*, Mémoire de DEA en Arts de la scène et du spectacle, mention danse, université Paris 8 - Saint Denis, septembre 2004.

RUSSEL Tilden A., « Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscripts Tunebooks », in *The Journal of Musicology*, 17, n° 3, été 1999, pp. 386-419.

RUSSEL Tilden A., « The Unconventional Dance Minuet : Choreographies of the Menuet d'Exaudet » in *Acta Musicologica*, 64, n° 2, décembre 1992, pp. 118-138.

SAINT-ARROMAN Jean, *Méthodes & traités* 8, série III, Europe, « Flûte à bec », vol. II. Courlay, Fuzeau, « Méthodes et traités », 2001.

SCHNEIDER Herbert, « Structures métriques du menuet au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet », in *Revue de musicologie*, 78, n° 1, 1992, pp. 27-65.

SCHWARTZ Judith L., « The Passacaille in Lully's "Armide" : Phrase Structure in the Choreography and the Music », in *Early Music*, 26, n° 2, mai 1998, pp. 300-313 ; pp. 315-320.

SHUSTERMAN Richard, « Le style somatique », in JENNY Laurent (dir.), *Le style en acte, vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 31-57.

SUTTON Julia, « An Elegant Phoenix », in *Dance Chronicle*, 8, n° 3/ 4, 1985, pp. 119-152.

TAUBERT Gottfried, *Rechtschaffener Tantzmeister* [1717], München, Heimeran Verlag, 1976.

TOMLINSON Kellom, *The Art of Dancing*, London, 1735

TOMKO Linda J., « Issues of Nation in Isaac's The Union », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, XV, n° 2, hiver 1997, pp. 99-125.

ANNEXES

Figure 1

La copie de la présente partition chorégraphique provient de la Bibliothèque Derra de Moroda de Salzbourg : « Menuet performd' by Mrs Santlow » in L'Abbé, *A Collection of Dances, Containing a great Number of the best Ball and Stage Dances* [...]. Londres, c. 1725, p. 17-21, p. 17.

Figure 2

« Menuet performd' by Mrs Santlow » in L'Abbé, A Collection of Dances, Containing a great Number of the best Ball and Stage Dances [...]. Londres, c. 1725, p. 17-21, p. 18.

Figure 3

« Menuet performd' by Mrs Santlow » in L'Abbé, A Collection of Dances, Containing a great Number of the best Ball and Stage Dances [...]. Londres, c. 1725, p. 17-21, p. 19.

Figure 4

« Menuet performd' by Mrs Santlow » in *L'Abbé, A Collection of Dances, Containing a great Number of the best Ball and Stage Dances* [...]. Londres, c. 1725, p. 17-21, p. 20.

Figure 5

« Menuet performd' by Mrs Santlow » in L'Abbé, A Collection of Dances, Containing a great Number of the best Ball and Stage Dances [...]. Londres, c. 1725, p. 17-21, p. 21.

NOTES

1. JENNY Laurent, (dir.) « Introduction », *Le style en acte, vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 12-13.
2. À propos du terme « belle danse », voir KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER Eugénia, *La genèse du vocabulaire de la danse classique au XVII^{ème} siècle : « La Belle Dance » (1661-1701), étude de lexicologie historique*, Thèse de doctorat, École pratique des hautes études, 1989.
3. Pour d'autres analyses de pièces chorégraphiques du répertoire de la belle danse, voir par exemple COLONNA Deda Cristina, « Le chaconne d'Arlequin », *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Bologna, I Libri della Società di Danza, 2001, pp. 41-56 ; TOMKO Linda J., « Issues of Nation in Isaac's The Union », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, XV, n° 2, hiver 1997, pp. 99-125 ; SCHWARTZ Judith L., « The Passacaille in Lully's "Armide" : Phrase Structure in the Choreography and the Music », in *Early Music*, 26, n° 2, mai 1998, pp. 300-313 ; pp. 315-320.
4. À propos du caractère non universel des langages chorégraphiques, lire par exemple KAEPLER Adrienne L., « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance » in *Dance Research Journal*, 32, n° 1, 2000, pp. 116-125.
5. J'emprunte l'expression « sens kinésique » à BOLENS Guillemette, « Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati », in JENNY, Laurent (dir.), *Le style en acte, vers une pragmatique du style*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 59-85.
6. L'Abbé fait partie des meilleurs danseurs selon les commentateurs de son époque, Le Roussau est le notateur d'un manuscrit du plus haut intérêt. Ce manuscrit contient en particulier une partition relative à la danse dite de caractère, une rareté dans le répertoire de la belle danse

(L'ABBE Antony, *A New Collection of Dances* [c. 1725], édition facsimile avec une introduction de Carol G. Marsh, in *Music for London Entertainment 1600-1800*, London, Stainer & Bell, série D, Volume 2, 1991). Il existe par ailleurs une unique source consacrée exclusivement à la danse de théâtre pour le XVIII^{ème} siècle : LAMBRANZI Gregorio, *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli Theatrali*, Nuremberg [1716], reprint : Mineola, New York, Dover Books, 2002. Pour le reste, ce n'est que par bribes qu'il est aujourd'hui possible de recueillir des informations à ce sujet dans les traités du XVIII^{ème} siècle.

7. Quatre pièces sont attribuées entièrement ou partiellement à Santlow dans *A New Collection of Dances* de L'Abbé, soit presque un tiers du recueil qui contient treize chorégraphies en tout. Son nom est mentionné en titre de partitions musicales (voir SAINT-ARROMAN Jean, *Méthodes & traités* 8, série III, Europe, « Flûte à bec », vol. II, Courlay, Fuzeau, « Méthodes et traités », 2001, p. 290 ; 291 ; 292). Elle fait à l'époque l'objet d'un portrait : *Hester Santlow dressed as Harlequin* (attribué à John Ellys, 1719). À propos de la danseuse, lire : GOFF Moira, *The Incomparable Hester Santlow : A Dancer-Actress on the Georgian Stage*, Aldershot, Ashgate, 2007, une recherche de laquelle on peut conclure que Santlow faisait partie des excellentes interprètes de belle danse et de théâtre de son temps.

8. À ce propos et en particulier autour d'une partition chorégraphique dite de théâtre intitulée « The Turkish Dance », voir KISS Dora, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat sous la direction d'Étienne Darbellay, codirectrices Guillemette Bolens et Marina Nordera, universités de Genève et de Nice Sophia Antipolis, 2013. Chapitre 3 : « Lire ».

9. Selon le catalogue de Little & Marsh 171 pièces chorégraphiques encodées en notation Beauchamps-Feuillet ont été écrites sur des airs d'opéra ou de ballet, soit une proportion de presque 52 % du répertoire (LITTLE Meredith Ellis et MARSH Carol, *La danse noble, an inventory of dances and sources*, Williamstown, Broude Brothers, 1992).

10. La période de publication de sources relatives à la belle danse et à sa notation s'étend de 1700 (FEUILLET Raoul Auger, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Michel Brunet, 1700) à 1797 (MARTINET J.J., *Essais ou principes élémentaires de la danse*, Lausanne, Monnier et Jacquerod, 1797). Pour les liens entre le menuet et la danse de bal, voir par exemple SCHNEIDER Herbert, « Structures métriques du menuet au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet », in *Revue de musicologie*, 78, n° 1, 1992, pp. 27-65 ou SUTTON Julia, « An Elegant Phoenix », in *Dance Chronicle*, 8, n° 3/ 4, 1985, pp. 119-152.

11. La musique de danse de cette époque est souvent écrite en partition de deux à cinq voix sans toujours préciser les instruments qui doivent l'interpréter, ni développer la ligne du bas, dite « ligne de basse », en accords. Il revient aux musiciens de décider des « couleurs instrumentales ». La ligne de basse peut être interprétée selon le caractère de la pièce et les circonstances où elle est exécutée par un ou plusieurs instruments mélodiques (par exemple basson, viole, contrebasse, violoncelle) et / ou un ou plusieurs instruments harmoniques qui réalisent les accords selon les règles du contrepoint et de l'harmonie (par exemple clavecin, luth, archiluth). Là où les voix centrales sont réalisées par des instruments mélodiques (par exemple violon, alto, flûte) et la voix du haut ou dessus également (par exemple mêmes instruments que la voix centrale voir-par exemple flûte piccolo).

12. Pour la défense de l'hypothèse qu'il existe des « savoir sensorimoteurs », lire NOË Alva, *Action in Perception*, Cambridge Mass, The MIT Press, 2004, p. 117-118 ; 183-184. Ces savoirs sont perceptibles uniquement par le biais de l'expérience par le corps.

13. Par exemple : RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser* [1725], New York, Broude Brothers, « Monuments of Music and Music Literature in Facsimile », 1967, pp. 76-80, TOMLINSON Kellom, *The Art of Dancing*, London, 1735, p. 103 ; p. 211. Dans la notation Beauchamps-Feuillet, les pas de la danse sont gravés sous la forme de signes. Cette codification « réduit » un pas d'une part à un

graphisme (qui fait l'économie de certains aspects de sa réalisation) d'autre part à une seule de ses versions. À lire les différents traités de la belle danse, il devient clair en effet que pour un nom de pas, il y a plusieurs variantes selon les pays, les auteurs, les époques, et les formes dansées dans lesquelles ils s'insèrent. La lecture à laquelle je me prête pour cet article sera aussi proche du « texte » notationnel que possible et ne prendra pas en compte les indications supplémentaires des traités en particulier concernant le placement des pas sur la mesure. À propos de « réduction », lire NORDERA Marina, « La réduction de la danse en art (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles) », in DUBOURG-GLATIGNY Pascal et VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, pp. 269-291.

14. Cette formation est l'une des moins fréquentes du répertoire : elle est représentée à hauteur de 24 sur 331 des danses encodées cataloguées dans : LITTLE Meredith Ellis et MARCH Carol, *La danse noble, an inventory of dances and sources*, Williamstown, New York, Nabburg, Broude Brothers limited, 1992.

15. Les seules partitions en notation Beauchamps-Feuillet dont j'ai connaissance qui comportent non seulement le *superius* (voix la plus élevée interprétées par les instruments) mais aussi la basse (voix inférieure, la plus basse) sont intégrées dans le manuscrit anonyme *Ludus pastoralis*, Metz, 1734 (cf. BERTON Nathalie, « Le 'Ludus pastoralis' (1734), une source inédite et complète pour le collège jésuite de Metz », in PIÉJUS Anne (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 229-239).

16. Pierre RAMEAU

17. Il existe quelques exceptions à cet égard dans le corpus.

18. Voir le catalogue établi dans LITTLE Meredith Ellis et MARSH Carol, *La Danse noble, op.cit.*

19. « Figure » a dans ce contexte une double acception : celle de représentation et de réalisation d'un trajet regroupant plusieurs lignes droites ou / et courbes.

20. Voir Pierre RAMEAU, *Le Maître à danser*, « Chapitre XXII, Du Menuet & de la manière de le danser régulièrement », pp. 84-91. Sept figures sont dénombrées par l'auteur, dont les principales sont le S ou le Z (où les danseurs tracent cette lettre au sol par leurs déplacements) ; le moulin main droite, (où les danseurs tournent sur un même cercle tracé fictivement au sol en se donnant la main droite) ; le moulin main gauche et le moulin des deux mains.

21. « Je remarque [...] que ceux qui ont fait la Courante, ont mis deux Pas pour chaque Mesure, dont le premier occupe les deux premiers temps de la mesure & le deuxième Pas n'occupe que le troisième tems ; & au Menuet ils n'en ont mis qu'un pour deux mesures ». R.A. FEUILLET, *La Chorégraphie*, Reprint Hildesheim & New York, Georg Olms Verlag, 1979, p. 87.

22. Pour les références de ces danses, voir la bibliographie.

23. À titre d'exemple, je citerai une définition du menuet. Bien qu'elle soit tardive, elle évoque l'homogénéité du lexique du menuet : « Among the many reasons for this dance of the minuet having become general, is the possibility of dancing it to so many different airs, though the steps are invariable. If one tune does not please a performer, he may call for another the minuet still remaining unalterable. » GALLINI Giovanni, *A Treatise on the Art of Dancing*, Londres, R. & J. Dodsley, T. Becket, W. Nicholl, 1762, réimpression New York, Broude Brothers, 1967, p. 177.

24. Quantité d'énergie qui émane de la danse par un rapport donné entre déplacements dans le temps et quantité d'énergie dépensée pour exécuter les pas.

25. RAMEAU, *Le Maître à danser*, pp. 76-80 ; 96-97.

26. Pour le contretemps de menuet : RAMEAU, *Le Maître à danser*, pp. 104-107 ; pour le balancé, idem, pp. 153-154 ; 247-248. Le pas balancé, lui aussi décrit par Rameau, comporte deux pas latéraux qui transfèrent le poids du corps d'un pied sur l'autre. Son rythme accentue le début des deux mesures de musique dans lesquelles il se déroule. Pour le monnayage rythmique du pas de menuet que j'adopte ici, voir le « Menuet à deux hommes » in Pécour, *Recueil de danses contenant un tres grand nombres, des meilleures entées de ballet de mr. Pecour. tant pour homme que pour femmes*,

dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Recueillies et mises au jour. Par Mr. Feuillet Me. de dance, Paris, chez le Sieur Feuillet, 1704.

voir le « Menuet à deux hommes » in PECOUR Guillaume Louis, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meilleures entrées de ballet*, Paris, Feuillet, 1704. Tomlinson, Taubert et Malpied proposent un autre monnayage rythmique : les pliés se font sur les levées, puis le demi-coupé (pas sur la pointe du pied) se fait sur la première mesure de musique puis le pas de bourrée (deux pas sur les pointes puis un pas sur lequel descendre pied plat au sol) sur la seconde mesure de musique. Rameau propose un troisième monnayage.

27. Tous les mouvements ne sont pas à classer dans la catégorie d'un élan ou d'un autre. Un balancé par exemple peut être interprété de deux manières : balancement, suspension.

28. La « *Türkish dance* » tirée du même recueil le serait en revanche.

RÉSUMÉS

Qu'est-ce que l'interprétation lorsqu'il s'agit de belle danse, ce style datant du XVIII^{ème} siècle ? L'acception du terme est variable. Par exemple, alors que le menuet est considéré comme une danse de bal normée, le « Menuet performd' by Mrs. Santlow », partition en notation Beauchamps-Feuillet, présente le style « haut » de la belle danse, caractéristique des danses dites de théâtre. Cette partition propose ainsi une interprétation stylistique de laquelle on peut déduire un déplacement contextuel du menuet. Puis, à observer la relation entre la partie chorégraphique et la partie musicale, il apparaît que la partition chorégraphique pourrait être un moyen de conservation d'une interprétation improvisée à partir de la maîtrise de la forme du menuet. De tels postulats sont le résultat d'une interprétation : une « lecture » alliant analyse et pratique. La première question débouche sur une seconde : qui, finalement, est l'interprète ? Mrs Santlow, L'Abbé... ou moi-même ?

Interpretation has several meanings when speaking about noble dance, the major 18th century dance style. For example, the minuet is considered as a ballroom dance depending on rules that defined the style. REPETITION A EVITER/PHRASE A REECRIRE. But the "Menuet performd' by Mrs. Santlow" contains steps typical of theatrical dance. In that respect, it seems to be a stylistic interpretation of the announced form. Furthermore, considering a certain kind of independence of the choreography from the music, I think that the "Menuet" is an improvised interpretation on a formal level too. For developing such hypothesis, I used both analysis and practice. Then, who is the interpreter of the minuet... or "The Menuet"? Surely one of Mrs. Santlow or Mr. L'Abbé was, or both were, but writing an article, probably I am, too.

INDEX

Keywords : performing, notation, noble dance, menuet

Mots-clés : interpréter, notation, belle danse, menuet

AUTEUR

DÓRA KISS

Dora Kiss est Docteure en musicologie et en danse ; elle a mené sa recherche à la fois à l'Université de Genève sous la direction d'Étienne Darbellay (Lettres ; musicologie) et de Guillemette Bolens (Lettres ; littérature) et à l'Université de Nice sous la direction de Marina Nordera (Arts ; danse). Elle détient une Maîtrise es Lettres en Langue et littérature française. Précédemment danseuse et chorégraphe, elle a développé des projets multimédias dans le cadre du collectif d'artistes *Honey & Milk*, puis des projets référés à la belle danse en particulier avec la compagnie *Côté cour, côté jardin*. Elle est actuellement au bénéfice d'une bourse « earlypostdoc » du FNS (Fonds national de recherche suisse). Elle mène sa nouvelle recherche à l'IReMus, Institut de recherche en musicologie (CNRS, Paris-Sorbonne, Bibliothèque nationale de France, Ministère de la Culture et de la Communication), sous la supervision de Sylvie Bouissou.