

L'art chorégraphique au cours du XVII^e siècle

Horațiu CHERECHEȘ¹

Abstract: Le XVII^e siècle est représenté par le style baroque, que l'on retrouve substantiellement dans la danse, la philosophie, la musique, la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture et le théâtre, caractérisé par la richesse des détails qui symbolisent des choses qui peuvent être facilement interprétées et sans ambiguïté.

La période baroque est et restera la période la plus représentative de la fondation du ballet dans laquelle la technique de danse s'améliore, devenant un art exigeant au professionnalisme des études plus longues et de la persévérance, renforcée par l'effort représentatif des chorégraphes, danseurs et théoriciens de l'époque. C'est la période pendant laquelle un système d'écriture chorégraphique pour le marquage des pas et des figures de danse a été pour la première fois inventé.

Les académies les plus importantes fondées à l'époque sont: l'Académie de la musique et de poésie et l'Académie royale de danse.

Les avancées techniques et la forme unitaire de la danse et surtout du ballet de cour à cette époque sont dues aux rois de la France de l'époque, Louis XIII et surtout à Louis XIV.

Key-words: dans; balet; baroc; danse; ballet; baroque

1. Introduction

La danse au XVII^e siècle est traitée de façon lacunaire dans les études d'histoire de la danse roumaine, (Ianegic, I., T. Urseanu, L. Ionescu, Istoria Baletului, Editura Muzicală, 1967), manquant également les études spéciales dédiées à la littérature de spécialité, nous allons donc utiliser, en particulier, pour l'élaboration du présent ouvrage *LAROUSSE Dictionnaire de la danse*, (1999).

Il est à noter que cet ouvrage ne présente pas une étude ponctuelle sur le thème, car l'élaboration du présent travail implique le travail d'analyse, synthèse et coagulation des informations disparates fournies par le volume mentionné, informations sur des thèmes connexes tels que la période artistique des rois Louis XIII et XIV ou des styles de danse ou des événements culturels spécifiques au XVII^e siècle. Le traitement du thème pour constituer une synthèse ponctuelle caractérisant le XVII^e siècle souffrira inévitablement l'apparence d'un manque d'informations détaillées, ce détail étant impossible pour une présentation synthétique et panoramique.

Le XVII^e siècle est représenté par le style baroque, que l'on retrouve substantiellement dans la danse, la philosophie, la musique, la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture et le théâtre, caractérisé par la richesse des détails qui symbolisent des choses qui peuvent être facilement interprétées et sans ambiguïté. Ses éléments spécifiques sont utilisés par les artistes baroques pour produire des moments de tension, de drame, d'exubérance et de grandeur.

¹ Maître de Conférence associé à la Faculté des Arts/Art de la scène (Chorégraphie) de l'Université "Ovidius" Constanța; Doctorant à l'Académie de musique „Gheorghe Dima” de Cluj-Napoca, École doctorale „Sigismund Toduță” - Chorégraphie; Premier soliste ballet/Chorégraphe/Maître de ballet au Théâtre National d'Opéra et Ballet „Oleg Danovski” du ” Constanța, Cherecheshoratiu2004@yahoo.com

À noter les compositeurs les plus importants de cette période (XVIIe siècle), dont la musique a servi pour des compositions chorégraphiques à cette époque: Jean-Baptiste Lully, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Henry Purcell, Belleville Jaques de Montmorency, Antoine Boeset, Thomas Campion (compositeur et poète), André Campra, Marc Antoine Charpentier, François Couperin, Michel Richard Delalande, Michael Praetorius, Jean Fery Rabel; ou les peintres / scénographes les plus importants qui ont créé des décorations ou des costumes pour le spectacle chorégraphique: Jean Berain, Bernardo Buontalenti, famille Francini (Francine), Henri Gissey, Inigo Jones, famille Parigi, Niccolo Sabbattini, Giacomo Torelli, Carlo Vigarani; ou les plus importants poètes/dramaturges/philosophes/historiens dont les oeuvres ont été chorégraphiées à cette époque: William Shakespeare, Isaac de Benserade, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Louis Fuzelier, Houdar de La Motte Antoine, Ben Jonson, le prêtre Claude-François Ménéstrier, Marin Mersenne, Jon Milton, Poquelin Jean-Baptiste Molière; nous trouvons un nombre important et impressionnant de chorégraphes, de danseurs et de théoriciens qui ont apporté une contribution spéciale à l'imprégnation et au développement des règles de la chorégraphie (LAROUSSE *Dictionnaire de la danse*, 1999).

La période baroque est et restera la période la plus représentative de la fondation du ballet dans laquelle la technique de danse s'améliore, devenant un art exigeant au professionnalisme des études plus longues et de la persévérance, renforcée par l'effort représentatif des chorégraphes, danseurs et théoriciens de l'époque. C'est la période pendant laquelle un système d'écriture chorégraphique pour le marquage des pas et des figures de danse a été pour la première fois inventé.

Parmi les plus importants, nous devons mentionner: Jean-Baptiste Lully (compositeur et chorégraphe), le Comte Fillipo San Martino d'Aglié, Claude Ballon, Pierre Beauchamps, Samuel Rudolph Behr, Michel Blondy, Cordier Jacques Bocăn (compositeur et maître de la danse), Louis Bonin, Santino Comaresi, Giambattista Dufort, Louis Dupre, Navarro Juan Esquivel, Raoul Auger Feuillet, Mademoiselle de La Fontaine, Anthony L'Abbe, Andre Lorin, Livio Lupi da Caravaggio, Johann Pasch, Guillaume Louis Pecour, Françoise Prevost, Pierre Rameau, Angelo Ricci, John Rich (mim), Saint-Hubert, Marie Therese Perdou Subligny et Gottfried Taubert (*Ibidem*, p. 412).

Les avancées techniques et la forme unitaire de la danse et surtout du ballet de cour à cette époque sont dues aux rois de la France de l'époque, Louis XIII et surtout à Louis XIV.

Louis XIII (1601-1643) a été impliqué dans l'art de la danse depuis l'enfance (*Ibidem*, p.269). En 1606 il participe aux premières leçons de danse sous la direction du Maître Boileau, débutant en privé devant ses parents en 1608 et officiellement dans le *Ballet de Monsieur le Dauphine* en 1610. Il danse régulièrement dans les ballets de cour jusqu'en 1636 (notables étant les apparitions en: *Ballet de la délivrance de Renaud*, 1619; *le Grand bal de la douairière de Billebahaut*, 1626), en interprétant divers rôles, en composant la musique pour le *Ballet de la Merlaison* (1935) et en favorisant cette période florissante du genre de *ballet de cour*.

2. L'influence du „Roi-Soleil” sur la danse

Louis XIV, surnommé le « Roi-Soleil » (1638-1715), en respectant la tradition est formé comme danseur dès son enfance (sept ans) par les maîtres de la danse Henry Prevost et Jean Regnault. Mince, gracieux, le jeune roi montre de réelles disponibilités en travaillant avec Pierre Beauchamp dans le cadre intime des répétitions du ballet de cour. En appréciant la danse branle (danse du Moyen-Âge répandue dans toute l'Europe du XVIe siècle jusqu'au début du XVIIIe siècle) et *courante* (danse de couple, de bal, puis de théâtre, apparu en

France au XVI^e siècle et apprécié jusqu'au XVIII^e siècle), qu'il danse au bal jusqu'en 1679, Louis XIV s'affirme notamment dans les ballets.

Son début comme danseur a lieu dans le *Ballet de Cassandre* (1651). Il aimait jouer des rôles en contraste avec sa condition (mendiant, ivrogne, gitan, furieux, esclave), mais aussi sur des rôles sérieux et nobles (la Guerre, Pluton, Jupiter), en se faisant remarqué notamment dans le *Ballet royal de l'Impatience* (1661) et le *Ballet royal de Flore* (1669).

Le « Roi-Soleil » incarne Apollon à plusieurs reprises en commençant par le *Ballet royal de la nuit* (1653) jusqu'à quitter la scène en 1670 par sa dernière apparition dans l'oeuvre les *Amants magnifiques*, ouvrage de Poquelin Jean-Baptiste Molière et Jean-Baptiste Lully. Il essaie de prouver son intérêt pour l'art de Terpsihora en choisissant personnellement les maîtres de la danse de ses descendants.

Comme les autres arts, la danse sous son contrôle fait partie d'une politique culturelle centralisatrice qui cherche à imposer l'image d'une France brillante et dominante. Le « Roi-Soleil » est le fondateur de l'*Académie royale de danse* (sous la direction de son ancien professeur Pierre Beauchamp), imposant aux danseurs de théoriser et de déterminer les normes classiques, en encourageant l'invention d'un système de notation de la danse. Il exprime ses préférences pour le ballet de cour et favorise l'éclosion du genre lyrique et dramatique en intégrant la danse (tragédie musicale, tragique-comique-ballet et comédie-ballet). Il crée également des conditions favorables au développement de la danse professionnelle de haut niveau en mettant en place l'*Académie royale de musique* et en même temps la première compagnie institutionnelle de ballet en Europe, qui dispose d'une école de danse. Son rôle déterminant dans la « floraison » de la *belle danse*, qui, promue dans les modèles, se propage aux royaumes et aux cours européennes.

3. L'Académie de la musique et de poésie

Les académies les plus importantes fondées à l'époque sont: l'*Académie de la musique et de poésie* et l'*Académie royale de danse*.

L'*Académie de la musique et de poésie* est l'institution fondée par le roi Charles IX en 1570. Elle a été fondée à l'initiative du poète Jean Antoine de Baif et de l'instrumentiste de lyre Joachim Thibault de Courville, il a pour objectif principal de rechercher les drames anciens. Fondée en 1574, tout comme l'*Académie du palais* créée par Henri III, elle est démantelée en 1584.

Membre de *Pléiade*, disciple de Dorant, humaniste et érudit, admirateur des Anciens, Baif veut un renouvellement de la poésie française pour célébrer sa fusion avec la musique, remplaçant, selon les modèles grecs, la qualité des accents devenant la fondation du vers français. Également appliquée à la danse, étroitement liée à la musique, indissolublement à la poésie, cette approche vise à produire de puissants effets sur l'âme du spectateur afin de le purifier.

4. L'Académie royale de danse

L'*Académie royale de danse* est une institution française fondée en 1661 et disparue à la fin des années 1770. Sa création par le roi Louis XIV provoque le tumulte du clergé catholique, qui refuse de perdre le privilège de l'enseignement de la danse qu'il possède et qu'il essaie vaniteusement, contrant la volonté indépendante des maîtres de la danse. Émises en mars 1661, les lettres « brevetées » furent enregistrées au parlement le 30 mars 1662, cessant d'être écrites le 5 avril 1695, mettant fin pendant un certain temps aux querelles pour l'attribution sensible des droits égaux pour chaque personne.

La dernière liste des membres de l'Académie royale de danse a été publiée dans *l'Almanach des spectacles de Paris* en 1779. *L'Académie royale de danse* par rapport à *l'Académie de la musique* (A.M.R.), avec laquelle elle n'a jamais travaillé, a comme fonction de penser, d'analyser et de nommer dans le domaine de la danse, puis de diffuser les règles établies. Elus par leurs pairs, treize *académiciens* de la danse sont étroitement liés au roi et à son entourage.

Au fil du temps, le travail de réflexion et de théorisation (sans connaître un document officiel à ce sujet) semble abandonné au profit de la formation des danseurs pour la compagnie de danseurs de l'A.R.M (*Ibidem*, p. 2).

4. *Bal*

Pour arriver au terme de *Ballet de cour*, nous devons nous souvenir du *Bal*. Le terme *Bal* (rencontre où on danse) se produit au XIIe siècle (A. Warnod, *Les Bals de Paris*, C. Gres et Paris, 1922). Au Moyen Age, c'était l'action des danseurs ou une danse. Au cours du XVIe siècle, le terme de *Bal* s'est imposé, petit à petit, pour évoquer une réunion dansante, s'érigeant en genre au milieu du XVIIe siècle.

C'est une distinction d'une pratique de la société dominante de celle de tous les autres groupes sociaux, d'autres formes de danse, et de déterminer un temps précis dédié à la danse. Ainsi, la notion de *Bal* est déterminée par un certain nombre de caractéristiques, principalement parce qu'un *Bal* est toujours donné par une personne qui l'organise. Il se déroule dans un espace précis et délimité: la grande salle d'un palais, le salon d'une maison bourgeoise, un plancher posé sur la pelouse d'un parc. Il est composé d'une société choisie qui ne participe pas au *Bal* sans avoir une invitation (règle tirée de la période du carnaval). Sa performance est soumise à une cérémonie déterminée, dont la connaissance est indispensable.

Le *Bal* est une image idéale de la société dominante, mise en place par elle-même. Le modèle original est le *Bal de cour*, qui se développe en France au XVIe siècle, à une époque où le pouvoir royal cherche à s'imposer à une noblesse indépendante et agressive: harmonie, luxe et beauté, qui sait ainsi l'image du prince idéal dans un royaume où règne la paix, restant marquée par les *Bals* au cours des siècles. Une activité très fréquente à la cour royale, le *Bal* tend à se diversifier tout au long du XVIIe siècle par: les *Bals d'appartement* organisés par une personne de la cour, les *Bals masqués* (surtout pour la période du carnaval) et les *Grands Bals* dont Louis XIV fait un véritable symbole de son autorité, ne laissant aucune liberté aux invités.

Le bal représente la période qui précède le ballet de cour.

6. *Grand Bal*

Prospère sous le règne de Louis XIII (*la Délivrance de Renaud, Grand Bal de la Douairière de Billebahaut, Ballet de la Prospérité des armes de la France*), le grand ballet de cour est « abandonné » pendant le règne d'Anne d'Autriche, mais il réapparaît dès que la France connaît son apogée dans la seconde moitié du XVIIe siècle, sous l'impulsion de Louis XIV (*Ballet royal de la Nuit, Ballet royal de l'Impatience, Ballet royal de Flore, le Triomphe de l'amour*). La présence des danseurs professionnels est accentuée à la fin de ce siècle. Le caprice qui, sans un grand accomplissement à avoir lieu chaque année, le plus souvent pendant le Carnaval, et les représentations jusqu'aux représentations uniques, sont désarmées en série. Quand, en 1670, Louis XIV abandonne la scène, donnant un coup fatal au genre qui, même s'il réapparaît dans les oeuvres chorégraphiques (*Ballet de la Jeunesse* (1686) et *Villeneuve-Saint-Georges* (1692)), le type de ballet de cour n'a plus la même envergure (*Ibidem*, p. 683).

7. Ballet de cour

Le Ballet de cour (C. F. Menestrie, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682) est le genre de spectacle datant de la fin du XVI^e siècle à la cour française, où il est devenu un divertissement favori jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Interprété par un ou plusieurs membres de la famille royale ou par des courtisanes entourées des danseurs professionnels, il conjugue la poésie, la musique vocale et instrumentale, la chorégraphie et la scénographie. Il prend la forme d'une série d'entrées à nombre variable, faisant appel au « grand ballet », réunissant généreusement l'ensemble des danseurs qui ont évolué dans le spectacle. Ceux-ci, masqués, portent des costumes stéréotypés qui aident à connaître les personnages. Le *Ballet de cour* se trouve souvent dans les demeures royales à Paris (Petit Bourbon, Louvre, Tuileries) ou dans les îles françaises (notamment Saint-Germain-en-Laye), ainsi que dans les provinces qui servent ce cadre d'événements, gratuitement, où il y a un large public.

Synthèse d'éléments et de mémoires du Moyen Âge et de la mascarade italienne pendant la Renaissance, le ballet de cour est élaboré sous l'influence de la Pléiade et de *l'Académie de la musique et de la poésie d'Antoine de Baif*, tandis que les organisateurs des plaisirs royaux cherchent à rétablir la tragédie grecque. Un ordonnateur, le courtisan des artistes, choisit les thèmes généraux de l'oeuvre, puis assigne et supervise les différents défauts, décidant la réalisation du spectacle: l'oeuvre mélodramatique dans laquelle s'exhibe une intrigue unique, claire et logique ou, au contrairement, fantaisiste et sans grande unité dramatique. Après l'hésitation entre les deux tendances, le genre de *Ballet de cour* tend à se structurer sous le règne de Louis XIV à travers une suite de style d'entrées variés regroupées en plusieurs parties, chacune traitant d'un thème général introduit par le chant.

Les sources diverses d'inspiration sont principalement mythologiques et fictives, telles que: les bouffons, les galants, les héroïques, les pastoraux, les sérieux, même allégoriques-consistant en le triomphe de la métaphore et de la sous-estimation politique. Parmi les poètes qui chantent des poèmes et des poèmes pour le ballet (seul ces derniers étant imprimés dans le livret) Isaac de Benserade s'impose dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

L'artiste costumier a pour mission de transmettre l'harmonie globale à travers les costumes, dont la richesse matérielle n'a pas d'égale que par la fantaisie, ils sont conçus dans les ateliers de Daniel Rabel, Henri de Gissey et Jean Berain.

Les scénographes doivent faire preuve de l'ingéniosité, leur travail étant souvent la garantie du succès. À l'origine, les représentations sont données sans dispositif scénique, au centre des salles « voitures » (chariots) décorées, elles sont insérées puis enlevées le long de la représentation. L'introduction en France de la scène *à l'italienne* donne une nouvelle dimension au spectacle, en facilitant les jeux des machines et les effets de perspective dont les maîtres étaient: les membres de la famille Francini, ou Giuseppe Torelli, Carlo Vigarani et Jean Berain.

Jusqu'à l'apparition de Jean-Baptiste Lully, au moins deux compositeurs partageaient la composition musicale - le chant et la danse - parmi lesquels se distinguant Pierre Guedron, Antoine et Jean-Baptiste Boisset, Jean de Belleville, Michel Lambert et Louis Mollier. La chorégraphie est souvent un travail collectif, dans lequel plusieurs « compositeurs de ballet » partagent différentes parties, arrangeant la chorégraphie selon le sujet et les interprètes. Balthasar de Beaujoyeux, Jacques Bocan, Jacques de Montmorency Belleville et Pierre Beauchamps sont les plus représentatifs. Les évolutions collectives alternant avec les « entrées seules », même si la danse est dépourvue du sens narratif (où les figures étaient parfois jouées avec une signification symbolique), était une danse expressive selon l'action (*Ibidem*, p. 683).

Au cours d'un siècle, le ballet de cour donne l'image d'une *Cour de France* puissante, capable d'offrir des spectacles où les ambassadeurs et les invités remarquables n'oublient pas de raconter leur somptuosité à travers l'Europe. Le stress des théoriciens de ce genre (Claude-François Menestrier, Michel de Pure, Saint-Hubert), était principalement destiné aux plaisirs visuels et de divertissement pour le public, sans une politique morale dépourvue de soutien, facilement compris par les spectateurs très compétents et bien informés de cette époque. Si le cardinal Richelieu utilise excessivement la pompe du ballet de cour comme moyen de propagande (pendant la période de Charles d'Albert – duc de Luynes), pour Louis XIII et les artistes de la période de Louis XIV, le ballet de cour est un acte de sensibilité charmante (*Ibidem*, p. 684).

Au cours du XVIIe siècle, les styles de danse et les genres de chorégraphie suivants étaient présents: Allemande, Baladin, Ballet d'action (ballet de cour), Balletto (ou Ballitto), Belle danse, Bourrée, Brando, Branle, Canaire, Chaconne (ou Chacone), Classique (danse), Ballet de collègue, Comédie-Ballet, Contredanse, Couler (ou Coule), Country Dance, Courante, Cushion dance, Divertissement, Figurée (danse), Forlana (ou Furlana), Gaillarde, Gavotte, Gigue, Haute danse, Hornpipe, Intermède, Loure, Menuet, Musette, Opéra-Ballet (genre de spectacle lyrique et chorégraphique apparu en France à la fin du XVIIe siècle), Passacaille (ou Passecaille), Passepiéd, Rigaudon (ou Rigodon), Sarabande, Sardana, Tarantelle, Tragédie en Musique (ou Tragédie Lyrique, Tragédie-Ballet), Tragicomédie-Ballet, Trenchmore (une forme de Contredanse), Volte, Zarzuela (genre de théâtre musical spécifique à l'Espagne) ou Capoeira (danse pugilistique qui est apparue dans l'état de Bahia au Brésil au début du XVIIe siècle) ou Pavane (Pavana) (*Ibidem*, p. 694).

Bibliographie

- A. Montandon (Dir.), Sociopoétique de la danse, Anthropos, Paris, 1998;
 Collectif, Histoires de bal: vivre, représenter, recréer le bal, Cité de la musique, Paris 1998;
 F. Gasnault, Guinquettes et lorettes, Bals publics à Paris au XIX-emes., Aubier, Paris, 1986;
 H. Prunieres, Le ballet de cour avant Benserade et Lully, Henri Laurens, Paris, 1914;
 Ianegic, I., T. Urseanu, L. Ionescu, Istoria Baletului, Editura Muzicală, 1967;
 LAROUSSE Dictionnaire de la danse, Librairie de la danse, Larousse-Bordas/HER 1999;
 M. F. Christout, Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672, Picard, Paris, 1967;
 M. McGowan, L'art du ballet de cour en France (1581-1643), CNRS, Paris, 1963;
 M. McGowan, Les fetes de cour en Savoie, l'oeuvre de Philippe d'Aglié, Revue d'Histoire du Theatre, vol. III, 1970;
 M.-F. Christout, Le balet de cour au XVII s., Minkoff, Geneve, 1987.
 Viale Ferrero, Feste delle Madame Riali di Savoia, Turin, 1965.