

Le corps dansant sur la scène baroque,
reflet de l'individu ou construction politique ?
Étude autour de *Dido and Aeneas* adapté par Mark Morris et Sasha Waltz

Mémoire réalisé par
Corentin Stevens

Promotrice
Aurore Heidelberg

Année académique 2017-2018
Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

Le corps dansant sur la scène baroque, reflet de l'individu ou construction politique?

Étude autour de *Dido and Aeneas* adapté par Mark Morris et Sasha Waltz

Mémoire réalisé par
Corentin Stevens

Promotrice
Aurore Heidelberg

Année académique 2017-2018
Master en arts du spectacle – finalité spécialisée

Je remercie Madame Heidelberger pour ses connaissances et ses conseils.

Je tiens également à remercier Michel Keustermans et Sandrine Schlögel pour leurs
relectures avisées de mon mémoire.

Je remercie ma mère et mon beau-père pour les nombreuses relectures et leur soutien tout
au long de mes études.

Je remercie Simon pour sa présence rassurante et son soutien.

Finalement, je remercie les nombreux professeurs que j'ai pu rencontrer et qui m'ont
permis de me dépasser, ainsi que les étudiants du Centre d'Études Théâtrales pour leurs
encouragements et leur bonne humeur tout au long de ces deux années.

Table des matières

Introduction.....	- 9 -
Partie I : Idéologie et esthétique du corps baroque	- 11 -
Chapitre 1 : Le ballet de cour et le corps politique	- 13 -
1. Héritage médiéval et renaissant	- 13 -
1.1. Répression religieuse	- 14 -
1.2. Le corps comme outil social	- 15 -
2. Développement du ballet de cour	- 16 -
2.1. La danse géométrique	- 17 -
2.2. Bouleversement social	- 18 -
2.3. Représentation du monde.....	- 20 -
3. <i>Le balet comique de la Reyne</i>	- 21 -
3.1. Argument et composition de l'œuvre	- 22 -
3.2. Valorisation royale.....	- 23 -
3.3. Place des danses dans le ballet.....	- 25 -
Chapitre 2 : Le corps baroque sur les scènes lyriques italiennes et françaises	- 29 -
1. Italie, berceau de l'opéra	- 30 -
1.1. Le madrigal	- 30 -
1.2. <i>Orfeo</i> : naissance de l'individu face à un ordre supérieur	- 32 -
2. France : danse d'action ou danse pure ?	- 36 -
2.1. Pour une danse d'action	- 36 -
2.2. Pour une danse pure	- 40 -
2.3. Politique culturelle	- 43 -
Chapitre 3 : <i>Dido and Aeneas</i> , l'individu et la société	- 47 -
1. Contexte politique et esthétique	- 47 -
2. <i>Dido and Aeneas</i>	- 48 -
2.1. Les sources du mythe.....	- 49 -

2.2. L'opéra de Purcell.....	50 -
2.3. Les danses	56 -
Partie II : Corps baroque et enjeux chorégraphiques contemporains	59 -
Chapitre 4 : Deux productions de <i>Dido and Aeneas</i>	61 -
1. Portraits des chorégraphes	61 -
1.1. Mark Morris	61 -
1.2. Sasha Waltz.....	62 -
2. Référence et intertextualité	63 -
2.1. Univers antique	64 -
2.2. L'Énéide et autres références littéraires.....	67 -
2.3. L'héritage chorégraphique	69 -
3. Conclusion sur l'intertextualité et ses effets.....	74 -
Chapitre 5 : le corps et son genre.....	77 -
1. La danse comme langage.....	77 -
1.1. Nomenclature des gestes.....	77 -
1.2. Liens dramaturgiques.....	81 -
2. Corps genré.....	85 -
2.1. Détour théorique	85 -
2.2. Répétabilité et chœur	87 -
2.3. Une femme jouée par un homme	88 -
3. Conclusion.....	89 -
Chapitre 6 : le corps et son milieu	91 -
1. Les corps en milieu étranger.....	91 -
1.1. Corps aquatique	91 -
1.2. Corps aérien	92 -
2. Dédoublé corporel	93 -
2.1. Corps chantant, corps dansant.....	94 -

2.2. Chœur dansant	- 97 -
2.3. La scène du <i>mask</i>	- 98 -
3. Le dilemme de Didon	- 101 -
3.1. Besoin d'une indépendance (superficielle).....	- 101 -
3.2. Lutte interne entre corps et esprit.....	- 103 -
4. Conclusion : le feu comme métaphore du corps baroque.....	- 106 -
Conclusion	- 107 -
Bibliographie.....	- 109 -
Ouvrages généraux (dictionnaires, encyclopédie)	- 109 -
Œuvres étudiées	- 109 -
Sur le baroque	- 111 -
Sur la danse contemporaine	- 115 -

Introduction

Le théâtre depuis ses origines a toujours nourri un lien fort avec la société et le politique. Durant la Grèce antique, le public est constitué de toutes les couches sociales de la population et le mécénat est une activité prestigieuse. Le théâtre romain, à son tour, est un instrument politique qui permet au pouvoir d'éviter toute révolution par l'occupation spectaculaire du peuple. Si la scène médiévale semble s'éloigner de la politique, elle reste un ciment communautaire en se soumettant au pouvoir religieux. Les mystères chrétiens, par leur décor fixe, offrent aux peuples une image solide du monde et de son organisation sociale et religieuse. Quelques siècles plus tard, les pièces de Molière ne cessent de se jouer de la société à travers de nombreuses satires. La censure du *Tartuffe*¹ n'en est qu'un exemple. Le XX^e siècle regorge lui-même d'auteurs qui, au travers du prisme théâtral, critiquent et interrogent la société. Plus récemment, le théâtre ne cesse de s'inspirer de la matière politique pour construire sa propre esthétique : Milo Rau, le Groupov et le Nimis Groupe n'en sont que quelques exemples. La scène, reflet de la cité, semble ainsi être le lieu privilégié de la critique politique et sociale. Mais qu'en est-il de l'espace chorégraphique ?

Le corps dansant a, vraisemblablement, toujours existé. Si des documents en tant que tels ne témoignent pas de la pratique chorégraphique, ils présentent la danse comme un outil social. Toutefois, à première vue, la danse ne semble pas être un instrument politique ou ne possède pas les outils nécessaires à la critique sociale et politique. Plusieurs facteurs esthétiques expliquent la séparation établie entre la pratique chorégraphique et la question politique. Tout d'abord, la danse passe davantage par l'émotionnel que l'intellect. Son discours paraît moins compréhensible, car il échappe aux filtres rationnels qui constituent la critique sociale du théâtre. Ensuite, la période romantique a construit l'image d'un ballet pur, un art pour l'art. L'image vertueuse et idéalisée de la ballerine, corps qui se dégage des contraintes de son corps et des lois physiques, éloigne la danse. Les fables utopiques et merveilleuses qui constituent les arguments de ballets contribuent à éloigner la scène « balletique » du monde tel qu'il est.

Pourtant, la construction du carcan classique caractéristique du ballet romantique prend sa source à une époque où danse et politique ont été les plus proches. La danse classique s'est construite à partir des évolutions chorégraphiques baroques et notamment

¹ Représenté le 5 février 1669 au Théâtre du Palais-Royal.

par l'influence de Louis XIV. À la cour du roi, le ballet de cour, dont la danse est le fer-de-lance, se confond sans cesse avec des objectifs politiques, voire un militarisme assumé. La cour parade et célèbre le monarque dans une démonstration de puissance politique et culturelle face aux puissances étrangères. Le corps classique, s'il semble éloigné de toute préoccupation politique, est ainsi héritier d'un corps politisé.

Le ballet de cour donne également naissance à un autre genre esthétique qui, à l'inverse, témoigne d'une individualité pleinement exprimée. Lorsque l'opéra remet l'individu au centre du monde, l'expression lyrique devient l'instrument d'une singularité. Si à première vue, l'individu sur la scène lyrique s'éloigne de la conception esthétique et politique du corps baroque, le sujet lyrique questionne sans cesse son rapport problématique à la société. L'opéra, en faisant apparaître un individu, met également au-devant de la scène les problématiques sociales et politiques de son époque. Plus encore, les œuvres baroques évoquent des thématiques en puissance, au sens aristotélicien du terme. Autrement dit, le corps baroque est un modèle qui annonce, en filigrane, des problématiques contemporaines. L'individu et son rapport problématique avec la société définissent autant l'esthétique baroque que les mouvements contestataires modernes, dont la danse contemporaine.

Ce mémoire se penchera sur cette question qui lie politique et danse. Il ne s'agit pas seulement de montrer qu'il existe un lien entre les deux domaines, mais d'étudier le corps chorégraphique selon des idéologies politiques et des problématiques sociales autant baroques que contemporaines. En repartant de l'esthétique baroque et de la place du corps sur la scène lyrique, il sera possible de questionner la réactualisation du baroque aujourd'hui à travers le conflit interne de l'individu et de la société. Ce travail se divisera en deux parties. La première veillera à définir le corps baroque et les constructions esthétiques et politiques du corps dansant. Celui-ci a modelé la tradition chorégraphique classique et est un héritage chorégraphique qui ne peut être nié. Parallèlement, le corps lyrique développe lui aussi une nouvelle tradition artistique. Ce travail se penchera ainsi sur les deux esthétiques et leur similitude politique afin de définir au mieux la dualité interne du corps baroque. La seconde partie permettra de lier ce modèle corporel aux enjeux politiques que soulève aujourd'hui la danse contemporaine. À travers l'adaptation chorégraphique d'opéras, la danse a la possibilité de réactualiser le corps baroque et de l'adapter aux préoccupations contemporaines. L'analyse des spectacles de Mark Morris et de Sasha Waltz permettra de relier le corps dansant aux problématiques politiques.

Partie I : Idéologie et esthétique du corps baroque

Lorsque nous parlons de danse et politique, nous parlons de la capacité de la danse à construire et déconstruire les identités. Étant donné que la danse modèle le corps et sa façon de bouger, elle ne peut faire autrement que proposer des modèles de subjectivité d'une façon affirmative ou négative.²

Le corps est à la fois un objet à soi et à l'autre. Premier point de vue et centre de la perspective, le corps est outil de la subjectivité. Lorsqu'il entre en relation avec l'autre et la société, le corps n'est plus tout à fait à soi, mais rentre dans un système qui est extérieur à l'enveloppe physique. Consciemment, le sujet imite l'autre et la société qui l'entoure pour se construire une identité. L'individu social se définit par l'imitation, caractère humain selon la *Poétique* d'Aristote. Le corps est ainsi à la fois image de soi et reflet de l'Autre, c'est-à-dire la société dans son ensemble. De ce constat, danse et politique ne peuvent être dissociées. Toute expression chorégraphique, en touchant au corps, touche à l'image qu'il représente et, par extension, l'individu et le milieu dans lequel il évolue. Toutefois, si le corps reflète la société, elle peut modeler le corps selon une idéologie dominante et constituer ainsi un corps esthétique politisé. Le ballet de cour baroque est sans doute la forme où le pouvoir politique modèle le plus le corps pour se construire un reflet. La période baroque marque ainsi le modelage politique d'un corps esthétique.

Pour cette période, les sources chorégraphiques sont peu nombreuses. La transmission est orale et la notation n'apparaît que plus tardivement³. En outre, ce travail se penche en grande partie sur le corps lyrique, un cas particulier du corps baroque. De cette manière, il sera plus juste de parler de corps chorégraphié, c'est-à-dire un corps mis en scène et pas seulement dansant. Au regard des écrits théoriques sur le baroque, entre autres Gilles Deleuze et Jean-Marie Apostolides, une analyse d'œuvres baroques mettra en lumière le processus de création esthétique du corps chorégraphié. Il s'agira d'abord du ballet de cour avec *Le Ballet comique de la Reyne*⁴ de Balthazar de Beaujoyeux, puis

² FRANKO, Mark, « La danse et le politique », in. *Recherches en danse*, mis en ligne le 16 juin 2017, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/danse/1647>> (page consultée le 3 avril 2018).

³ Feuillet et Noverre, à la fin du XVIIIe, tenteront de développer une notation chorégraphique en s'inspirant de la notation musicale. Encore aujourd'hui, le problème de la notation chorégraphique se pose malgré la captation filmique.

⁴ La première fut représentée le 15 octobre 1581 à l'Hôtel Bourbon.

de la naissance de l'opéra avec l'*Orfeo*⁵ de Monteverdi qui initie le XVII^e siècle. La politique culturelle de la France de Louis XIV et les essais esthétiques de Molière et de Lully complèteront le parcours sur les esthétiques baroques. Finalement, une analyse de *Dido Aeneas*⁶ de Purcell permettra de résumer les enjeux du corps baroque et d'introduire la seconde partie qui se concentre sur les adaptations chorégraphiques de l'opéra anglais.

⁵ La première fut représentée le 24 février 1607 au Palais Ducal de Mantoue.

⁶ La première fut représentée le 1^{er} décembre 1687 à Josias Priest's girls » school à Chelsea.

Chapitre 1 : Le ballet de cour et le corps politique

La délimitation des périodes artistiques est généralement arbitraire. Un point fixe dans le temps n'apparaît pas *ex nihilo* et est souvent le résultat de subjectivités. La période baroque est généralement délimitée de 1600, avec la représentation de L'*Orfeo* de Monteverdi, jusqu'à la mort de Bach, en 1750. Ces deux dates présentent une position subjective. L'*Orfeo* est considéré comme le premier opéra de l'histoire. Pourtant, quelques années auparavant, en 1597, *La Dafne*⁷, un opéra de Jacopo Peri est représenté. Ce qui différencie les deux œuvres, c'est que l'opéra de Monteverdi a traversé les époques tandis que la partition de *La Dafne* a été perdue. En ce qui concerne la mort de Bach, elle est également soumise à discussion. La personnalité particulière du compositeur le situe davantage comme une charnière entre l'esthétique baroque et l'esthétique classique. Ces deux événements sont des repères plutôt que des points fixes. Le baroque trouva ses sources dans des œuvres antérieures à la période délimitée.

Pour étudier le corps baroque et la scène lyrique, il est donc nécessaire de revenir en arrière. La fin du XVI^e siècle détermine les facteurs sociaux et esthétiques qui conduisent à la théorie du corps baroque et au développement de l'opéra. L'évolution des danses populaires de la Renaissance témoigne d'une fixation du corps et d'une soumission de ce dernier à un pouvoir supérieur, reflet du bouleversement socio-économique qui fait basculer le système féodal à celui de l'Ancien-Régime. Face à ce nouveau pouvoir, le ballet de cour se développe dans un projet d'art total, porté notamment par la Pléiade, au service du souverain. Le *Ballet comique de la Reyne*, balbutiement de la forme lyrique, présente ce corps politique chorégraphié.

1. Héritage médiéval et renaissant

Durant le Moyen-Âge et la Renaissance, la pratique chorégraphique sera mise à mal par les pouvoirs religieux. De siècle en siècle, le pouvoir ecclésiastique se forge et se durcit tout en gagnant en puissance par les vagues de conversion. Le déroulement des offices religieux et la religiosité se précisent au fil des conciles. L'influence grandissante du pouvoir religieux aboutit à un combat contre les pratiques païennes que les croisades et l'inquisition ne cesseront d'éliminer. La danse populaire, héritée des traditions antiques, est ainsi vue comme une pratique païenne. De fait, la tradition antique, à côté des

⁷ Représenté au carnaval 1598 au Palais Corsi.

divertissements, utilisait la danse comme une pratique sacrée. Le geste, durant le rituel, devient un symbole et transforme le corps du danseur en élément sacré.⁸ Craignant les dérives païennes, l'Église ne cessera, dès le V^e siècle⁹, à poser des interdits de plus en plus contraignants.

1.1. Répression religieuse

Avant le Moyen-Âge tardif, la danse est tolérée, voire acceptée, même au sein de l'église. Un *exemplum*¹⁰ narre le récit d'un jongleur qui se retrouve à devoir honorer la vierge. Ne sachant comment faire, il décide de danser devant la statue. Cette dernière descend alors de son piédestal pour féliciter le jongleur et le conforter dans son acte de piété¹¹. Ce récit montre une certaine souplesse de la part de l'Église pour les danses. Le raidissement se fera principalement dans la période des Temps modernes et face aux bouleversements engendrés par la réforme protestante.

Durant la Contre-Réforme, l'Église développe plusieurs arguments pour bannir la danse de l'espace religieux : l'interdiction des activités festives, la répression de la religiosité populaire et l'austérité du corps chrétien. Les deux premiers arguments s'inscrivent dans une même volonté de lutter contre le paganisme et les pratiques chorégraphiques qui y sont associées. L'Église interdit alors la danse sur les lieux sacrés (église et cimetière) et durant les périodes saintes (comme Pâques). Cela permet au christianisme de se distinguer des pratiques païennes héritées des traditions religieuses antiques. En outre, cela permet aux chrétiens de se détacher du protestantisme qui place la danse comme une activité favorite¹².

Le troisième argument touche davantage au corps lui-même, mais la pratique révèle une ambiguïté de la part du pouvoir religieux. La danse qui conduit à la transe est

⁸ BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en occident*, éd. Seuil, Paris, 1978, p.68.

⁹ En 465, le concile de Vannes est le premier à condamner les pratiques chorégraphiques. Il exclut les danses des lieux sacrés chrétiens. À ce moment, la danse est encore tolérée.

¹⁰ L'exemplum est court récit ayant pour fonction de donner exemple. Il est souvent utilisé durant les offices religieux.

¹¹ RUEL, Marianne, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne : XVIe-XVIIIe siècle*, Champion, Paris, 2006, p.89.

¹² *Ibid.*, p.373.

vue comme une possession et par là un dérèglement du corps¹³. En outre, ce même état réalise un certain lien entre l'individu et un corps divin. Dans un souci de rigueur et de contrôle, l'Église considère le clergé comme seul capable de communiquer avec le divin et d'en être son porte-parole. Une danse libre menant à la transe, comme pratiquée dans les religions antiques, élèverait le danseur au même statut que le clerc. La crainte d'une concurrence pourrait expliquer cette forte répression exercée par le pouvoir religieux¹⁴. Toutefois, une seule pratique est condamnée par cet argument : une danse libre et non maîtrisée.

L'Église est, au contraire, favorable à une danse comme outil de formation du corps. La danse offre une meilleure posture, un corps qui contrôle chacun de ses membres. La rigueur trouve dans la pratique chorégraphique un instrument de formation. Ainsi, si la Renaissance est traversée par une série d'interdits, le modèle d'un corps contrôlé développera une rhétorique du corps comme le souligne Paul Bourcier : « On prend clairement conscience des possibilités d'expression esthétique du corps humain et de l'utilité des règles pour l'exploiter.¹⁵ » Le corps a des règles qui permettent de le contrôler et de le construire. Récupérée par le pouvoir politique, la danse se détache alors de l'espace cultuel pour devenir un instrument culturel de distinction sociale.

1.2. Le corps comme outil social

L'exploitation rhétorique du corps est appuyée par la musique avec qui la danse évolue. Les mouvements du corps s'associent aux modulations vocales à travers le rythme, élément commun des deux pratiques artistiques. Les « chorégraphes » créent différentes basses-danses¹⁶ en fonction de jeux rythmiques, binaires ou ternaires¹⁷ : bourrée, allemande, gaillarde, branle, pavane, volte... Dès lors que la danse est associée à une manifestation culturelle, le rôle du maître à danser prend de l'importance. Les règles spécifiques, et parfois complexes, des danses transforment le divertissement en un outil

¹³ La transe est également liée à une perte de soi et une mort du corps. Le lien qui s'établit entre danse et mort à travers la transe peut expliquer le motif grandissant de la danse macabre.

¹⁴ Cette répression peut amener les danses populaires à être pratiquées clandestinement et expliquerait ainsi le manque de documents concernant cette période.

¹⁵ BOURCIER, Paul, *op. cit.*, p.68.

¹⁶ Danse de bal exécuté par un couple.

¹⁷ La majorité des noms de ces danses correspond aussi à des mouvements en musique. Les deux formes artistiques semblent évoluer conjointement durant cette période.

essentiel des cours politiques où le courtisan a l'occasion de montrer sa meilleure technique.

Ludovic Celler présente ce développement important des danses comme un moment incontournable des réunions de cours autant pour le courtisan que pour les « spectateurs » :

Les danses du XVI^e, avec leurs manœuvres d'ensemble et le développement de force, de grâces et de belles manières qu'elles exigeaient de la part de ceux qui les exécutaient paraissent avoir été inventées encore plus pour le plaisir des assistants que pour celui des danseurs.¹⁸

La danse se présente comme un art du plaire, une arme pour les courtisans et une manière pour chaque sujet de la cour de se distinguer par sa meilleure technique. Le corps en lui-même est le lieu où le sujet se modèle une identité et se distingue par sa technique. Les danses de cours acquièrent ainsi une dimension politique, de démonstration d'un certain pouvoir dominant. Le ballet de cour veillera ainsi à exploiter au maximum le potentiel politique de ces danses.

2. Développement du ballet de cour

L'art de la fête associant musique, danse, théâtre et toute autre forme d'art a toujours été très fortement lié à la politique des souverains européens et utilisé afin de « Célébrer le Roy »¹⁹

Les éléments nécessaires à l'apparition du ballet de cour existent sous des formes diverses dans la majorité des cours européennes. Le spectacle devient une habitude dans la sphère dominante afin de démontrer un certain pouvoir économique et social. Les événements quotidiens comme les naissances ou les mariages deviennent le prétexte d'un spectacle esthétique et politique. Dans les cours italiennes, une forme proche du ballet de cour se développe. Cette forme mêle la danse et le chant dans des installations merveilleuses et imposantes. Il n'y a pas de trame dramaturgique, si ce n'est la célébration des événements et, par extension, du pouvoir. Le mariage entre Henri II et

¹⁸ CELLER, Ludovic, *Les origines de l'Opéra, introduction de Francis Pinguet*, éd. L'Harmattan, France, 2001, pp.70-71.

¹⁹ PÉDELABORDE, Cindy, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », in. *Les Cahiers de Framespa*, 2012, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/framespa/1821>> (page consultée le 29 janvier 2018), §1.

Catherine de Médicis²⁰ exportera cette forme dans les cours françaises où elle se développera sous la forme du ballet de cour.

En France, les artistes ajoutent au spectacle italien une action dramatique, généralement allégorique et en faveur du monarque. Spectacle dispendieux, rôle important des courtisans et du roi à travers les danses, le ballet permet de se faire valoir et de célébrer le roi. Outil de propagande, cette pratique se constitue comme la ritualisation d'un principe monarchique. Chaque production est un nouveau sacre du roi et de son pouvoir. Dans ce contexte, la danse est le lieu où l'individu s'exhibe et se transforme à travers une théâtralité physique mise au service de la quête de prestige. Les chorégraphies, elles-mêmes imaginées par des courtisans, sont investies d'une idéologie. Les basses danses seront alors complétées par une nouvelle forme : la danse géométrique.

2.1. La danse géométrique

La représentation baroque est marquée par une forte représentation du corps et du geste. Au théâtre, les artistes développent un lexique corporel qui associe chaque geste à un élément signifiant, comme le montre Philippe Beaussant : « Montrer un personnage de la main droite ou de la main gauche suggère déjà une relation.²¹ » En donnant à chaque mouvement un sens, la scène se transforme en une suite de figures à décoder. La danse géométrique initie ce système en réduisant le corps à un signifiant à décoder comme le démontre Mark Franko :

Dans la danse géométrique, le corps du courtisan ou de la dame d'honneur de la reine se trouve réduit à un élément du signifiant ou à une particule sémantique du nom propre du roi ou d'une figure visuelle contenant un message à propos du souverain.²²

Le corps du danseur, au fil de la chorégraphie, se transforme en symbole multiforme que chacun doit décoder. Certaines gravures nous donnent des exemples de ces chorégraphies composées d'une suite de lettres ou de symbole fixe (Figure 1).

²⁰ Les échanges culturels entre France et Italie ne sont pas nouveaux. La France est, à de nombreuses reprises, un lieu d'accueil des artistes étrangers.

²¹ BEAUSSANT, Philippe, « Langue baroque, langue vivante », in. OLIVIER, Philippe (dir.), *Opéra*, éd. Autrement, Paris, 1985, p.46.

²² FRANKO, Mark, *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, trad. RENAUT Sophie, éd. Kargo & l'Éclat, Paris, 2005, p.49.



Figure 1 — (à gauche) Giovanni Battista Braccelli, *Alfabeto figurato*
(à droite) Les douze dernières figures du ballet de monseigneur le duc de Vandosme
(image extraite de *La danse comme texte : idéologie du corps baroque*, Mark Franko)

Dans l'alphabet, le corps du sujet n'est plus qu'un élément parmi un ensemble qui compose un message à la gloire du monarque. Dans le second cas, le « hiéroglyphe » vu de haut réduit le corps du danseur à un simple point. Le mouvement d'un espace à un autre reste soumis aux figures et ne possède pas de sens réel. Par la transition, l'espace retrouve sa profondeur, mais le sens est restreint à des figures non mimétiques. Le danseur construit son identité de sujet en s'inscrivant dans le ballet de cour, mais il est réduit à un simple élément parmi d'autres qui, tous ensemble, produisent un message à la gloire du monarque. Toutefois, la pose contient en elle un potentiel mimétique particulier : elle devient un lieu de l'autoréflexivité. Le sujet, en s'arrêtant, a conscience de sa présence dans un univers politique.

2.2. Bouleversement social

Zur Lippe, que Mark Franko cite dans son ouvrage, définit la pose comme une imitation de l'intériorisation consciente de la danse. Par l'arrêt, le danseur témoigne d'une propre conscience de son acte et de son corps. Cet autotélisme peut se lire selon la théorie d'Henri Focillon dans son essai méthodologique *Vie des formes*²³. Dans son ouvrage, le théoricien tente de dégager les éléments constitutifs d'une œuvre d'art : « L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en

²³ FOCILLON, Henri, *Vie des formes ; suivi de Éloge de la main*, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2007.

même temps, elle appartient à un système de relations complexes.²⁴ » Il dégage une complexité de l'art qui se divise en une sensation d'ensemble et une complexité de compositions. La forme en elle-même reflète une unité supérieure, mais sa composition est le résultat d'un ensemble de relations. Le ballet de cour s'inscrit déjà dans ce modèle en proposant un système de figures qui représente un modèle supérieur.

Un peu plus loin dans son ouvrage, Focillon, dans un souci méthodologique, distingue signe et forme : « Le signe signifie, alors que la forme se signifie.²⁵ » L'œuvre d'art serait double et chacune de ses parties aurait un effet différent²⁶, l'une donnant un sens, l'autre parlant d'elle-même. Dans le cas de la danse géométrique, cette distinction permet de définir le corps comme en constante autoréférentialité. Lorsqu'il signifie, le corps est un ensemble à décoder, c'est-à-dire qu'il renvoie au « hiéroglyphe » et au contenu du message. Parallèlement, il se signifie lui-même et sa position dans un réseau. L'autoréférentialité cherche à se donner une identité propre. Dans le ballet de cour, l'individu n'existe plus, mais s'identifie par sa présence en tant que sujet conforme de la cour.

Yves Guilcher, dans son livre *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, analyse cette esthétique par rapport à l'évolution des danses traditionnelles. Le renouvellement de la tradition chorégraphique au Moyen-Âge montre une tendance à l'individualité. Ainsi, les danses communautaires tendent à disparaître au profit des danses de couples. Par ce constat, il lie l'évolution de la danse à un bouleversement social fort²⁷. L'évolution aboutit, selon lui, aux danses à figures comme une mise en ordre de la société dominante : le système féodal établi à l'époque médiévale devient un système monarchique. Dans le système féodal, le roi est le premier des suzerains, mais reste un égal parmi ses sujets. Le système monarchique distingue le roi comme supérieur à ses sujets. Le passage d'une danse communautaire à une danse des figures témoigne ainsi d'un passage à un ordre d'égalité entre les

²⁴ *Ibid.*, p.1.

²⁵ *Ibid.*, p.4.

²⁶ Ce système se rapproche du système linguistique qui distingue le signifié (le sens) de son signifiant (la forme).

²⁷ PLISSON, Michel, « Yves GUILCHER : *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste* », in. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1999, disponible sur : <<http://ethnomusicologie.revues.org/870>> (page consultée le 29 janvier 2018).

puissances politiques à une supériorité organisatrice de la puissance du roi. Par ailleurs, le roi est le plus souvent spectateur des danses de ses sujets. D'une certaine manière, le pouvoir politique regarde son propre reflet dans le ballet de cour.

2.3. Représentation du monde

À côté de la danse, les autres formes artistiques et leur organisation reflètent également le pouvoir politique. L'alliance d'objectifs politiques et esthétiques évoque une certaine harmonie relevée par Mark Franko : « Les objectifs politiques (le respect mêlé de crainte) atteints grâce au suspens sont liés aux objectifs esthétiques (la proportion) qui évoquent un ordre cosmique.²⁸ » Le ballet est marqué par une totalité artistique mêlant poésie, musique, chant, théâtre, danse et décor, chaque forme soulignant un même élément :

Quand le mètre poétique détermine le rythme musical, et par extension celui de la danse, la musique et la danse ne font que renforcer le mot et d'un point de vue rythmique sont sous sa dépendance.²⁹

La danse géométrique traduit ainsi les structures métriques de la musique et souligne l'élément poétique dont dépend la musique. Cette esthétique répond aux exigences de la Renaissance dans la construction du savoir tel que dégagé par Michel Foucault.

Dans *Les mots et les choses*³⁰, le philosophe cherche à déterminer la construction du savoir qui caractérise les périodes historiques. Il dégage trois périodes, dont la Renaissance qu'il définit comme un système de pensée lié à la ressemblance. Cette période est caractérisée par une vision cosmologique du monde où tout peut s'ordonner. La recherche de la ressemblance et de la similitude caractérise cette vision et aboutit à quatre figures : la *convenientia*, l'*aemulation*, l'analogie et la sympathie. Cependant, chacune des ressemblances doit être attestée par une « signature » qui en indique le caractère commun.

Mark Franko reprend cette théorie et présente la danse comme la signature du ballet. Musique et poésie sont liées par un élément commun : le rythme. Pour attester de cette ressemblance, musique et poésie ont besoin d'une signature. La danse est ce

²⁸ FRANKO, Mark, *op. cit.*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p.44.

³⁰ FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, éd. Gallimard, Paris, 1990.

troisième élément qui apporte crédibilité à la ressemblance. Ce besoin de la danse pour attester visuellement un élément auditif se transmet dans le théâtre baroque. Philippe Beaussant parle de ce besoin du geste et de la chorégraphie : « Dès que le geste apparaissait, tout devenait clair, les intentions de la musique elle-même étaient évidentes.³¹ » La forme chorégraphique qui traduit les structures métriques de la musique et de la poésie, fait passer une quantité rythmique en une quantité spatiale, autrement dit d'une perception auditive à une perception visuelle, une autre manière de comprendre.

Les différentes formes sont cependant soumises à un ordre supérieur qui les organise. C'est en premier lieu le texte poétique, généralement à la gloire du monarque, qui donne un modèle à la musique et à la danse. L'organisation elle-même du ballet dépasse le cadre esthétique pour des intentions politiques et ordonne les formes artistiques en un message cohérent à la gloire du monarque. L'harmonie des formes devient une allégorie de l'harmonie du royaume et de la Nation. Dans cette représentation, la danse est l'attestation visuelle de cette harmonie.

Le ballet de cour est donc un acte politique, marqué par une danse qui s'éloigne d'une expression individuelle et singulière. La chorégraphie est en tension entre un orgueil en spectacle, comme en parle Paul Bénichou, et une contrainte sociale, comme décrite par Norbert Elias. Le premier serait davantage une conséquence du second. Le besoin d'attester son pouvoir politique amène le monarque à en donner une image à travers les formes artistiques, dont le ballet. Le corps du danseur est donc le reflet d'une idéologie dominante, un corps politisé, plus qu'un narcissisme en spectacle. Le corps individuel n'existe plus que dans la masse totalisante de la Nation et c'est la contrainte sociale qui impose l'exhibition du corps.

3. *Le balet comique de la Reyne*

Le ballet de cour français se développe principalement sous l'impulsion de Balthazar de Beaujoyeux, de son vrai nom Baldassarina da Belgioioso. En 1555, sur une demande de Catherine de Médicis, il arrive en France et deviendra valet de chambre de plusieurs personnalités : la Reine mère, Marie Stuart, Charles IX ou encore Henri III. Avant tout violoniste, il se fera connaître par ses chorégraphies qui inaugurent le genre

³¹ BEAUSSANT, Philippe, *op. cit.*, p.47.

des danses géométriques. *Le Ballet des Polonais*³², donné en l'honneur de l'ambassadeur de Pologne est ainsi marqué par de multiples figures géométriques mises au point par l'italien. À la demande de la Reine Louise de Lorraine-Vaudémont, est chargé d'organiser un ballet pour les noces du duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine-Vaudémont, sœur de la reine. Ces noces se constituent alors de festins, cortèges, concerts, danses... Balthazar reconnaissant ses propres limites, la commande de la reine devient l'occasion d'une vaste collaboration artistique : Nicolas Filleul de la Chesnaye pour la poésie, Lambert de Beaulieu et Fabrice Cotijon pour la musique, Jacques Patin pour les décors et maître Salomon pour la partie vocale.

Le balet comique de la Reyne n'est pas le premier ballet donné dans les cours françaises, mais grâce au livret réalisé par Balthazar de Beaujoyeux, c'est le premier ballet le mieux conservé et le plus documenté. Le chorégraphe réalise une description des différents éléments de la représentation accompagnée de nombreuses gravures. Malheureusement, la partie concernant les danses est moins développée et ne bénéficie pas d'une notation précise. Dans ce domaine, le livret ne donne qu'une vision d'ensemble des chorégraphies. En outre, l'absence du contexte limite l'analyse d'un tel ballet. Mark Franko le souligne, une représentation ne peut s'inscrire que dans son espace-temps d'origine, la réception faisant partie de l'ensemble du spectacle. Toutefois, la configuration du ballet et son déroulement tels que décrit par Balthazar de Beaujoyeux permettent de dégager les enjeux esthétiques et politiques de l'œuvre ainsi que la construction d'un corps politique.

3.1. Argument et composition de l'œuvre

Le ballet comique de la Reyne est le premier ballet à avoir une trame dramaturgique assez cohérente et uniforme. L'œuvre se compose comme une action parlée, chantée et dansée selon la « coutume de l'époque ». Beaujoyeux s'inspire largement de l'univers mythologique d'Homère qui fait du ballet une œuvre mythologico-galante. Tout au long du ballet, Balthazar de Beaujoyeux multiplie les personnages mythiques et allégoriques : Circé, Athéna, Hermès, des naïades, des faunes, les Vertus... Le ballet se compose de quatre actes, chacun entrecoupé d'intermèdes composés de chant et de danse. Les nombreuses références permettent de voir l'intertextualité inhérente au

³² Le ballet est représenté à la cour de Charles IX le 19 août 1573 au Louvre en l'honneur de l'élection du duc d'Anjou au trône de Pologne.

ballet et l'attente de l'artiste d'avoir un public cultivé qui sait reconnaître les différents éléments mythiques qu'il évoque. Dans les ballets de cour précédents, la multiplication des personnages qui célèbrent le roi par la poésie et la danse est proche du cortège politique, voire militaire. Dans le *Balet comique de la Reyne*, l'activité chorégraphique renforcée par les idées philosophiques déclamées par les personnages est dès lors une activité intellectuelle.

L'œuvre peut se résumer assez facilement : les personnages célèbrent le retour de l'âge d'or et de la justice avec des cortèges de dieux et de vertus, mais celui-ci est interrompu par Circé³³ qui met en péril l'unité du Royaume et la promesse du nouvel âge. Les personnages mythiques et allégoriques tentent de combattre la magicienne, en vain jusqu'à l'apparition de Jupiter, figure divine du monarque qui met fin à l'influence de Circé. L'ajout de l'enchanteresse donne une dimension dynamique, car elle se pose en obstacle au bon déroulement de l'action. Il ne s'agit plus de sacrer le pouvoir spectateur du roi, mais de sacrer son pouvoir actif d'organisateur. Le final, composé des danses géométriques, célèbre non seulement le roi, mais sa victoire contre Circé.

3.2. Valorisation royale

La dramaturgie du ballet marque une forte opposition idéologique entre Circé et la personne même du roi. Dès le prologue, le ballet est placé sous la protection de celui-ci. Un gentilhomme, interprété par un servant de la Reine mère, apparaît et annonce l'arrivée d'un nouvel âge d'or. Lors de sa venue, il fut capturé par Circé qui s'oppose au retour de cet âge. Pour se protéger de l'enchanteresse, il se place sous la protection royale :

Ne veux-tu pas, grand Roy, tant de Dieux secourir ? / Tu le feras, Henry, plus
valeurux qu'Alcide, / Ou celui qui tua la Chimère homicide ; / Et pour tant de
mortels et Dieux que tireras, / Des liens de la Fée, immortel te feras, / Et la
postérité, qui te fera des temples, / De verdissant laurier couronnera tes
temples.

³³ Il sera courant dans les ballets d'incarner le mal sous les traits d'enchanteresses : Circé dans *le ballet des Argonautes* (1614), Médée dans *le ballet de madame de Rohan* (1593) ou encore Armide dans *le ballet de la délivrance de Renaud* (1617).

Sa harangue finie, il meit un genoil en terre auprès du Roy, comme se mettant
en seureté sous sa sauvegarde [...] ³⁴

Par sa parole et l'action de se mettre à genou devant le roi, le gentilhomme inclut le monarque dans l'action qui se déroule. Celui-ci n'a plus le même statut : le roi n'est plus le sujet poétique du ballet, mais en devient un actant.

À l'opposé, le mal à combattre s'incarne sous les traits de Circé. Cette dernière est à la fois une figure puissante et une allégorie de l'instabilité humaine. Dans le premier cas, elle est présentée comme ayant une grâce inégalée. S'ajoutant à cette aura, elle tient dans sa main une « verge d'or », symbole du pouvoir royal :

[...] quand voicy sortir Circé (damoiselle de Sainte-Mesme) de son jardin, tenant sa verge d'or en la main, haulte eslevée, qui vint à grands pas jusques au milieu delà salle, tournant sa veuô de tous costez pour voir et remarquer ce gentilhomme fugitii et eschappé de sa prison. Et ne l'ayant peu descouvrir, après avoir levé les yeux vers la mie suspendue, avec une voix douloureuse et une grâce que peu de damoysselles pourroyent imiter, et nulle surpasser, commença à se plaindre [...] ³⁵

À plusieurs reprises, elle utilise son pouvoir pour stopper des créatures mythiques (sirènes, naïades, dryades), mais aussi les dieux tels que Mercure, Pan ou Minerve. Dans son discours final, elle élève son pouvoir au même niveau que celui de Jupiter et par extension au roi. L'enchanteresse possède, d'une certaine manière, un pouvoir égal à celui du monarque et peut donc entrer en concurrence avec celui-ci.

D'autre part, Circé célèbre le Désir et la tentation, deux éléments assimilables à l'instabilité et au désordre. Dans la tradition littéraire, son pouvoir se concentre dans la métamorphose d'un élément en un autre. Elle est principalement connue dans l'*Odyssée* où elle transforme l'équipage d'Ulysse en cochon. Dans le ballet, elle exalte ce même pouvoir qu'elle peut utiliser sur l'eau, le bois et les animaux :

Je vous peux, s'il me plaist, je vous peux résister. / Dy-moy qui te changea tant
de fois, Jupiter, / En aigle et en taureau, en satyre et en cygne ? / Confesse-le,

³⁴DE BEAUJOYEUX, Balthazar, *Balet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudémont sa sœur*, imprimé par Adrian le Roy, Imprimeurs du Roy, 1582, disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737/f2.image.r=balthazar%20de%20beaujoyeux>> (page consultée le 10 avril 2018), pp.34-35.

³⁵ *Id.* Nous soulignons.

vainqueur. Il n'est astre ny signe / Qui luise dans le ciel de chaleur animé, / Que
je n'aye son corps en estoile formé³⁶.

Son pouvoir se résume ainsi dans sa capacité à rendre instable des éléments fixes, voire à les transformer complètement. Circé représente le désordre et le changement qui s'oppose à l'harmonie supposée du monde. Retranscrit dans le cadre du ballet, elle s'oppose à l'harmonie et à l'unité de la Nation représentée par le roi.

Jupiter mettra fin aux maléfices de Circé, mais son apparition et les appels des intervenants tendent à assimiler la figure du dieu à celle du monarque. Ce sont tout d'abord les Vertus qui présentent le caractère particulier du monarque. Au nombre de quatre, elles symbolisent la tempérance, la prudence, la force d'âme et la justice³⁷. Cette dernière déclare dans leur chanson d'entrée : « Par luy la France est à cette heure, / De moy, Justice, la demeure, / Et le temps honoré des loix.³⁸ » Justice se met ainsi au service du roi et de son pouvoir d'harmonie. Ce sera par la suite à Jupiter lui-même d'établir une filiation entre lui et le roi. S'adressant à Minerve, il l'invite à rester sur terre, car : « Ce roy, mon fils, fleur du sceptre de France. / Fay des regards de Méduse changer/Ses ennemis et son peuple ranger/ Sous sa loy juste, humble d'obéissance.³⁹ » Jupiter reconnaît ainsi le roi comme son fils et comme l'organisateur du monde terrestre. Finalement, Circé s'abaisse elle-même devant le monarque, car : « [...] si quelqu'un bientost doit triompher de moy,/ C'est ce Roy des François [...].⁴⁰ » Le roi est plus qu'un simple spectateur du drame, mais un actant, seul capable de rivaliser face à l'enchanteresse. Ce n'est plus simplement le monarque qui est célébré, mais son pouvoir.

3.3. Place des danses dans le ballet

Le ballet comique de la Reine est principalement connu pour le bal qui suit la représentation. Lors de celui-ci, tous les personnages mythiques se présentent devant le roi et le saluent. Aucun document ne présente avec précision le déroulement de la chorégraphie si ce n'est quelques lignes de Balthazar de Beaujoyeux :

³⁶ *Ibid.*, p.124.

³⁷ Ces vertus sont développées durant la Renaissance sur le modèle aristotélicien. Aux quatre vertus cardinales (Prudence, Tempérance, Force d'âme et Justice) s'ajoutent les trois vertus théologiques (Foi, Espérance et Charité).

³⁸ DE BEAUJOYEUX, Balthazar, *op. cit.*, pp.103-104.

³⁹ *Ibid.*, p.120.

⁴⁰ *Ibid.*, p.125.

Ce fut alors que les violons changèrent de son et se prindrent à sonner l'entrée du grand Balet, composé de quinze passages, disposez de telle façon, qu'à la fin du passage toutes tournoient tousjours la face vers le Roy ; devant la Majesté duquel estant arrivées, dansèrent le grand Balet à quarante passages ou figures géométriques, et icelles toutes justes et considérées en leur diamètre, tantost en quarré, et ores en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitost en triangle, accompagné de quelque autre petit quarré, et autres petites figures.⁴¹

La chorégraphie devait ainsi se composer d'une multitude de figures géométriques qui ont permis à Balthazar de Beaujoyeux de développer la danse géométrique et ses possibles.

Dans le ballet lui-même, la première chorégraphie arrive au deuxième acte et est réalisée par un groupe de naïades dont la Reine faisait partie. Celles-ci descendent d'une fontaine et réalisent des figures particulières :

Au premier passage de l'entrée estoient six de front, toutes en un rang du travers de la salle, et trois devant en un triangle bien large, duquel la Royne marquoit la première pointe, et trois derrière de mesme ; puis, selon que le son se changeoit, elles se tournoient aussi, faisans le limaçon au rebours les unes des autres, tantost d'une façon, tantost d'une autre, et puis revenoyent à leur première marque. Comme elles furent arrivées auprès du Roy, continuèrent tousjours la partie de ce Balet, composé de douze figures de géométrie, toutes diverses l'une de l'autre [...]⁴²

Dans le livret, le chorégraphe ne décrit que la première des douze figures. Toutefois, la particularité de la chorégraphie réside dans la position de front : les danseurs regardent le roi. Comme l'acte du gentilhomme, cette position tend à inclure le roi dans l'action.

Durant les autres danses, Circé immobilise les danseurs. Cet acte accentue la menace que représente l'enchanteresse : en immobilisant le déroulement de la chorégraphie, elle met en péril l'unité artistique attestée par la danse. Mark Franko met en avant ce rôle de « signature », défini par Foucault, que représente la danse :

Dans *Le balet comique*, c'est la danse qui remplit ce rôle d'intermédiaire, laquelle non seulement transfère une même structure métrique en action rythmée, mais apporte aussi l'assurance visuelle que la musique ne se contente pas d'accompagner un texte, mais peut aussi le montrer, le désigner.⁴³

⁴¹ *Ibid.*, p.127-128.

⁴² *Ibid.*, pp.61-62.

⁴³ FRANKO, Mark, *op. cit.*, p.44.

La danse assure l'unité des différentes formes artistiques. La fusion des arts est une métaphore de l'harmonie du corps politique et l'immobilisme de la danse met en péril cette harmonie supposée. À plusieurs reprises Mercure rompt le charme de Circé et tente de restaurer l'équilibre des formes. Sans succès, car Circé usera de son pouvoir contre le dieu. Seule l'action du monarque permettra de rétablir l'harmonie de la danse.

La fusion artistique du ballet se situe davantage dans sa proportion géométrique. Beaujoyeux tente de réunir les différentes formes artistiques selon une règle des proportions. Aucune des techniques n'est isolée et son effet singulier est renforcé par les autres :

Ainsi i'ay animé & fait parler le Balet & chanter é resonner la Comedie : & y adioustant plusieurs rares & riches representations & ornements, ie puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'œil, l'oreille & l'entendement.⁴⁴

La comparaison à un « corps bien proportionné » rappelle la définition aristotélicienne de la tragédie. Dans le cas du ballet, le chorégraphe met en avant les différentes formes qui ont chacune un effet différent sur l'assemblée : le ballet et la scénographie satisfont l'œil, la comédie et sa musique plaisent à l'oreille et l'ensemble satisfait l'entendement. En combattant Circé qui met à mal cette fusion géométrique, le monarque fait revenir l'ordre dans la composition de l'artiste italien et donc dans l'univers.

Le balet comique de la Reyne, s'il marque un tournant dans la composition du genre, reste un spectacle et une mise en avant du corps symbolique royal, nouvelle figure de l'organisation sociale. Le courtisan, en participant activement à la composition du ballet, témoigne de son individualité et de sa place dans la cour, mais il est rattrapé par l'union des arts au profit de la Nation. La danse ne représente donc pas des corps, mais seulement un corps symbolique, celui du monarque. Le ballet de cour marque le début d'une division du corps royal qui sera traité plus longuement dans les chapitres suivants.

Au niveau esthétique, certains éléments doivent encore évoluer pour que le ballet de cour donne naissance à l'opéra, mais il ouvre à cette possibilité artistique. La multiplicité des formes et leur union au service d'un élément souverain permettent d'y voir un balbutiement de l'opéra, comme le souligne Ludovic Celler :

[...] Je vois dans le *Ballet de la Reine* le premier essai franchement fait de l'alliance de la poésie, du ballet, des décors, des machines et de la musique,

⁴⁴ DE BEAUJOYEUX, Balthazar, *op. cit.*, p.15.

chose qui, à elle cinq, constitue notre opéra moderne [...] *Circé* est en germe un opéra complet.⁴⁵

L'apparition de l'expérience italienne, l'*Orfeo* de Monteverdi, ouvre de nouvelles possibilités esthétiques et fait naître l'individu qui sera dès lors en conflit avec la société dominante. La forme baroque de l'opéra tardera cependant à arriver en France. À la mort de Louis XIII, la chorégraphie est marquée par une recherche d'une nouvelle danse qui donnera lieu au ballet burlesque et à la comédie-ballet de Molière.

⁴⁵ CELLER, Ludovic, *op. cit.*, p.314.

Chapitre 2 : Le corps baroque sur les scènes lyriques italiennes et françaises

L'opéra est un art violent, surgi de la contradiction. Mais c'est aussi un art de l'union gouverné par la nécessité de la coexistence. À toutes ces tensions divergentes, seule la représentation donne pleinement l'occasion de se déployer et de se résoudre.⁴⁶

Isabelle Moindrot, professeure en études théâtrales à Paris, définit l'opéra comme une discipline transversale : de la musique à la peinture en passant par le théâtre et la danse. Tous ces éléments sont déjà présents dans le ballet de cour. La similitude entre les deux genres permet ainsi de tisser un lien généalogique entre les deux formes. Pour se distinguer, l'innovation lyrique se cristallise davantage dans le basculement d'une musique instrumentale, principalement mathématique, à une musique expressive, une musique de la passion, comme le définit Patrice Bollon :

Ses personnages ne sont pas des êtres humains, mais des types, des symboles n'appartenant à aucun lieu, aucune époque. Des idées et des sentiments incarnés : la passion mise à nue et présentée dans toute sa cruauté et son horrible vérité.⁴⁷

Isabelle Moindrot met également en avant la passion : « C'est parce que l'opéra met en jeu une double performance que la passion, de toutes parts, se trouve tout aiguisée.⁴⁸ » La superposition évoquée par Moindrot est donc d'autant plus forte que chaque forme se tourne vers un même objet : la passion. La promotion de cette dernière présente la large recherche expressive qui marque la scène lyrique baroque et qui aboutit à la naissance de l'individu sur la scène.

L'Italie est le berceau de l'opéra dès le début du XVII^e avec l'*Euridice*⁴⁹ de Peri représenté en 1600. Ce sera Monteverdi qui instaure par son *Orfeo* les règles de l'opéra baroque. Importé en France par Mazarin, l'opéra baroque italien ne convient pas au goût français, moins adepte de passions débordantes. Une troupe italienne sera chargée de l'opéra jusqu'à ce que Lully crée une forme lyrique française. Le compositeur italien réalisera à travers cette forme une diminution de la passion et un retour de la danse

⁴⁶ MOINDROT, Isabelle, *la représentation d'opéra, Poétique et dramaturgie*, éd. Presses Universitaires de France, France, 1993, p.5.

⁴⁷ BOLLON, Patrice, « La grand-messe lyrique », in OLIVIER, Philippe (dir.), *Opéra, La diva et le souffleur*, éd. Autrement, Paris, 1985, p.18.

⁴⁸ MOINDROT, Isabelle, *op. cit.*, p.72.

⁴⁹ Représenté en 1600 au palais Pitti (Florence) à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV.

appuyé, parfois performée, par Louis XIV⁵⁰. Du royaume français, l'opéra s'exporte de nouveau en Angleterre et en Allemagne qui réalisera, également, des modifications sur la forme. En regard de la théorie baroque de Gilles Deleuze sur les écrits de Leibniz⁵¹, l'analyse de formes lyriques permettra de voir une mise en scène du corps chorégraphié toujours plus expressif en tension avec ses propres limites sociales.

1. Italie, berceau de l'opéra

À travers le développement des formes lyriques, la musique passe d'un art de la raison à celui de la contemplation et de la passion. La Renaissance connaît le développement de la polyphonie vu comme une structure solide et complexe. À l'instar des cathédrales qui se dressent de plus en plus haut, les lignes mélodiques aériennes guident le chanteur et l'auditeur vers les plus hautes sphères constituant le monde. La musique, par la similitude mathématique⁵² avec l'Univers, permet de s'élever vers Dieu. Au XVI^e, deux branches de la polyphonie s'opposent : *prima la musica* et *prima la poesia*. Josquins des Prés, représentant du premier mouvement, place la musique comme principe organisateur, car mathématique. À l'opposé, Péri, qui composera le premier opéra, donne une prédominance à la poésie. Dans ce second modèle plus moderne, les compositeurs sont portés par un souci de personnification de l'expression. La musique, comme les arts littéraires du *trivium*, peut être expressive. La musique baroque marque ainsi la représentation du monde humain à travers les lignes mélodiques et non plus l'harmonie des sphères.

1.1. Le madrigal

On peut penser, vu l'importance accordée à la parole, au texte poétique, par les compositeurs, que l'évolution de la poésie n'a pas été étrangère aux transformations intervenues dans la musique et

⁵⁰ La participation du roi dans les danses n'est pas nouvelle, mais le règne de Louis XVI se distingue par son attirance particulière pour la danse. Le film *Le roi danse* de Gérard Corbiau traite de cette relation particulière à la danse qui unit le roi à son chorégraphe Lully.

⁵¹ DELEUZE, Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, éd. de Minuit, Paris, 1988.

⁵² La technique musicale est étudiée en même temps que l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie (le *quadrivium*). Les arts expressifs comme la grammaire, la logique et la rhétorique sont étudiés à part (le *trivium*).

que la convergence de l'évolution respective de la poésie et de la musique débouche tout naturellement sur le théâtre chanté, sur l'opéra⁵³.

Roger Simon, dans une conférence donnée dans le cadre d'un colloque sur le baroque, étudie les rapports qui s'établissent entre la poésie et la musique dans la forme du madrigal⁵⁴. Cette dernière, selon lui, marque l'apparition du mot dans la musique. L'attention accordée à la poésie amène l'émotion à devenir le but de la musique. L'instrument et la voix doivent imiter les passions de l'âme et du cœur exprimées par la poésie. Le chant ne se contente plus de décrire l'histoire, mais de la raconter à travers un sujet lyrique. L'apparition du sujet lyrique marque alors un premier pas vers la dramatisation de la poésie par la musique.

Philippe Beaussant, spécialiste du baroque, dans son ouvrage *Passages, De la Renaissance au Baroque*⁵⁵, s'intéresse aux madrigaux composés par Monteverdi. Avant de composer des opéras, le compositeur italien réalise plusieurs livres de madrigaux dont le cinquième marque un basculement vers l'expressivité musicale. À partir de poèmes anciens ou plus récents⁵⁶, il offre à la poésie les effets de la musique pour une plus grande expressivité. Dans le *Lamento della ninfa*, composé entre 1614 et 1638, Monteverdi fait apparaître le personnage même de la nymphe d'abord par un *basso ostinato*⁵⁷, modèle inévitable de la musique baroque, mais ensuite par la voix de la jeune femme : « [...] la jeune fille prend elle-même la parole et s'exclame [...]»⁵⁸ Dans *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*, selon un poème du Tasse, Monteverdi use de la musique pour représenter le champ de bataille. Il crée une ambiance qui précède le chant et dramatise l'espace « scénique » : « Des *figuralismes*, l'imitation musicale des bruits de la vie, des

⁵³ SIMON, Roger, « Les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal italien », in. JACQUOT, Jean (dir.), *La fête théâtrale et les sources de l'opéra*, Actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1972, p.32.

⁵⁴ Le madrigal est une courte pièce musicale dont la partition traduit les inflexions rythmiques et signifiantes d'un poème.

⁵⁵ BEAUSSANT, Philippe, *Passages, De la Renaissance au Baroque*, éd. Fayard, Paris, 2006.

⁵⁶ Certains de ses madrigaux sont inspirés de la poésie de Pétrarque, poète du XIV^e, ou du Tasse, poète de la seconde moitié du XVI^e.

⁵⁷ Le *basso ostinato* est une basse sourde qui effectue un modèle court et récurrent. Ce modèle servira d'élément structurant principal.

⁵⁸ BEAUSSANT, Philippe, *op. cit.*, p.66.

fracas de combat [...]»⁵⁹ » Ainsi, dans le premier cas la musique exprime directement la passion, dans le second elle illustre un univers. Philippe Beaussant conclut son étude de Monteverdi en montrant que le compositeur italien marque le renversement esthétique d'une musique mathématique à une musique expressionniste :

Monteverdi, à la césure de deux mondes, installe l'émotion, c'est-à-dire l'instabilité, dans un art qui avait pour fonction de construire des images sonores reflétant la perfection de la ronde des sphères.⁶⁰

1.2. *Orfeo* : naissance de l'individu face à un ordre supérieur

Le madrigal est donc marqué par un souci d'intelligibilité et une primauté du texte que le chanteur incarne dans un état d'être. Le chant est déclamé, puis mis en scène et l'opéra apparaît. Sur le livret réalisé par Alessandro Striggio, Monteverdi crée l'*Orfeo* en 1607. La commande est d'abord politique : impressionner la famille de Savoie et montrer l'intérêt du pouvoir politique dans le développement artistique. Le contexte politique est un prétexte pour créer une nouvelle esthétique : rassemblant à la fois des formes classiques et modernes, le personnage d'Orphée devient un manifeste de la musique baroque. La figure antique est connue pour son chant qui agit sur les cœurs les plus rigides et les plus froids. Pour une musique qui cherche à représenter les passions et les émotions, Orphée est un modèle et un manifeste. S'il y a peu de danses, l'adaptation du mythe interroge la notion de corps et de son rapport complexe avec l'individualité. Le chant d'Orphée est une expression de l'individualité, mais il est placé dans un cadre préétabli qui met en avant une certaine prédétermination de sa singularité.

1.2.1. Structure antique

La structure de l'opéra témoigne de l'héritage aristotélicien. La trame est développée dans un prologue et cinq actes. Le prologue fait apparaître le personnage de Musica, à la fois présentée comme muse et allégorie, voire comme figure du compositeur lui-même. Pour Aristote : « le prologue est la partie de la tragédie formant un tout.⁶¹ » Chez Monteverdi, le prologue établit les tenants et les aboutissants de l'œuvre. La Musica salue tout d'abord les commanditaires de l'œuvre pour appuyer le poids politique de l'opéra :

⁵⁹ *Ibid.*, p.151.

⁶⁰ *Ibid.*, p.164.

⁶¹ ARISTOTE, *Poétique*, MAGNIEN, Michel (trad.), éd. Les Belles Lettres, Paris, 1990, p.102.

Des rives de mon Permessio aimé, je viens vers vous / Héros illustres, nobles
descendants des rois / La renommée chante vos mérites exceptionnels / Sans
toutefois atteindre, tant votre valeur est grande, la vérité.⁶²

Elle établit ensuite un rapport entre Orphée et elle. À l'instar du héros, son chant agit sur les cœurs : « Je suis la Musique, et par mes doux accents / Je sais apaiser le trouble dans tous les cœurs, / Je puis aussi enflammer les esprits les plus gelés / D'un noble courroux ou d'amour.⁶³ » Elle explique alors sa venue par le désir de raconter les aventures d'Orphée qu'elle résume en quatre vers, clôturant ainsi le prologue :

J'aspire donc à vous conter l'histoire d'Orphée, / D'Orphée qui attisa les bêtes
sauvages grâce à son chant / Et qui soumit l'Enfer à ses prières, / Gloire
immortelle de Pinde et de l'Hédion.⁶⁴

Le premier acte représente les fêtes précédant les noces d'Orphée et d'Eurydice. Dans une ambiance joyeuse, les chants sont marqués par des danses chorales et pastorales. Le deuxième acte est, quant à lui, divisé en trois parties, toujours selon la poétique d'Aristote. Une pastorale est suivie d'une péripétie, la mort d'Eurydice racontée par une messagère. Aristote définit la péripétie comme : « [...] le retournement de l'action en sens contraire.⁶⁵ » La mort d'Eurydice s'oppose donc à l'action prévue. S'ensuit un chœur conclusif après la décision d'Orphée de descendre aux Enfers. Durant le troisième acte, Orphée rencontre Charon et utilise son pouvoir pour passer le Styx. Le milieu de l'œuvre est l'apogée du drame, car il permet à Orphée de démontrer son pouvoir musical.

Le quatrième acte reprend la même structure que le deuxième, montrant la construction en miroir de l'opéra. Après avoir discuté avec Pluton et Proserpine, Orphée retrouve Eurydice et doit, comme dans le mythe, la conduire à l'extérieur sans jamais se retourner sur elle. De nouveau, l'acte est marqué par une péripétie similaire au deuxième acte : la perte d'Eurydice. Fautif à plusieurs niveaux⁶⁶, Orphée sort des enfers sans sa bien-aimée. Deux fins ont été créées pour le cinquième acte. Lors de la création, Orphée est tué par les Ménades, comme dans le mythe : « [...] Alors [les Ménades] reviennent en

⁶² MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo : favola in musica in un prologo e cinque atti*, MANICINI, Claudio (trad.), in. MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo*, éd. L'avant-scène, Paris, 2002, p.27.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ ARISTOTE, *op. cit.*, p.101.

⁶⁶ Les fautes d'Orphée sont au nombre de trois : contre la Loi Divine en allant aux Enfers, le péché de présomption envers son pouvoir et le manque de foi.

courant pour achever le chantre inspiré des dieux ; il leur tendait les mains, il prononçait des paroles qui, pour la première fois, restaient impuissantes.⁶⁷ » Cette fin fut perdue. C'est lors d'une réédition de l'opéra en 1615⁶⁸ que Monteverdi modifie la conclusion. Dans cette version, Orphée meurt en apothéose : Apollon, dieu des arts et du soleil, l'appelle et le fait monter chez les dieux.

1.2.2. Lecture christique

Cette conclusion épiphanique marque une lecture humaniste et chrétienne du mythe d'Orphée. La christianisation d'Orphée n'est pas récente. Les premiers chrétiens réalisaient un parallèle entre Jésus et Orphée pour convertir les Grecs polythéistes. Comme Jésus, Orphée est descendu dans les Enfers et en est revenu. En outre, les deux figures sont associées à la parole qui agit sur les hommes. La montée d'Orphée au ciel imite celle de Jésus à l'ascension⁶⁹. En dehors de l'adaptation religieuse, cela accentue également le rapport établi dans le prologue par la Musica elle-même. La relation entre les deux figures marque un rapport entre microcosme et macrocosme. Chez Boèce, la musique met en rapport l'homme (*musica humana*) avec l'univers (*musica mundana*)⁷⁰, modèle qui préside les recherches musicales de la Renaissance. La division de la musique en plusieurs étages définit cet art comme une manière d'aller d'un niveau à l'autre de l'univers.

Orphée se situe entre ces niveaux, son chant agit sur les hommes et relie le monde matériel au monde spirituel. Cette capacité est soutenue par le lien filial qui unit Apollon et Orphée, accentué par une tessiture de voix similaire. Selon le livret, les deux personnages sont les seuls ténors de l'œuvre. Sa montée au ciel est une manière de faire le lien entre le niveau matériel et spirituel de l'univers, mais de montrer également l'appartenance d'Orphée au niveau supérieur.

⁶⁷ OVIDE, *Les Métamorphoses*, NÉRAUDAU, Jean-Pierre (éd.), LAFAYE, Georges (trad.), éd. Gallimard, Coll. Folio Classique, 1992, Paris, p.351.

⁶⁸ L'opéra est d'abord publié en 1609.

⁶⁹ Chez Gluck également, il y a une christianisation du mythe d'Orphée. Pina Bausch, dans son adaptation chorégraphique de l'opéra, use des images christiques et religieuses, le danseur Orphée revêtu d'un simple caleçon blanc pose régulièrement en croix.

⁷⁰ Boèce développe cette théorie dans *De institutione musica* afin de développer une lecture du monde et de la place de la musique dans l'univers.

Par la musique, Orphée se détache du monde terrestre : « Montons en chantant au ciel, / Où la véritable vertu / obtient comme juste récompense la douceur et la paix.⁷¹ » Orphée chante ses passions et émotions et ainsi son individualité. Le caractère particulier de sa musique lui permet d'atteindre un autre degré de conscience. Cette élévation se rapproche de la théorie du pli baroque de Gilles Deleuze. L'élévation constitue le devenir du sujet, mais celle-ci est en tension avec un enfoncement matériel caractéristique du corps :

L'âme dans le Baroque a avec le corps un rapport complexe : toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l'étourdit, qui l'empêtre dans les replis de la matière, mais aussi une humanité organique ou cérébrale (le degré de développement) qui lui permet de s'élever et le fera monter sur de tout autres plis.⁷²

Les deux états sont inséparables, mais aussi en tension entre une volonté de se libérer de la contrainte corporelle et un besoin de l'enveloppe physique et de ses capacités pour s'élever. Le corps, expression de l'individualité et de la matérialité, permet d'atteindre un ordre supérieur malgré sa pesanteur. Orphée se situe dans cette tension, sa voix lui permet de se détacher du monde matériel et, cependant, il est amené à la pesanteur et aux malheurs humains. Finalement, lorsqu'Orphée s'élève, ce n'est que pour atteindre un ordre supérieur auquel il est soumis et destiné.

Si l'opéra s'inscrit dans un contexte politique, la trame dramaturgique soutient un discours religieux fort et présente ainsi la soumission de l'individu à un ordre supérieur qui ordonne les actions terrestres. Lorsque la forme lyrique aboutit à la naissance de l'individu, ce n'est pas tant un sujet libre de toute contrainte, mais un sujet qui s'exprime. Le lyrisme est l'expression individuelle des émotions et des pensées, contrainte par l'enveloppe physique et un ordre dominant qui ordonne ses actions. Dans le cas de l'*Orfeo*, l'individu a la possibilité d'exprimer sa singularité, mais est rattrapé par la Providence. Un ordre dominant modèle l'existence de l'individu et son élévation future qui annihile la dimension matérielle, et ainsi singulière, de l'individu.

⁷¹ MONTEVERDI, Claudio, *op. cit.*, p.17.

⁷² DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.17.

2. France : danse d'action ou danse pure ?

Le siècle baroque français mènera une recherche esthétique forte autour de la danse. Dans sa quête d'un pouvoir fort, Louis XIV développe une politique culturelle visant à donner une image de puissance. Le ballet de cour a montré au siècle précédent son utilité dans l'appui du pouvoir royal. Louis XIV veillera ainsi à faire développer cette forme. À l'opposé, l'opéra italien fait voler en éclat l'image fixe du corps et fait représenter l'individu, sa fragilité et ses émotions. L'expression de l'individu demande une nouvelle expression corporelle qui s'éloigne de l'uniformité de la danse géométrique. Deux formes dansées répondent à ces deux extrêmes esthétiques tout en témoignant de leur paradoxe : la comédie-ballet de Molière développe des danses d'action, germes de la pantomime de Noverre, mais n'arrive pas à se détacher des danses géométriques ; l'opéra de Lully réduit la danse à un divertissement, mais développe un système de didascalies qui annonce l'interprétation dramatique. Chacune propose ainsi le modèle d'un corps baroque, tiraillé entre tradition et modernité, image sociale et expression individuelle.

2.1. Pour une danse d'action

L'opéra italien sera introduit en France par Mazarin durant sa période de régence qui précède le règne de Louis XIV. À plusieurs reprises, il tente de transmettre son goût pour le spectacle italien, mais sans succès. Le public français est contre le débordement des passions qu'il perçoit dans l'innovation italienne. Sur le modèle de la tragédie classique et du ballet de cour, encore très en vogue à l'époque, les artistes tentent de rendre la forme lyrique plus française. En 1654, Mazarin fait représenter *Les noces de Pélée et de Thétis*⁷³ doublé d'un ballet de cour dans lequel le jeune roi y danse six entrées⁷⁴. Autour de la trame dramatique inspirée de la mythologie grecque, des danses sont représentées comme commentaire de l'action et paraphrase de l'action évoquée. Cette œuvre annonce les adaptations dont fera preuve l'opéra pour s'accorder au goût français de la danse. L'expression individualisée fait place à la danse et à une exposition du corps.

⁷³ Représentée à la cour de France durant le printemps 1654.

⁷⁴ Une entrée est composée de plusieurs quadrilles de danseurs qui par leur danse représentent une partie de l'action du drame. Une quadrille est un groupe de quatre à douze danseurs coordonnés.

Cependant, l'apparition de l'opéra en France aboutit à une recherche sur le jeu scénique. Le chanteur d'opéra se retrouve entre un jeu théâtral conventionnel et une musique lyrique qui demande à évoquer des émotions intimes. Laura Naudeix présente ce bouleversement du jeu :

Par conséquent, on peut constater de manière générale que le jeu du chanteur subit le même type d'évolution que le jeu scénique, une progression vers l'abandon d'une codification rigide au profit d'une appropriation plus spécifique, et par là plus surprenante, des rapports entre les situations dramatiques et les mouvements du corps et les inflexions de la voix.⁷⁵

Un système de didascalies internes se met en place dans les livrets, dirigeant le chanteur dans son jeu. Par son corps, l'interprète tente de traduire des émotions et des sentiments évoqués par la poésie et la musique. L'emportement lyrique amène à une appropriation singulière du drame et ainsi une interprétation dramatique, hors des codes, comme nouveau mode de jeu.

2.1.1. La comédie-ballet

Une première influence du jeu lyrique se marque dans la comédie-ballet de Molière. Influencé notamment par la *Commedia dell'arte*, Molière développe des danses d'action proches du pantomime sur plusieurs entrées réalisant chacune une action précise. Dans *Les Fâcheux*⁷⁶, Molière met en scène Éraste qui souhaite courtiser Orphise. Durant le drame, il sera empêché par les fâcheux. Les ballets clôturent les différents actes. Celui du second acte est composé de quatre entrées :

PREMIÈRE ENTRÉE Des joueurs de boules l'arrêtent pour mesurer un coup dont ils sont en dispute. Il se défait d'eux avec peine, et leur laisse danser un pas composé de toutes les postures qui sont ordinaires à ce jeu. DEUXIÈME ENTRÉE Des petits frondeurs les viennent interrompre, qui sont chassés ensuite TROISIÈME ENTRÉE par des savetiers et des savetières, leur père, et autres, qui sont aussi chassés à leur tour QUATRIÈME ENTRÉE par un jardinier qui danse seul, et se retire pour faire place au troisième acte⁷⁷.

⁷⁵ NAUDEIX, Laura, « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », in WAEBER Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la révolution, Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. Peter Lang, Berne, 2009, p.42.

⁷⁶ La première est donnée le 17 août 1661 dans le parc du château de Vaux-le-Vicomte.

⁷⁷ MOLIÈRE, *Sganarelle – Don Garcie de Navarre – L'école des maris – Les fâcheux – L'école des femmes – la critique de l'école des femmes*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930, p.255.

Les scènes dansées sont composées comme des scènes de théâtre muettes. L'action décrite est réalisée par les acteurs et l'entrée d'autres acteurs/danseurs fait place à une nouvelle scène. Plus encore, la première entrée témoigne d'une peinture des mœurs, un tableau de la vie sociale comme le souligne Paul Bourcier⁷⁸. La danse ne représente plus d'images fixes royales ou mythologiques, mais une image en mouvement de la société et de ses habitudes. Cela marque l'entrée de l'individu dans la danse.

Dans d'autres pièces, la danse est intégrée à l'action. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*⁷⁹, Molière traite d'un de ses sujets de prédilection : le mariage forcé. Les danses ne se font plus à la fin d'un acte, mais sont intégrées dans le dialogue et l'action en cours. Ainsi, dans le premier acte :

[...] (Les deux musiciens, accompagnés de matassins et des instruments, dansent à l'entour de M. de Pourceaugnac et, s'arrêtant devant lui, chantent⁸⁰
[...] MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, fuyant : Allez-vous-en au diable !
(L'apothicaire, les deux musiciens et les matassins le poursuivent tous une seringue à la main).⁸¹

La danse est intégrée dans l'action principale et devient par là une action motrice du drame. C'est la danse et les actions réalisées durant celle-ci qui amène M. de Pourceaugnac à s'enfuir. La danse chez Molière se veut être une action intégrante au drame et non plus un divertissement.

Toutefois, dans d'autres comédies, les danses sont marquées par des stéréotypes du ballet de cours. Les pièces commandées pour les fêtes de cours sont composées de danses techniques similaires à celles pratiquées dans les ballets de cours. Dans *Le mariage forcé*⁸², contrairement aux comédies-ballets pour théâtre, Molière ne fait aucune mention de danses d'action. La danse ne s'inscrit plus dans le drame et vient s'ajouter lors

⁷⁸ BOURCIER, Paul, *op. cit.*, p.118-119.

⁷⁹ Représentée le 6 octobre 1669 au château de Chambord. Elle fut donnée pour la première fois en public au théâtre du Palais-Royal de Paris le 15 novembre 1669.

⁸⁰ La chanson de la pièce est en italien, ce qui témoigne de l'influence de l'esthétique italienne sur le drame de Molière. Dans ce cas-ci, il s'agit sans doute de la *Commedia dell'arte* plus que de l'opéra.

MOLIÈRE, *George Dandin – L'avare – Monsieur de Pourceaugnac – Le bourgeois gentilhomme*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930, pp.276-277.

⁸² MOLIÈRE, *L'impromptu de Versailles – Le mariage forcé – Les plaisirs de l'île enchantée – Tartuffe*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930.

de la création comme divertissement et intermède entre les scènes. Dans un contexte de cour, Molière doit se plier aux modèles physiques de la danse de cour.

2.1.2. Noverre

Si Molière n'arrive pas à faire accepter la danse d'action dans le domaine de la cour, il préfigure le ballet d'action prôné par Noverre un siècle plus tard. Dans ses *Lettres sur la danse*⁸³, Noverre propose une nouvelle attitude chorégraphique qui s'oppose aux pratiques de la cour.

Les passions étant les mêmes chez tous les hommes, elles ne diffèrent qu'à proportion de leurs sensations ; elles s'impriment et s'exercent avec plus ou moins de force sur les uns que sur les autres, & se manifestent au dehors avec plus ou moins de véhémence & d'impétuosité. Ce principe posé, & que la nature démontre tous les jours, il y aurait donc plus de vrai à diversifier les attitudes, à répandre des nuances dans l'expression, & dès-lors que l'action Pantomime de chaque personnage cesserait d'être monotone⁸⁴.

Noverre défend une danse qui imite la nature des passions et des émotions. Il met également en avant une singularité de chacun en montrant que les émotions ne s'expriment pas chez tout le monde de la même manière. Noverre propose ainsi un nouveau jeu scénique qui se construit sur l'individu et sa propre perception.

Cependant, le théoricien ne s'oppose pas à la danse géométrique et pure. Il fait état d'une danse qui ne se renouvelle pas et qui s'éloigne de l'expression corporelle singulière d'un individu. La symétrie et les figures de la danse géométrique ne sont pas à abolir. Il s'oppose davantage à l'excès de ces danses qui fige la recherche chorégraphique et ne permet pas de développer une nouvelle esthétique plus proche de la nature :

L'abus des meilleures choses est toujours nuisible ; je ne désapprouve que l'usage trop fréquent & trop répété de ces sortes de figures : usage dont me confrères sentiront le vice, lorsqu'ils s'attacheront à copier fidèlement la nature, & à peindre sur la scène les différentes passions, avec les nuances & le coloris que chacune d'elles exige en particulier.⁸⁵

⁸³ NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, imprimé par Librairie du Gouvernement & de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760, disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h?rk=64378;0>> (page consultée le 10 avril 2018).

⁸⁴ *Ibid.*, p.19.

⁸⁵ *Ibid.*, p.14.

Sa position s'oppose ainsi à une tradition chorégraphique forte qui prend sa source dans les danses de cour et les danses géométriques.

2.2. Pour une danse pure

Habitués aux corps rigides du ballet de cour et à l'esthétique discursive des tragédies théâtrales, les Français sont en demande d'une forme lyrique caractéristique de l'esthétique française. Quinault et Lully mettront en œuvre cette nouvelle forme. Le premier cherchera une expressivité des personnages tandis que le second, proche du roi, veillera à réduire la danse à un divertissement, voire une mise en ambiance du drame. L'opéra lulliste se retrouve, comme la comédie-ballet, entre une volonté expressive et une soumission au modèle physique du ballet de cour.

2.2.1. L'opéra lulliste

Comme le souligne Paul Bourcier, le rôle de Lully dans l'opéra français sera de réduire la danse à sa plus simple expression corporelle. Les entrées et les ballets seront composés pour une élégance et une virtuosité physique. Pourtant, le livret présente des didascalies qui défendent une danse d'action et une interprétation personnelle. L'opéra *Atys*⁸⁶ s'inspire de la légende d'Atys qui refuse l'amour pour ne pas avoir à souffrir⁸⁷. Les scènes chorégraphiques sont nombreuses et servent à clôturer un acte ou une scène. Le livret donne un rare témoignage en présentant chaque courtisan et le rôle dansant qu'il interprète. À côté, les didascalies décrivent des scènes muettes, comme dans la comédie-ballet : « Cybèle portée par son char volant, se va rendre dans son Temple. Tous les Phrygiens s'empressent d'y aller, & repètent les quatres derniers vers que la déesse a prononcez.⁸⁸ » Dans une autre scène, la didascalie précise que : « Les peuples différens qui sont venus à la feste de Cybele entre dans le Temple, & tous ensemble s'efforcent d'honorer Atys, qui vient revestu des habits de grand Sacrificateur.⁸⁹ » Comme chez

⁸⁶ Représentée le 10 janvier 1676 à Saint-Germain-en-Laye.

⁸⁷ Cet opéra fut le préféré du roi Louis XIV. Certaines sources expliquent cette préférence du roi par la position d'Atys de refus face à l'amour.

⁸⁸ LULLY, Jean-Baptiste, *Atys, tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de Théâtre*, imprimé par Christophe Ballard, Imprimeur du roi, Paris, 1676, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5448680n.r=atys?rk=64378;0> (page consultée le 10 avril 2018), p.33.

⁸⁹ *Ibid.*, p.42.

Molière, des scènes, sans doute muettes et pantomimiques, sont ajoutées au drame et réalisent une action motrice du drame.

Une autre scène centrale représente Atys rêvant. Durant le rêve : « Les songes agreables aprochent Atys, & par leurs chants, & par leur dances, luy font connoistre l'amour et Cybele, & le bonheur qu'il en doit esperer.⁹⁰ » En opposé : « Les songes funestes approchent d'Atys, & le menacent de la vengeance de Cybele s'il mesprise son amour, & s'il ne l'ayme pas avec fidelité.⁹¹ » Les deux scènes sont incluses dans le drame et vont en être un moteur. Le livret est ainsi marqué par une expressivité, voire une danse d'action défendue par Molière.

2.2.2. La réception de l'opéra

Toutefois, si l'opéra lulliste se veut être une forme expressive et pantomimique, la pratique réduit nettement l'expressivité des danses. Louis de Cahusac, durant le XVIIIe, réalise une critique de la danse telle qu'exécutée à son époque. Il présente Quinault comme un artiste moderne qui cherchait à donner à la danse une place importante dans le développement du drame, comme celle exécutée au théâtre :

C'est un spectacle de chant et de danse que Quinault a voulu faire, c'est-à-dire, que sur le théâtre nouveau qu'il fondait, il a voulu parler à l'oreille par les sons suivis et modulés de la voix, et aux yeux par les pas, les gestes, les mouvements mesurés de la danse.⁹²

Cette remarque n'est pas sans rappeler celle de Balthazar de Beaujoyeux lorsqu'il parlait de la bonne proportion du ballet de cour. Quinault souhaite cependant rajouter à la forme lyrique des danses d'action, comparées à la peinture par Louis de Cahusac. Alors que la peinture ne capture qu'un seul moment, le théâtre réalise une suite de moment. La danse devrait suivre la logique théâtrale et réaliser une suite de scènes expressives.

Le critique montre cependant que dans la pratique, la danse est soumise à une faible interprétation qui ne suit pas les souhaits du librettiste. Selon Louis de Cahusac, le projet de Quinault ne pouvait aboutir que si les interprètes étaient formés aux différents genres. Un danseur qui pratique le théâtre aurait pu réaliser une danse plus proche de la

⁹⁰ *Ibid.*, p.50.

⁹¹ *Ibid.*, p.51.

⁹² DE CAHUSAC, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, éd. Desjonquères, Centre National de Danse, Paris, 2004, p.206.

pantomime et de la danse d'action voulues. Une formation de comédien pourrait donner aux danseurs les outils nécessaires à l'expressivité. Il rajoute : « Ainsi, toute danse doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'âme, sans cette condition, elle perd le caractère de son institution primitive.⁹³ » Comme Noverre, Louis de Cahusac parle de la danse comme un art de l'imitation des expressions humaines.

En parlant d'«institution primitive», Louis de Cahusac oppose une pratique originelle opposée à celle de son époque. Les institutions classiques seraient l'obstacle à un certain « progrès » de la danse. Les institutions sont marquées par une transmission orale et une croyance « naïve » dans la tradition. Le critique se bat ainsi contre certaines croyances qui, selon lui, font de la danse un art des belles formes proportionnées et non pas un art de l'imitation :

On est dans l'habitude de ne regarder la danse au théâtre lyrique que comme un agrément isolé. Il est cependant indispensable qu'elle y soit toujours intimement liée à l'action principale, qu'elle n'y fasse qu'un seul tout avec, qu'elle s'y enchaîne avec l'exposition, le nœud, le dénouement.⁹⁴

L'opéra français cherche, en théorie, une nouvelle esthétique proche de l'expression individuelle et de la pantomime. Dans les faits, cette innovation est mise de côté au profit de la danse de ballet que le XVII^e a mise en place.

Pourtant, lors de reprise d'un opéra, le chorégraphe a la liberté de modifier les danses. Sylvie Bouissou⁹⁵ dégage cette caractéristique des livrets d'opéra. Les morceaux de musique dédiés à la danse sont régulièrement remaniés, ce qui suppose un changement chorégraphique⁹⁶. Les chorégraphies sont donc individualisées pour chaque reprise d'opéra et il pourrait y avoir une recherche expressive de la danse. Les écrits de Noverre et de Louis de Cahusac montrent, au contraire, une prégnance de la danse pure qui s'éloigne de l'expressivité.

⁹³ *Ibid.*, p.221.

⁹⁴ *Ibid.* p.237.

⁹⁵ BOUISSOU, Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque : une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets », in WAEBER, Jacqueline (dir.), op. cit.

⁹⁶ Cette hypothèse amène Sylvie Bouissou à mettre en doute la pertinence des reconstitutions chorégraphiques historiques originelles d'un opéra, car en contradiction avec la pratique de l'époque.

2.3. Politique culturelle

Le siècle baroque de Louis XIV se divise donc entre deux esthétiques : la danse pure du ballet de cour et la danse d'action inspirée de la forme lyrique. Les pièces et les livrets mettent en avant cette recherche esthétique à travers les didascalies et des scènes muettes et pantomimiques. Les critiques du siècle suivant nous présentent cependant une faible mise en pratique de la nouvelle danse. La politique culturelle mise en place par Louis XIV et ses ministres expliquent sans doute cette frilosité de la danse envers la nouvelle expressivité au profit des traditions du ballet de cour.

2.3.1. Le double corps royal, une théorie sociale

L'Ancien Régime, et principalement sous Louis XIV, met en place une théorie du double corps royal que Jean-Marie Apostolidès⁹⁷ étudie. Une distinction est réalisée dans la figure du monarque entre l'individu privé en tant que tel et le roi comme incarnation de la nation. Cette dernière image est avant tout symbolique. Un rapport allégorique et immortel s'établit entre le roi et la nation, réduisant le corps physique à sa plus simple présence. L'expression « Le roi est mort, vive le roi » témoigne de cette distinction : l'individu, l'enveloppe physique, est mort, mais la Nation reste vivante⁹⁸. Le roi est ainsi divisé entre une individualité, un corps similaire à tous ses sujets, et un pouvoir qui lui échappe, mais dont il est le représentant. Walter Benjamin présente cette double identité : « À quelque hauteur qu'il [le souverain] trône au-dessus de ses sujets et de l'État, son rang est fixé dans le monde créé, il est le maître des créatures ; mais lui-même reste une créature.⁹⁹ » Le roi est donc une figure profondément divisée.

Ce modèle monarchique est déjà en germe dans les siècles qui précèdent le règne de Louis XIV, mais le Roi-Soleil accentuera ce phénomène. Il devient pivot de la nation et modulateur de celle-ci. Jean-Marie Apostolidès parle ainsi de fêtes que le roi organise à Merly. Il invente un sujet aléatoire qui dirige la fête et tous les sujets invités doivent se

⁹⁷ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le roi-machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, éd. de Minuit, Paris, 1981.

⁹⁸ Il suffit également de voir le nombre de Louis qui se sont succédé. En renommant l'individu « Louis » suivi d'un nombre, le futur roi devient une copie de celui qui l'a précédé.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, MULLER Sibylle (trad.), éd. Flammarion, Paris, 1985, p.86.

soumettre à ce critère et modeler leur comportement en fonction des demandes du roi. Le corps du courtisan est modelé en fonction d'attentes politiques.

Ce qui a trait au moi profond, tout ce qui fait d'un homme un être unique, doué d'une identité et d'une histoire propre, ce qui le définit dans ses déviances ou son dysfonctionnement, disparaît au profit d'un comportement régulé par le jugement d'autrui.¹⁰⁰

La politique française sous Louis XIV fait ainsi disparaître l'individu au profit d'une unité nationale. Chaque courtisan et sujet devient un membre à part entière du corps symbolique du roi. Le corps n'appartient donc plus à l'individu, mais à la Nation. D'une certaine manière, la division interne du monarque déteint sur le reste de la cour.

2.3.2. Manipulation des signes

Les arts sont eux-mêmes soumis à cette figure royale. Les œuvres françaises baroques sont caractéristiques par la relation qui s'établit entre les artistes et le monarque. L'hypothèse d'un art total réalisé par Lully et Molière s'inscrit dans la perspective d'un débordement de l'art sur la vie et inversement. En résumant l'ouvrage de Gilles Deleuze, Rainer Zaiser inscrit le spectacle français dans une métaphore plus large que réalise le philosophe concernant la fusion des arts.

L'exemple le plus pertinent de cet échange entre l'art et la vie est au XVII^e siècle le Roi-Soleil qui n'est pas seulement objet de nombre d'œuvres d'art [...], mais qui est aussi acteur ou "danseur baroque" dans un spectacle quotidien de pompe que l'on pourrait facilement résumer par la métaphore du pli deleuzien.¹⁰¹

Pour Deleuze : « Si le Baroque a instauré un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde.¹⁰² » Le philosophe explique que chaque art dépasse sur un autre : la peinture sort de son cadre pour se réaliser dans la sculpture qui s'inscrit dans l'architecture, l'architecture se concrétise dans la ville et ainsi la vie. Ce dépassement continu traite à chaque fois d'une contextualisation de l'œuvre. De pli en pli, l'art baroque devient la vie. La politique de Louis XIV en est un exemple. Non seulement objet de l'art, il devient

¹⁰⁰ APOSTOLIDES, Jean-Marie, *op. cit.*, p.54.

¹⁰¹ ZAISER, Rainer, « Le pli : Deleuze et le baroque », in *Cover folgt in Kürze*, éd. Œuvres et Critiques, XXXII, 2, 2007, p.161.

¹⁰² DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.166.

actant de l'organisation spectaculaire. En imposant une culture du corps lors des événements de cour, Louis XIV participe à l'extension de l'art vers la vie.

La danse n'échappe pas à cette uniformisation royale. Elle est d'ailleurs en ligne de mire, Louis XIV tirant son surnom du solo qu'il interprète dans *Le ballet de la nuit*¹⁰³. Adolescent, il y joue le dieu Phaëton. Son costume est entièrement en or et représente le soleil. Certains de ses sujets, représentant les planètes, tournent autour de lui. Il démontre ainsi sa puissance en tant que centre et pivot de l'univers. Le roi, lorsqu'il danse, transforme son corps. Il ne s'agit pas d'un corps physique singulier qui s'exprime, mais le corps bien composé de la Nation. La chorégraphie n'a pas l'objectif d'exprimer les passions d'un individu, mais la bonne manœuvre d'un corps symbolique. Tous les courtisans composant eux-mêmes le corps de la Nation sont soumis à représenter un corps qui fonctionne bien. La danse géométrique et la danse pure, qui requièrent virtuosité, répondent à cette demande du corps symbolique.

La danse, comme le pli, dépasse le cadre artistique par la place du maître à danser qui devient l'instructeur de toute la cour

Son maître à danse ne lui [l'homme de cour] enseigne pas seulement l'art du ballet, mais aussi le maintien. Il apprend à se déplacer avec légèreté, à travers les salons de biais ou de côté, à rendre le signe qu'exige l'étiquette, à danser sa vie. Son corps est transformé par les vêtements de cours qui sont des excroissances des formes naturelles.¹⁰⁴

Comme souligné par Gilles Deleuze, la danse baroque ne se limite pas à la scène et déborde dans la vie. La politique culturelle en France, en modelant le corps jusqu'à sa présence physique, ne laisse pas de place à l'individu. La tradition chorégraphique sous Louis XIV est donc marquée par cette prédominance d'un corps imaginaire qui abolit un corps réel. Bien que les artistes tentent de mettre sur scène un individu qui s'exprime, le contexte politique ne permet pas de développer une nouvelle esthétique corporelle et singulière.

¹⁰³ Représenté le 23 février 1653 au Petit-Bourbon à Paris.

¹⁰⁴ APOSTOLIDES, Jean-Marie, *op. cit.*, p.52.

Chapitre 3 : *Dido and Aeneas*, l'individu et la société

[...] Les compositeurs anglais ont une méfiance instinctive et n'aiment guère s'assimiler le style et les habitudes étrangères avant de les avoir étudiées de très près.¹⁰⁵

La situation sociale, politique et esthétique de l'Angleterre est particulière. Très proches du système politique français, les esthétiques anglaises sont influencées par la culture française. Dans les formes esthétiques, la cour anglaise se passionne pour les *masks*, forme de ballet de cour. D'autre part, l'Angleterre est proche des territoires germaniques avec lesquels elle partage un système linguistique commun. Les compositions musicales anglaises sont alors marquées par une mixité des styles et des influences. L'opéra anglais, quant à lui, est tardif. *Dido and Aeneas* de Purcell est représenté pour la première fois en 1689. Toutefois, le retard de la composition permet à celle-ci d'avoir « connu » les essais antérieurs, qu'ils soient français ou italiens. L'évolution et le développement du corps baroque se retrouvent ainsi à travers l'esthétique de cet opéra. Il développe à la fois l'individualité forte de Didon tout en posant les contraintes du corps social. L'analyse de l'œuvre permettra ainsi de clôturer et de résumer les esthétiques baroques et leurs enjeux.

1. Contexte politique et esthétique

L'Angleterre entretient des relations politiques étroites avec la France. Dès le début du XVII^e siècle, l'Angleterre est marquée par différentes révoltes. À la mort d'Élisabeth 1^{re}, le fils de Marie Stuart, Jacques VI accède à la couronne. Présenté comme un intellectuel¹⁰⁶, il ne fait pas l'opinion publique. En 1625, Charles 1^{er} lui succède. La même année, il se marie à Henriette Marie de France, sœur du roi Louis XIII initiant ainsi un courant francophile à la cour anglaise. Charles 1^{er} tentera d'importer l'opéra français à Londres, mais sans succès. C'est beaucoup plus tard, après son exécution en 1649, que l'Angleterre connaîtra l'opéra grâce à John Blow et Henry Purcell.

Comme leurs proches français, la cour anglaise a une préférence pour les divertissements de cour. Le *mask* est une forme similaire aux ballets de cour français qui

¹⁰⁵ WESTRUP, Jack Allan, *Purcell*, DIEUDONNÉ, Annette (trad.), éd. Janin, coll. La flûte de Pan, 1947, Paris, p.101.

¹⁰⁶ Jacques 1^{er} poursuit la veine élisabéthaine du théâtre. Shakespeare présentera sous son règne *Othello* (1604) et le *Roi Lear* (1608), deux importantes pièces du dramaturge.

se développe déjà sous le règne de Jacques 1^{er}. Comme le ballet de cour, les *masks* célèbrent des événements avec des costumes, des danses et de la poésie autour des personnes royales :

Le masque était avant tout un spectacle de cour où le roi et la reine désiraient apparaître en toute magnificence. La famille royale était au nombre des « Masquers » et il va sans dire que l'honneur de danser aux côtés du souverain ou de la reine était l'objet de bien de convoitises !¹⁰⁷

À travers cette citation, la similitude entre la forme française et la forme anglaise est visible. Le *mask* est avant tout une action dansée marquée par un univers mythologique au service du pouvoir souverain. Parallèlement à la forme noble, les chorégraphes anglais développent l'*antimask* qui se distingue par un univers plus sombre et burlesque. C'est le cas du *Middel Temple Masque* qui est dansé par des « babouins »¹⁰⁸. *Dido and Aeneas* s'inscrit donc dans une tradition du *mask* et de l'*antimask*, à l'instar de l'opéra français qui s'inscrivait dans une tradition du ballet de cour.

2. *Dido and Aeneas*

Dans ce contexte politico-esthétique, Purcell développe un genre lyrique singulièrement anglais. Les influences étrangères sont indéniables, mais le compositeur rend ses pièces originales. Philippe Beaussant met en avant cette capacité de Purcell à se dégager des modèles antérieurs : « Toutes les traditions [...] Purcell les accepte et, sans rien rejeter, les transforme de l'intérieur.¹⁰⁹ » La construction des personnages témoigne d'une expression individuelle forte, similaire à l'opéra italien, et d'une construction de la figure royale similaire à la cour française. À côté, de nombreuses danses signalent l'influence des courants francophiles, mais aussi de la tradition du *mask*. Purcell montre sa connaissance des esthétiques qui le précèdent tout en échappant aux modèles préexistants par une originalité musicale et dramaturgique.

¹⁰⁷ MATHIEU-ARTH, Françoise, « Du masque à l'opéra anglais » in. JACQUOT, Jean (dir.), *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*, actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1967, p.53.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.56.

¹⁰⁹ BEAUSSANT, Philippe, « Réflexions sur la musique de Didon et Énée », in. PURCELL, Henry, *Didon et Énée*, éd. L'avant-scène, Paris, 1978, p.56.

2.1. Les sources du mythe

« [...] Ce qui n'était qu'un drame passionnel devient une fable que les écrivains et les artistes ne cesseront plus d'interroger.¹¹⁰ »

Le couple que forment Didon et Énée est mentionné par Virgile dans l'*Énéide*¹¹¹. Alors que le héros troyen fuit sa ville détruite pour la reconstruire sur les côtes italiennes, il s'arrête à Carthage, ville de la reine Didon. En un court épisode, le livre IV, Virgile raconte les amours des deux personnages. Dans ce livre, l'auteur latin multiplie les références anciennes et modernes, créant ainsi un récit riche et multiple. Il inscrit d'abord son récit dans une longue tradition littéraire et artistique donnant une légitimité littéraire à son texte. Didon peut être vue comme semblable à Calypso face à Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère. Chez Homère, les conditions des personnages sont opposées entre l'humanité d'Ulysse et la divinité de Calypso. Le couple ne peut être réuni, car leur condition sont incompatibles. À l'inverse de Calypso, Didon est mortelle. La mortalité des deux amants chez Virgile induit une possible union ce qui donne au récit tout son tragique, mais aussi sa dimension moderne en se détachant en partie du récit mythique.

D'un autre côté, Virgile établit à de nombreuses reprises des références à l'histoire romaine. À travers le mythe d'Énée, le poète donne une légitimité au nouvel empereur romain : Auguste. En effet, Énée est un des fils d'Aphrodite et Anchise. Sur les rives italiennes, il donnera naissance aux ancêtres de la famille de César. Ce dernier se réclamait de Vénus, pendant latin de la déesse grecque Aphrodite. Octave, devenu Auguste, légitime d'une certaine manière son pouvoir politique par une origine divine¹¹². Dans une autre perspective, Pierre Grimal voit dans l'épisode amoureux d'Énée, une référence à la liaison de Marc-Antoine et Cléopâtre, cette dernière étant également une reine africaine¹¹³. Finalement, à travers la séparation des deux amants, l'auteur latin

¹¹⁰ SIRINELLI, Jean, « préface », in. MARTIN, René, *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, CNRS, coll. Colloques internationaux du Centre national de recherche scientifique, Paris, 1990, p.3.

¹¹¹ VIRGILE, *Énéide*, PERRET, Jacques (trad.), éd. Gallimard, coll. Folio classique, Paris, 1991.

¹¹² La légitimité du souverain par la divinité reste utilisée pendant de nombreux siècles. De même, nous avons vu que le *Balet comique de la Reyne* réalisait un lien entre Jupiter et Henri III.

¹¹³ GRIMAL, Pierre, « Didon tragique », in MARTIN René, *op. cit.*, pp.5 à 10.

donne une explication à la rivalité qui oppose Carthage à Rome durant les guerres puniques¹¹⁴. Le texte de Virgile sert donc les intérêts politiques de son temps.

En un livre, Virgile constitue un épisode complexe qui mêle mythologie, histoire d'amour et intrigue politique. Du XVI^e siècle à aujourd'hui, le mythe connaît une grande fécondité internationale et interdisciplinaire. Au théâtre, la figure de la reine sera adaptée en tragédie par Étienne Jodelle (*Didon se sacrifiant*, 1558), Georges de Scudéry (*Didon* 1636) ou encore Alexandre Hardy (*Didon se sacrifiant*, 1624). Les différents épisodes du mythe seront représentés en peinture, notamment par Véronèse (*Le banquet de Didon*, 1525-1549), Pierre Paul Rubens (*La mort de Didon*, 1635-1638) ou William Turner (*Didon construisant Carthage ou l'ascension de l'Empire carthaginois*, 1815). Au cinéma, Didon sera adapté par Luigi Maggi (*Didon abandonnée*, 1910) et Lina Mangiacapre (*Didon n'est pas morte*, 1987). Le récit de Didon ne cesse donc d'être utilisé par les artistes.

2.2. L'opéra de Purcell

À l'opéra, Didon est adapté plusieurs fois, mais c'est la version de Purcell qui reste la plus connue. C'est tout d'abord Nahum Tate qui fait connaître le mythe à l'Angleterre du XVII^e. À partir de sa tragédie *Brutus of Alba*, écrit en 1678, il rédige le livre pour Purcell. La collaboration entre le dramaturge et Purcell aboutit à un opéra relativement modeste : peu d'instruments, peu de difficultés musicales, durée assez courte... Toutefois, l'œuvre connaît un grand succès et est considérée comme un des chefs-d'œuvre de la musique baroque anglaise. Pour David Cains, Purcell profite :

[...] de l'unique occasion que lui donna Didon et Énée pour en faire un opéra où tout — chœurs, récitatifs, arioso, airs, danse, musique instrumentale — est soumis à une seule pensée de sorte que l'œuvre, avec toute sa richesse et sa variété semble marcher inévitablement vers sa fin dès les premières notes.¹¹⁵

La construction dramaturgique et la composition musicale présentent en effet une fatalité du destin de Didon, mais également une tension interne de la reine, proche d'une tension baroque similaire aux tentatives françaises et italiennes.

¹¹⁴ Un épisode célèbre raconte la décision des Romains de saler les terres de Carthage détruite afin que plus rien ne puisse y pousser, empêchant ainsi toute reconstruction.

¹¹⁵ CAINS, David, « Les mélodies de *Didon et Énée*, ou la tentation de la musique », in PURCELL, Henry, *op.cit.*, p.54.

2.2.1. Composition musicale

Les différentes parties musicales de l'œuvre témoignent d'une influence française et italienne. L'opéra commence ainsi par une ouverture à la Lully : une première partie lente et solennelle suivie d'une deuxième partie rapide et pour finir une troisième partie qui reprend, parfois modifié, la première section. Cette technique est inaugurée par le compositeur français pour ses tragédies en musique. D'autres morceaux peuvent sembler similaires à des opéras français antérieurs. La danse triomphale du premier acte est très proche de l'air utilisé dans *Cadmus et Hermione*¹¹⁶ de Lully. Dans l'acte deux, un chœur riant se fait entendre, à l'instar du chœur de l'air des magiciens de la *Pastorale comique*¹¹⁷ du compositeur français. En plus de témoigner d'une influence française, ces emprunts témoignent également du courant francophile qui est d'application dans la cour anglaise.

En ce qui concerne l'influence italienne, l'opéra est marqué par une présence régulière d'un *basso ostinato*. Celui-ci agit, selon Philippe Beaussant, comme un rappel des soupirs de la Reine. Transposée au drame, la mélodie présente toutes les actions qui se déroulent sur scène, tandis que la basse obstinée marque un destin inévitable. Et plus le *basso ostinato* se fait insistant, plus l'opéra s'approche de sa fin jusqu'à constituer quasiment à lui seul la lamentation de Didon. Dans une autre perspective, Purcell lie l'émotion du poème à la mélodie, à l'instar du madrigal. Régulièrement, la musique monte au fur et à mesure que la parole se perd, comme si l'émotion grandissante empêchait toute parole. Les instruments, souvent les cordes, prennent le relais, suppléent aux mots et signifient tout ce que le personnage ne peut plus dire. Il y a ainsi une certaine harmonie entre la poésie et la musique qui s'imbriquent dans une même perspective : la mort future de la reine. Le lien entre la musique et la poésie se rapproche ainsi de l'esthétique italienne. Lorsque le chanteur se tait, mais que la musique continue, le spectateur comprend tous les non-dits. La musique n'agit pas sur le personnage en lui-même, mais sur le spectateur et sa compréhension de la tragédie.

¹¹⁶ Représenté en avril 1673 à l'Académie royale de musique à Bel-Air.

¹¹⁷ Représenté le 24 janvier 1730 à Versailles.

2.2.2. Système tragique

L'épisode de Virgile se constitue comme une tragédie, ce qui amène Purcell à le considérer également. La noblesse des personnages définit déjà le genre de la tragédie ; comme énoncé par Aristote. Le statut social permet au philosophe de distinguer la tragédie de la comédie : la première a pour objets des personnages royaux, la seconde traite de personnages de basse condition. La rencontre des deux personnages nobles crée alors un conflit entre amour et devoir. Didon est l'héroïne tragique dominée par l'amour et ses pulsions qu'elle ne peut dévoiler, car elle manquerait, dès lors, à son devoir de mémoire envers son époux décédé. C'est le personnage de Belinda qui, telle une confidente, agit comme un miroir. Par ce rôle, elle peut dire ce que Didon ne peut pas. Elle déclare ainsi : «[...] le héros aime autant que vous.¹¹⁸» Par cette simple phrase, Belinda clame l'amour de Didon pour Énée. Toujours selon la hiérarchie des personnages aristotélicienne, la relative absence d'Énée, une seule scène lui est dédiée, indique la prédominance de Didon comme héroïne de la pièce. Les personnages masculins sont davantage traités dans les épopées tandis que les personnages féminins intéressent les dramaturges¹¹⁹. Tout indique que le récit de Didon est une tragédie et donc mené par la fatalité. Toutefois, à travers d'autres références, Purcell ne réalise pas une tragédie classique.

2.2.3. Intertextualité et effet

En plus des emprunts musicaux, l'opéra de Purcell est traversé par différentes références littéraires qui donnent un effet supplémentaire au tragique de la pièce. Dans l'acte deux, lors du second tableau, une des suivantes de Didon conte l'histoire tragique d'Actéon, figure mythologique. La célébration de l'amour entre Didon et Énée se retrouve contrebalancée par la mort via le mythe d'Actéon¹²⁰. Alors que celui-ci est à la chasse, il surprend Diane au bain. La déesse le punit de cet affront en le transformant en cerf. Poursuivi par ses propres chiens, le prince transformé est blessé à mort. La suivante

¹¹⁸ PURCELL, Henry, *Didon et Énée : opéra en un prologue et trois actes*, BÉGAUD, Josée (trad.), in. PURCELL, Henry, *Didon et Énée*, éd. Premières loges, Paris, 2008, p.19.

¹¹⁹ Les tragédies théâtrales françaises sont, dans une grande majorité, tournée vers des personnages féminins, le rôle masculin étant davantage second : *Phèdre*, *Iphigénie*, *Esther*, *Médée*...

¹²⁰ Nous pouvons noter également que cet épisode se trouve environ à la moitié de l'opéra et donc du climax.

ne conte pas la transformation, mais bien la mort du prince : « [...] ici Actéon trouva la mort, / poursuivi par sa propre meute ; / mortellement blessé, / il fut découvert trop tard.¹²¹ » En plus d'être une référence à des compositeurs antérieurs¹²², la fin du héros mythique anticipe la fin du drame.

Une autre référence induit, quant à elle, un changement dans le système tragique. La présence des sorcières se substitue à l'ordre divin d'application dans les tragédies classiques. Dans le mythe de Virgile, Mercure envoyé par Jupiter rappelle à Énée son destin fondateur d'une nouvelle civilisation. Dans l'adaptation anglaise, les sorcières envoient un esprit qui se dit être Mercure. Cet ajout est fait par Nahum Tate dans sa tragédie et peut se voir comme une référence aux sorcières qui ponctuent l'œuvre de Shakespeare. L'enchanteresse et ses deux sœurs sorcières sont, pour un public anglais, un rappel des trois sœurs sorcières de *Macbeth*¹²³. Au niveau dramaturgique, elles induisent un bouleversement du système tragique traditionnel. Leur présence rejette la convention d'un destin inévitable décidé par des dieux. Les héros ne sont plus les jouets de dieux omnipotents, dont le mythe œdipien est l'exemple. Les sorcières n'ont aucun autre but que celui de faire le mal comme le déclare le chœur : « Faire le mal nous ravit [...] »¹²⁴. Elles ne s'attaquent pas seulement à Didon, mais à tout : « La reine de Carthage, que nous haïssons, / Comme tout ce qui prospère.¹²⁵ » Les sorcières représentent un mal pur et non pas une providence divine.

Cette absence de divinité est renforcée par une construction en miroir des personnages de Didon et de la Sorcière qui sont toutes les deux accompagnées de deux suivantes et un chœur, mais sont opposées dans leur caractère¹²⁶. Le statut de la Sorcière est celui de l'exilé, l'*outcast*. Elle n'entre plus dans le système social. À l'inverse, le statut royal est celui de la société en elle-même. La Reine et la Sorcière sont donc deux

¹²¹ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.27.

¹²² L'opéra de Chambre de Charpentier, qui a pu inspirer Purcell et Tate dans leur composition ou encore l'opéra de John Blow, *Vénus et Adonis*, est représenté en 1685, quatre ans avant la création de l'opéra de Purcell.

¹²³ Purcell a adapté plusieurs pièces de Shakespeare en opéra : *The Fairy Queen* (1692), *The Tempest* (1690) par exemple.

¹²⁴ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.23.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Cette similarité amènera certains metteurs en scène à faire jouer les deux rôles par la même chanteuse. C'est le cas chez Mark Morris que nous analyserons dans le chapitre 5.

extrêmes de la société. Didon n'est pas soumis à un destin, mais d'une certaine manière à son côté extrême. Plus encore, Didon s'impose elle-même un destin tragique et une impossible compatibilité entre son devoir et ses pulsions.

Le début de l'acte trois est marqué par une série d'indécision chez les deux protagonistes. Alors qu'Énée s'apprête à partir, il se rend chez la Reine pour lui annoncer son départ. Énée va finalement vouloir rester : «Faisant fi des ordres de Jupiter, je resterai, / j'offenserai les dieux pour obéir à l'Amour.¹²⁷ » De son côté, Didon, qui s'était résolu à annoncer son amour, apprend les préparatifs d'Énée et décide de le renvoyer : «[...] car il suffit, quoi que vous décrétiez à présent, / que vous ayez jamais songé à me laisser.¹²⁸ » Lors de leur rencontre, le Troyen lui annonce son désir de rester. Le drame pourrait se conclure sur cette décision heureuse d'Énée, mais la reine l'invite à partir. Plusieurs répliques se renvoient alors cette opposition : «[...] je reste / Partez, Partez.¹²⁹ » Le chœur qui suit explicite cette contradiction intérieure qui pousse Didon, le personnage tragique, à se détruire elle-même : « Les grandes âmes conspirent contre elles-mêmes / et refusent le remède qu'elles désirent plus que tout.¹³⁰ » Ce n'est donc pas la fatalité qui décide de la mort de Didon, mais la reine elle-même soumise à des tensions internes.

2.2.4. Didon, reine baroque

La lutte interne dont fait preuve Didon est caractéristique du baroque selon Gilles Deleuze. En traitant du pli baroque, le théoricien met en avant la liberté du protagoniste à choisir : le héros peut et ne peut pas. Les deux actions sont incluses dans le personnage et les plaintes de celui-ci montrent les deux possibles. Gilles Deleuze donne l'exemple de César qui peut franchir le Rubicon, comme il peut ne pas le franchir. De même Adam qui peut mordre dans la pomme comme il peut ne pas la mordre. Pour prendre des exemples plus littéraires, le Cid peut tuer le père de Chimène, comme il peut ne pas ; Phèdre peut révéler son amour, comme elle peut ne pas. Didon se situe face à un choix similaire à

¹²⁷ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.37.

¹²⁸ *Ibid.*, p.39.

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ *Id.*

celui de Phèdre, bien que dans le cas de Didon, il n'est pas question d'inceste¹³¹ et donc d'interdits sociaux.

L'acte est donc libre, mais il est déterminé par l'inclination de l'âme à pouvoir ou ne pas pouvoir. En d'autres termes, l'âme choisira la solution qui la réalise au mieux et fait d'elle ce qu'elle est. Cette inclination est modelée par le monde qui se reflète dans le sujet. Pour Gilles Deleuze, l'esprit baroque se situe dans ce rapport particulier au monde. À la fois libre de ses choix, une seule solution est réalisable dans le monde donné. Dans un autre monde, une autre solution s'impose, et ainsi de suite. Dans un autre monde, le Cid ne tuerait pas le père de Chimène, Phèdre déclarerait son amour et Didon ferait de même. Pour Gilles Deleuze : « Dieu [...] crée autant d'Adams divergents qu'il y a de mondes, chaque Adam incluant le monde entier auquel il appartient.¹³² » La tension baroque est déterminée par une entité supérieure qui modèle le monde et par là l'inclination de l'âme : « L'individu, en ce sens, est l'actualisation des singularités pré-individuelles [...] ¹³³ » En traitant de singularités pré-individuelles, Gilles Deleuze traite de tout ce qui est antérieur à l'individu et modèle le monde dans lequel il évolue. Et par cette évolution, il actualise tout ce qui l'a précédé.

Le corps baroque est celui d'un individu qui exprime toute sa singularité face à un monde réglé par un ordre supérieur, que ce soit la religion, la société ou le pouvoir politique. La tension qui en résulte en d'autant plus interne dans le personnage noble par la division du corps entre une entité physique et une image sociale. Didon, à travers ses lamentations, clame ses émotions et son individualité, mais témoigne également de l'incompatibilité de cette expression individuelle face à un monde préordonné dont elle est elle-même la productrice, par son statut royal, et le produit, par sa condition humaine. Le prince baroque, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin, intéresse le drame moderne non par son statut social, mais par son impossible situation. À la fois représentant d'un pouvoir supérieur qui lui échappe, il est dominé par celui-ci, de là une tension interne. « [...] aucun remède extérieur ne peut les [rois] guérir, car les rois doivent demander leur salut à leurs propres ressources ou succomber.¹³⁴ » Des deux

¹³¹ Pour rappel, Phèdre aime Hippolyte, son beau-fils.

¹³² DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.85.

¹³³ *Id.*, p.86.

¹³⁴ SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et représentation*, éd. PUF, édition du Centenaire, p.1175, cité par BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 117.

solutions proposées par Schopenhauer, la seconde sera plus exploitée dans les tragédies. Le corps baroque est celui d'une individualité qui exprime toutes les contradictions inhérentes à son existence sociale.

2.3. Les danses

Le personnage de Didon correspond donc à une perspective baroque de l'individu et de son corps. L'analyse dramaturgique montre cette tension entre l'individu et la société. À côté du texte, l'opéra de Purcell est marqué par une tradition du *mask*. Le livret contient de nombreuses scènes de danses, témoignage d'une influence du ballet de cours sur la scène lyrique. Dès le prologue¹³⁵, plusieurs danses se calent entre les dialogues. Dans un univers mythique, les tritons, les néréides, les nymphes, les bergers et les paysannes se succèdent chaque fois par des danses. Ces entrées et sorties ne sont pas sans rappeler les entrées de créatures mythiques dans les ballets de cour.

Chaque acte, de son côté, est marqué par plusieurs morceaux chorégraphiques. Dans des productions contemporaines, trois danses sont le plus souvent conservées : la danse triomphante du premier acte qui célèbre l'amour de Didon et Énée, rappel de la tradition du *mask* ; la danse des marins qui annonce le départ d'Énée ; la danse des furies qui fête la réussite du complot de la Sorcière, rappel des *antimask*. Ces trois morceaux sont représentés dans les productions contemporaines, car ce sont ceux dont la partition a été conservée. À plusieurs reprises, le livret mentionne une guitare qui exécute une musique pour danse. Ne figurant pas dans la partition, il est possible que ces morceaux aient été improvisés ou, à l'instar des productions françaises, ils soient régulièrement remaniés, laissant une liberté de composition musicale et chorégraphique.

L'opéra baroque, français et anglais principalement, est ainsi marqué par la danse. Cependant, l'aspect chorégraphique est peu conservé dans les productions contemporaines ou alors utilisé comme divertissement et comme intermède. Pourtant, l'opéra baroque parle du corps et de ce qu'il traverse dans le monde moderne. La dimension chorégraphique peut dès lors témoigner de cette tension interne et physique qui traverse le corps. Plus encore, l'idéologie du corps baroque modèle une image physique

¹³⁵ Les partitions du prologue ne nous sont pas parvenues. Suite à cette perte, le prologue est donc rarement mis en scène. Lorsqu'il est représenté, le metteur en scène utilise d'autres morceaux de Purcell, comme c'est le cas dans la version de Sasha Waltz.

qui sera exploitée dans les siècles à venir, principalement en danse classique. Face à ce constat, il peut être intéressant d'observer les actualisations contemporaines du corps baroque et comment celui-ci éclaire les enjeux contemporains politiques que subit le corps dansant.

Partie II : Corps baroque et enjeux chorégraphiques contemporains

Le transfert du baroque au XX^e siècle n'est pertinent que lorsque sous la pression multiforme de l'environnement social, ces éléments culturels et stylistiques disponibles [...] se combinent et se solidarisent en une synthèse qui ne ressortit pas à la paraphrase de cliché.¹³⁶

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, les musiciens redécouvrent les instruments anciens. Cela marque le domaine artistique par un retour de l'esthétique baroque et de ses principes dans une perspective avant tout historique. Au théâtre, les pièces de Molière et de Corneille sont mises en scène selon les codes physiques du jeu baroque¹³⁷. En ce qui concerne le domaine chorégraphique, la reconstruction historique se cristallise à travers la réapparition de la danse baroque et de la basse danse, il s'agit d'une pure reconstruction historique¹³⁸. Jean-Yves Guérin témoigne de ce retour du baroque. Néanmoins, il est nécessaire pour lui de le retravailler dans une perspective contemporaine. Les principes baroques deviennent davantage des outils et des moyens utilisés par les artistes contemporains pour parler du monde et de la société d'aujourd'hui.

En danse contemporaine, ce ne sont pas les chorégraphies géométriques du ballet baroque qui sont exploitées, mais davantage la pensée baroque. Les chorégraphes contemporains opèrent une relecture des codes baroques et un renouvellement du lexique gestuel. Le baroque sert de modèle et d'inspiration pour développer de nouveaux enjeux corporels. Ainsi, la dualité du corps baroque n'est pas reprise selon les codes du XVII^e siècle, mais adaptés selon l'évolution des codes chorégraphiques qu'a connus le XX^e siècle. En changeant les codes de la danse, il y a une adaptation de la pensée baroque à une situation contemporaine. La dualité baroque n'est pas caractéristique du seul siècle baroque, mais a du sens encore aujourd'hui.

Les chorégraphes qui seront analysés dans les prochains chapitres présentent cette réutilisation du corps baroque pour servir des enjeux contemporains. Choisir des œuvres représentatives de cette réappropriation fut difficile. Pour réduire le corpus, il a semblé

¹³⁶ GUÉRIN, Jean-Yves, « Résurgences baroques au XX^e », in. BENOIST, Jean-Marie (dir.), *Figures du baroque, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist*, éd. PUF, Paris, 1983.

¹³⁷ La compagnie française la Fabrique du Théâtre dirigé par Jean-Denis Monory s'est spécialisée dans le théâtre baroque depuis 1992.

¹³⁸ La reconstitution historique, aussi informée qu'elle puisse être, est toujours partielle. Mark Franko souligne ce manque par l'impossible reconstitution du public d'origine.

pertinent de s'intéresser aux adaptations d'une œuvre déjà étudiée dans la première partie de ce mémoire. L'opéra *Dido et Aeneas* semble être une base solide pour étudier la réactualisation du corps baroque. L'œuvre est d'abord marquée par de nombreuses danses. Il y a donc un potentiel chorégraphique dans l'opéra de Purcell. D'autre part, le chapitre précédent a permis de résumer et de conclure la première partie. Didon est une représentante de la pensée baroque. Finalement, Mark Morris¹³⁹ et Sasha Waltz¹⁴⁰, deux chorégraphes importants du courant contemporain, ont adapté l'opéra dans des perspectives différentes tout en conservant le modèle du corps baroque. Les chapitres qui suivront s'attacheront donc à ces deux adaptations.

Cette seconde partie se divisera en trois chapitres. Tout d'abord, une présentation des deux adaptations sera appuyée par une analyse intertextuelle. Cela permettra de présenter à la fois le passif chorégraphique de Mark Morris et Sasha Waltz, mais également de dégager des références qui annoncent l'axe dramaturgique des deux chorégraphes. Dans les deux chapitres suivants, les deux spectacles seront analysés individuellement en montrant le discours porté sur le monde contemporain à travers la dualité baroque. Pour Mark Morris, il s'agira de traiter du genre à travers le corps baroque tandis que Sasha Waltz mettra en avant l'écartèlement entre un devoir social et le désir intime. Ces analyses permettront de voir les réutilisations singulières du corps baroque selon des enjeux contemporains et ainsi la dualité de l'homme entre l'individualité et la société.

¹³⁹ La première eut lieu le 11 mars 1989 par le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles) au Théâtre Varia. En 1995, il crée une version filmique plusieurs extraits sont disponibles sur la page Youtube de la compagnie de Mark Morris : <<https://www.youtube.com/user/MarkMorrisDanceGroup>>.

¹⁴⁰ La première eut lieu le 29 janvier 2005 au Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg (Luxembourg). La captation complète du spectacle, réalisé par Arte, se trouve sur Youtube à l'adresse suivante : <<https://www.youtube.com/watch?v=vNbkdZkZhmA>>.

Chapitre 4 : Deux productions de *Dido and Aeneas*

La postérité de *Dido and Aeneas* est très fertile. L'opéra, par sa courte durée et sa composition particulière, est régulièrement représenté sur les scènes lyriques mondiales. Cependant, les danses sont souvent mises de côté au profit de l'originalité musicale de l'œuvre. À l'inverse, Mark Morris et Sasha Waltz dans leur adaptation mettent la danse au premier plan, jusqu'à, dans le cas de Mark Morris, éjecter les chanteurs hors de la scène. S'il y a des similitudes entre les deux productions, chacune des chorégraphies réactualise la contradiction inhérente au corps baroque au regard des problématiques contemporaines. Leurs œuvres s'inscrivent également dans une tradition artistique large et tissent un jeu de références et d'images. Ce chapitre, par le processus d'intertextualité, tentera de dégager ces principales références qui, en plus de présenter les orientations esthétiques des deux chorégraphes, présentent leur propre perspective dramaturgique.

1. Portraits des chorégraphes

1.1. Mark Morris

Mark Morris est un chorégraphe américain dont la carrière témoigne de sa forte personnalité. En 1980, à 24 ans, il ouvre sa propre compagnie : Mark Morris Dance Group. En 1988, il est appelé à devenir directeur de la danse au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles succédant ainsi à Maurice Béjart. Il crée ensuite avec Mikhaïl Baryshnikov, chorégraphe russe, le Projet de Danse du Chêne Blanc, compagnie qui s'inscrit dans le projet écologique de Howard Gillman. Mark Morris s'illustre également avec le San Francisco Ballet, l'American ballet, le Boston Ballet ou encore l'Opéra-Ballet de Paris.

Il fut initié très jeune à la notation musicale par son père. Son travail est dès lors marqué par un lien très étroit entre le langage musical et le langage chorégraphique. Son intérêt pour la musique le fera travailler autant avec des ballets et des opéras classiques (*Dido and Aeneas* en 1989, *Casse-noisette*¹⁴¹ en 1991 ou encore *Romeo & Juliette*¹⁴² de Prokofiev en 2008) que des œuvres musicales non chorégraphiques (*Gloria*¹⁴³ sur une musique de Vivaldi en 1981 ou *L'allegro il Penseroso ed il*

¹⁴¹ La première eut lieu le 12 janvier 1991 au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles).

¹⁴² La première eut lieu le 4 juillet 2008 au Sosnoff Theatre (New York).

¹⁴³ La première eut lieu le 12 décembre 1981 au Bessie Shcönber Theatre (New York).

*Moderato*¹⁴⁴ de Haendel en 1988). Il réalise également *Mythologies*¹⁴⁵ en 1985, un ballet basé sur les essais de Roland Barthes.

S'il reste majoritairement dans la tradition du ballet avec des chorégraphies partitionnées héritées de la *post-modern dance* et un lien très fort avec les œuvres classiques, ses positions politiques sont fortement marquées. Cela sera très visible lors de sa présence au Théâtre Royal de la Monnaie qui accueille en demi-teinte les créations de l'américain. Certaines de ses œuvres sont en effet polémiques pour la Belgique de l'époque. Pour ne parler que de *Dido and Aeneas*, en jouant lui-même le rôle de Didon et de la Sorcière et en exécutant une scène de masturbation dans la peau de la Sorcière, Mark Morris met sur scène des images provocatrices que le public de la Monnaie n'apprécie pas. Lors d'interviews données à la presse, il n'hésite pas à avoir des propos polémiques. En 1990, alors qu'il est toujours directeur du Théâtre Royal de la Monnaie, il déclare à une revue américaine : « Béjart is shit !¹⁴⁶ ». Dans la suite de son interview, il continue à critiquer le chorégraphe français, mais également le Théâtre Royal de la Monnaie qu'il considère comme : « [...] très raciste, très sexiste, très homophobe et très conservat[eur].¹⁴⁷ » Il n'hésite donc pas à dire ce qu'il pense dans des termes souvent univoque.

1.2. Sasha Waltz

Sasha Waltz est une chorégraphe allemande dont l'œuvre, sans doute moins provocatrice, est tout aussi particulière. Elle se forme avec un élève de Mary Wingman, Waltraud Kornhaas, puis poursuit sa formation à Amsterdam et New York. En 1993, elle fonde sa compagnie Sasha Waltz & Guests qui sera reconnue à la fin des années 90. En 1999, elle codirige la Schaubühne de Berlin, grande institution berlinoise, avec le metteur en scène Thomas Ostermeier. Durant leurs années de collaboration, les deux artistes tentent d'unir danse et théâtre. Cependant, en 2004, Sasha Waltz démissionne et retrouve son ancienne compagnie.

¹⁴⁴ La première eut lieu le 22 novembre 1988 au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles).

¹⁴⁵ L'œuvre est issue d'un workshop dispensé à la Northeastern University (Boston) du 27 février au 1^{er} mars 1986. L'œuvre fut ensuite présentée le 6 mai 1987 au Manhattan Center Grand ballroom (New York) et le 19 avril 1989 au Cirque Royal (Bruxelles).

¹⁴⁶ PHILIPPON, Charles, « Mark Morris continue à cracher dans la soupe », in. *Le Soir*, 30 mars 1990.

¹⁴⁷ *Id.*

Comme Mark Morris, Sasha Waltz travaille des œuvres très différentes. Le début de sa carrière est surtout marqué par des œuvres contemporaines qui questionnent le corps et ses capacités motrices. Cette dimension est approfondie lorsqu'elle codirige la Schaubühne dans une trilogie tournée autour du corps (*Körper*¹⁴⁸ et *S*¹⁴⁹ en 2000, *noBody*¹⁵⁰ en 2002), ou plus récemment sa nouvelle création *Kreatur*¹⁵¹ en 2017. Elle travaille sur la scène lyrique à partir de *Dido and Aeneas* en 2005. Si sa première création lyrique est baroque, elle se dirige vers la musique contemporaine avec *Medeamaterial*¹⁵² en 2007 sur une musique de Pascal Dusapin, compositeur français, ou encore *Matsuzake*¹⁵³ en 2011, un opéra de Toshio Hosokawa, compositeur japonais.

En créant *Dido and Aeneas*, Sasha Waltz initie un travail sur la scène lyrique qu'elle approfondira dans ses opéras suivants. Par l'opéra, elle confronte le corps dansant au corps chantant. De ce rapprochement, une nouvelle dynamique s'inscrit entre les danseurs et les chanteurs et, par là, une nouvelle manière d'interroger le drame lyrique. Ce n'est plus seulement par le chanteur que s'expriment les passions de l'opéra, mais c'est le danseur qui parle pour le personnage. Le personnage possède dès lors deux corps qui parlent chacun à leur manière. Dans ses mises en scène lyriques les plus récentes, le chanteur s'éloigne de plus en plus jusqu'à laisser la scène libre aux danseurs. Par l'interrogation continue du corps et de ses capacités, la chorégraphe allemande est devenue incontournable dans le domaine de la danse contemporaine.

2. Référence et intertextualité

Une œuvre est toujours intertextuelle, et ce à plusieurs niveaux. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre ancienne qui est réinterprétée, l'artiste ne peut faire l'impasse sur le premier contexte de production de l'œuvre pour en comprendre le fonctionnement. Lorsque les chorégraphes choisissent de travailler sur *Dido and Aeneas*, ils se retrouvent devant un opéra qui possède une histoire toute particulière. C'est avant tout le récit de Virgile dans l'*Énéide* et c'est ensuite la collaboration entre Nahum Tate et Purcell. Pour une seule

¹⁴⁸ La première eut lieu le 20 janvier 2000 à la Schaubühne (Berlin).

¹⁴⁹ La première eut lieu le 5 novembre 2000 à la Schaubühne (Berlin).

¹⁵⁰ La première eut lieu le 22 février 2002 à la Schaubühne (Berlin).

¹⁵¹ La première eut lieu le 9 juin 2017 au Radialsystem (Berlin).

¹⁵² La première eut le 27 mai 2007 au Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg (Luxembourg).

¹⁵³ La première eut lieu le 3 mai 2011 au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles).

œuvre, il y a deux contextes de productions différents : l'antiquité de Virgile et l'Angleterre du XVIIe de Purcell. Ces contextes différents influencent le récit de Didon, ce qui en fait deux textes différents. Sasha Waltz et Mark Morris sont conscients de ces deux origines et en tiennent compte dans leur production.

Créer une œuvre, c'est également s'inscrire dans une tradition artistique. Une chorégraphie est à la fois l'expression personnelle d'un artiste, qui lui-même s'inscrit dans un héritage artistique modelé par ses propres références et expériences. Parler de la danse moderne américaine, c'est évoquer les figures d'Isadora Duncan ou encore de Merce Cunningham. Parler de la danse moderne allemande, c'est évoquer les figures de Rudolf Laban ou de Pina Bausch. Chaque artiste s'inscrit dans une tradition géographique qui modèle son esthétique et qui permet de voir ainsi ses influences majeures ou mineures. Mark Morris et Sasha Waltz, en interprétant *Dido and Aeneas*, sont appelés à convoquer des références communes liées à l'œuvre elle-même et des références personnelles issues de leurs héritages chorégraphiques. Ce sont ces différences qui permettent de dégager les axes dramaturgiques de chacun.

2.1. Univers antique

Le récit amoureux de Didon et Énée s'inscrit dans une double tradition antique. Énée est un prince troyen qui fuit sa ville détruite pour l'Italie. À l'instar d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère, Énée effectue un périple maritime en méditerranée. Pour Ulysse, ce périple est mené par l'objectif de retrouver sa patrie natale. Le prince troyen, au contraire, fuit sa patrie, mais son voyage aboutit à une terre nouvelle sur laquelle il pourra la reconstruire. Dans le récit de Virgile, les amours de Didon et Énée se situent dans le livre central, entre l'univers mythologique de la Grèce et l'univers guerrier de la civilisation romaine. Travailler sur Didon et Énée, c'est travailler dans un univers d'entre-deux, un moment de passage entre l'ancienne tradition grecque et la nouvelle civilisation romaine à naître. Ces deux univers sont perceptibles dans les adaptations chorégraphes.

2.1.1. Grèce

Mark Morris fait principalement référence à l'univers grec de la pièce par une scénographie proche de celle du théâtre antique grec. Le décor scénique est minimaliste : une balustrade au fond de scène, un banc amovible et des costumes uniformes pour tous les interprètes. Le drame se joue entre un chœur omniprésent et des protagonistes. Le

chœur revêt toutes les fonctions traditionnelles et antiques : voix du peuple, de la mémoire, entité divine... Le fonctionnement scénographique se rapproche donc de la tradition théâtrale grecque qui met en relation un héros tragique et un chœur actif.



Figure 2 – (à gauche) *Didon et Énée*, fin de l'acte un de Mark Morris (capture d'écran de la captation du spectacle – 14 min. 37sec.)

(à droite) *Exékis*, Amphore attique à figures noires, Ajax et Achille jouant aux dés, 540-530 av. J.-C., Musée du Vatican (image extraite du site du Musée du Vatican.)

Les positions des corps dans la chorégraphie présentent également une inscription de l'œuvre dans un univers antique grec (Figure 2). Les différents danseurs sont régulièrement positionnés de profil, les bras et les jambes dans des positions géométriques. Ces positions imitent l'art décoratif de la poterie et des vases des Grecs. À travers leurs figures, les décorateurs résument en une image des épisodes de la vie quotidienne ou des récits mythiques, comme ci-dessus. Un lien fort s'établit entre le geste et sa signification, comme le réalise Mark Morris dans ses figures chorégraphiques¹⁵⁴. En outre, l'uniformisation des costumes crée une image bichromique contrastée entre le noir et la couleur chair, assemblage similaire aux couleurs des vases grecs. Le chorégraphe américain se place donc dans un univers hérité de la tradition grecque.

2.1.2. Rome

À l'inverse du chorégraphe américain, Sasha Waltz s'inspire davantage de la civilisation romaine pour contextualiser l'histoire de Didon et Énée. Cela est très visible dans le prologue. Ce dernier, créé par Nahum Tate et mis en musique par Purcell, est très

¹⁵⁴ Le langage gestuel de Mark Morris sera analysé plus en profondeur dans le chapitre 5.

peu réalisé dans les créations modernes de l'opéra. Les partitions ont été perdues et recréer le prologue nécessite un travail de composition musicale. Pour son interprétation, Sasha Waltz collabore avec Attilio Cremonesi qui utilise d'autres œuvres de Purcell pour combler le manque de partition.

Dans le livret, le prologue installe un univers mythologique en réunissant à la fois des dieux et des demi-dieux et annonce le moteur du récit : l'amour. En effet, un dialogue confronte Phébus et Vénus qui débattent sur ce qui dans le monde est le plus fort. Phébus parlera alors d'une supériorité de la déesse à qui : « Tous se soumettent, / sans rechigner / à son empire incontesté¹⁵⁵. » Le reste du prologue célèbre l'amour avec des scènes pastorales faisant apparaître des êtres mythiques tels des néréides et des faunes¹⁵⁶. Au niveau musical, Attilio Cremonesi ne met pas en musique les dialogues. Il utilise d'autres pièces pour théâtre de Purcell comme intermédiaires entre les différentes scènes. Le texte du prologue est davantage déclamé que chanté, seules les parties chorales seront mises en musique.

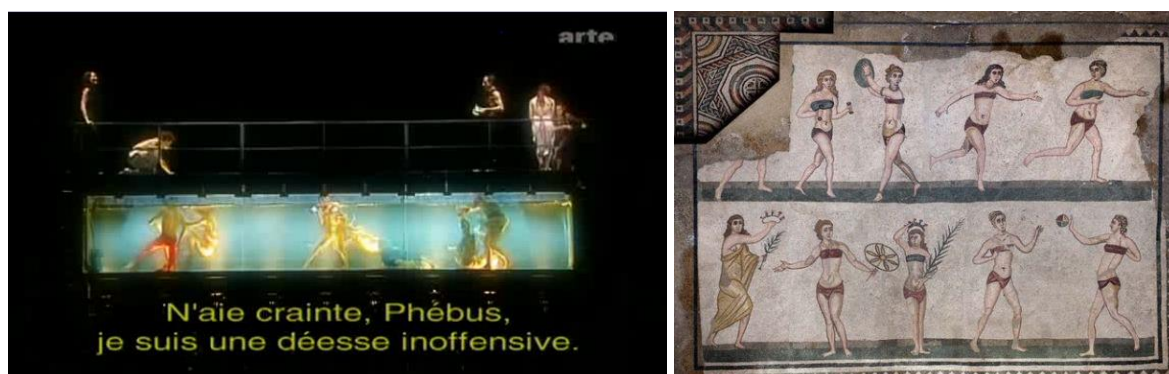


Figure 3 — (à gauche) Prologue dans une piscine chez Sasha Waltz (capture d'écran de la captation du spectacle – 4 min. 52 sec.)

(à droite) Mosaïque des femmes en bikini de la Villa del Casale, 3e siècle apr. J.-C.
(image extraite du site de la Villa del Cassale.)

L'espace scénique est, quant à lui, divisé en trois parties représentant l'organisation du monde : la partie du dessus est réservée aux dieux interprétés par deux danseurs ; la partie intermédiaire constituée d'un aquarium fait évoluer des créatures mythiques interprétées par des danseurs-nageurs ; l'avant-scène, le niveau le plus bas,

¹⁵⁵ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.12.

¹⁵⁶ Ces mêmes créatures se retrouvent dans le *Balet comique de la Reyne*. Cela montre l'influence des mythes sur les productions culturelles de l'époque, mais également l'inter influence entre celles-ci.

représente le monde des hommes. En faisant évoluer les danseurs dans un aquarium¹⁵⁷, Sasha Waltz fait référence aux néréides, créatures aquatiques, mais aussi aux bas-reliefs romains (Figure 3). Les mouvements des danseurs et des costumes sont sculptés par l'eau et la lumière créant une image proche des mosaïques. De plus, contrairement à l'esthétique grecque, les personnages sont souvent représentés de face. Les personnages évoluent de manière horizontale dans des mouvements fluides et colorés, similaire aux bas-reliefs romains. Sasha Waltz place ainsi son adaptation dans un univers romain.

2.2. L'Énéide et autres références littéraires

2.2.1. Mark Morris et Penthée

Le récit de Virgile n'entraîne pas de changements dramaturgiques chez Mark Morris. Le chorégraphe travaille principalement sur le texte de Nahum Tate. Toutefois, une autre référence littéraire est présente dans le travestissement : celle de Penthée chez Euripide. Mark Morris danse le rôle de Didon et de la Sorcière. Si la similarité des costumes n'induit pas directement un travestissement, il s'agit néanmoins d'un homme prenant le rôle d'une femme. Dans la tradition littéraire grecque, Euripide dans les *Bacchantes* met en scène le prince Penthée qui se travestit en femme. Le prince de Thèbes se confronte au dieu Bacchus. Ce dernier décide alors d'envouter toutes les femmes de Thèbes et crée une secte entièrement féminine. La secte célèbre le dieu par des orgies, notamment sexuelles. Afin d'observer les pratiques bacchantes, le prince se travestit afin de ne pas être tué par les bacchantes : « Penthée : Pourquoi ? Vais-je, moi, un homme, devenir une femme ? Dionysos : Pour qu'elles ne te tuent pas, en voyant que tu es un homme.¹⁵⁸ »

Dans son analyse du spectacle de Mark Morris, Selby Winn Schwartz¹⁵⁹ met en avant le lien intertextuel entre les deux récits. Pour elle, le moment où Penthée se travestit correspond à un dédoublement de la personnalité. Le prince voit ainsi « deux soleils », « deux Thèbes »¹⁶⁰, son corps est devenu double, car représentant les deux sexes. D'une

¹⁵⁷ La figure du danseur-nageur sera développée dans le chapitre 6.

¹⁵⁸ EURIPIDE, *Les bacchantes*, BIBERFELD, René (trad.), 2016, disponible sur : <http://www.ouvroir.com/biberfeld/trad_grec/bacch.pdf> (page consultée le 10 avril 2018), p.29.

¹⁵⁹ SCHWARTZ, Selby Wynn, « Bad language : transpositions in Mark Morris's *Dido and Aeneas* », in. *Dance research*, vol 44, n°2, 2012.

¹⁶⁰ EURIPIDE, *op. cit.*, p.32.

certaine manière, il voit le soleil à la fois comme un homme et comme une femme. Ce moment correspond également au début de la folie du prince : en se travestissant, il devient son opposé qui sera assimilé aux excès des bacchantes. Chez Mark Morris, le danseur est représentant des deux sexes. En outre, Didon trouve en la Sorcière son double hystérique, hors de tout contrôle. Le lien intertextuel présente ainsi un dédoublement de l'identité vers un double convulsif. Toutefois, plus que le discours sur le double opposé, le travestissement a des conséquences sur le genre et sa représentation, c'est-à-dire la manière dont le genre féminin sera intégré et performé par le corps masculin.

2.2.2. Sasha Waltz et Virgile

Sasha Waltz s'inspire plus largement du récit de Virgile pour constituer son univers mythologique avec les danseurs nageurs. Toutefois, l'utilisation de Virgile oriente également son interprétation dramaturgique. L'utilisation de l'eau dans le prologue met en évidence le lieu topique du Drame de Didon : Énée est venu par la mer, il repartira par celle-ci. De plus, l'aquarium se vide au fur et à mesure du prologue, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un petit peu d'eau qu'un danseur continue d'utiliser en glissant, sur le ventre, d'un côté à l'autre de l'aquarium. Cette vidange, pour Holly Champion¹⁶¹, montre un passage de l'âge des mythes à l'âge des hommes, autrement dit de l'histoire des dieux à celles des hommes. Ce passage est mis en avant par le prologue qui passe des dieux Phébus et Vénus à un simple dialogue entre « lui » et « elle » en passant par les demi-dieux. Du côté des danses, celles-ci sont d'abord performées par des divinités pour finir par une danse des paysans. Ces passages permettent d'établir un lien entre l'univers mythique du prologue et le réel effectif du drame, mais indique également que le drame ne se situe plus au niveau des dieux, mais bien au niveau des hommes.

Le récit de Virgile est lui aussi entre ces deux pôles. La première partie de l'*Énéide* se situe dans le mythe avec des rencontres monstrueuses : des Harpies ou le Cyclope, mais aussi le voyage en enfer d'Énée. Cependant, au fur et à mesure, les récits mythiques laissent place aux récits de batailles qui opposent Énée aux habitants du Latium. L'auteur latin réalise un passage entre des histoires de dieux et des histoires d'hommes qui caractérisent davantage la littérature romaine. En outre, les références

¹⁶¹ CHAMPION, Holly, *Dramaturgical analysis of opera performance : four recent productions of "Dido and Aeneas"*, Thèse de doctorat en philosophie, École des arts et medias, UNSW Australia, février 2016.

romaines de Virgile¹⁶² situent son récit dans une dimension humaine plus que divine. En s'inscrivant dans la lignée de l'auteur latin, Sasha Waltz offre à l'humain et sa dualité une place centrale. Plus encore, le récit de Didon et Énée chez Virgile est marqué par une dimension amoureuse et politique. Il s'agit donc pour Sasha Waltz de problématiser la relation entre cette face privée et cette face intime de l'homme.

2.3. L'héritage chorégraphique

2.3.1. Chez Mark Morris

La chorégraphie de Mark Morris établit de multiples références à des chorégraphes et des danseurs qui ont marqué le XX^e siècle. La scénographie pauvre et le rapport à l'antiquité sont proches de l'esthétique d'Isadora Duncan. Au début du siècle, elle a travaillé sur un retour à l'antique et une libération des codes chorégraphiques. Isadora Duncan s'est rendue célèbre par son abandon des costumes de ballets au profit d'une simple robe. Elle danse pieds nus, signe de protestation contre les pointes classiques. Ses mouvements tentent un rapprochement vers la nature en imitant l'eau, les arbres... en s'inspirant de l'esthétique antique grecque. Pionnière de la danse moderne, son esthétique marque la chorégraphie par une nouvelle expressivité des bras et une imitation signifiante. Mark Morris s'inspire probablement de la chorégraphe pour sa scénographie pauvre, les danseurs pieds nus et vêtus d'une robe, et par un langage expressif des bras.

Selby Wynn Schwartz, pour sa part, parle d'une référence au solo *Lamentation*¹⁶³ de Martha Graham, pionnière également de la *modern dance* (Figure 4). Dans ce solo, la chorégraphe est assise sur un banc, enfermée dans un large tissu qui la recouvre des talons à la tête, ne laissant entrevoir que les pieds, les mains et le visage. Dans cette chorégraphie, le jeu des mouvements et du tissu crée un corps qui se contracte et se relâche, deux dimensions constitutives de l'esthétique de la danseuse comme identifiées par Julia Beauquel : « D'autres aspects formels apparaissent dans l'art de Marta Graham, dont la fameuse succession de mouvements de contraction et de relâchement conférant à

¹⁶² Voir Chapitre 3.

¹⁶³ La première eut lieu le 8 janvier 1930 au Maxine Elliott's Theatre (New York).

une danse centrée autour du bassin son rythme binaire caractéristique.¹⁶⁴ » Selby Wynn Schwartz compare alors la pose de Mark Morris sur le vers « press'd by torment » avec la chorégraphie de Martha Graham. Sur ce vers, tandis que Mark Morris appuie ses mains sur son torse et les fait descendre, ses jambes sont ouvertes dans les limites du tissu aboutissant à une tension entre le corps et le costume similaire à celle qu'expérimente Marta Graham dans son solo. La tension entre le tissu et le mouvement marque une tension entre l'individu et l'image du corps qu'est le costume.



Figure 4 – (à gauche) Martha Graham dans le solo *Lamentation* (capture d'écran de la captation du spectacle – 15sec.)
(à droite) *Didon* chez Mark Morris (capture d'écran de la captation du spectacle — 3 min. 51sec.)

Les deux références citées sont assez subtiles et dépendent seulement de quelques éléments. La performance de Mark Morris fait, à l'inverse, explicitement référence à *L'après-midi d'un faune*¹⁶⁵ de Vaslav Nijinski. Le chorégraphe russe réalise le ballet sur la musique *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, lui-même s'inspirant du poème de Mallarmé. Lors du travail préparatoire, le chorégraphe étudie les vases antiques grecs et les poses de ceux-ci afin d'en faire une base à sa chorégraphie. Le ballet est donc une succession de poses de profil avec des gestes géométriques et des mouvements latéraux, sans virtuosité classique¹⁶⁶. En réalisant un langage gestuel composé de poses de

¹⁶⁴ BEAUQUEL, Julia, *Esthétique de la danse, le danseur, le réel et l'expression*, éd. PUR, coll. Aesthetica, 2015, p.45.

¹⁶⁵ La première eut lieu le 29 mai 1912 au Théâtre du Châtelet (Paris).

¹⁶⁶ Une version interprétée par Rudolf Noureev montre bien les figures géométriques du ballet. Elle est disponible sur You tube : <<https://www.youtube.com/watch?gl=BE&v=m7b1FkZYarU>>.

profils et de mouvements également latéraux, Mark Morris se situe dans le sillage de Nijinski.



Figure 5 – (à gauche) Nijinski dans *L'après-midi d'un faune*, pose finale, photographie de Adolf de Meyer, 1912-1914 (image extraite de *La danse en Occident*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, p.32.)

(à droite) *Masturbation de la Sorcière* chez Mark Morris (capture d'écran de la captation du spectacle — 38 min. 52sec.)

Les deux ballets témoignent d'une sexualité ambiguë et provocatrice (Figure 5). Mark Morris dans le rôle de la Sorcière réalisera une masturbation mettant ainsi ses actes en contradiction avec son corps. La masturbation actualise le personnage féminin, Didon, tout en faisant disparaître le corps du danseur masculin, Mark Morris. Visuellement, ce n'est pas seulement le personnage féminin qui a un orgasme, mais le corps masculin qui a un orgasme féminin. Le corps du danseur est à ce titre hybride et provocateur. Pour Laurence Louppe, Nijinski par ses chorégraphies cherche à « sceller son propre corps de toute régulation canonique.¹⁶⁷ » Dans *L'après-midi d'un faune*, Nijinski clôt sa chorégraphie par une masturbation suggérée du faune sur le foulard laissé par une nymphe. La danse de Nijinski ne se détache pas seulement du corps classique, mais du corps social. Avec le faune, ce n'est pas simplement un corps masculin qui a un orgasme, mais un corps hybride et monstrueux, hors de la société. Les deux chorégraphes imitent ainsi un acte sexuel en contradiction avec le corps qui le performe, questionnant la représentation sexuelle du corps.

¹⁶⁷ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, éd. Contredanse, Bruxelles, 1997, p.110.

2.3.2. Chez Sasha Waltz

Sasha Waltz met également en jeu le corps et le tissu. Comme chez Mark Morris, ce jeu de tension entre le corps et le tissu peut être une référence à Martha Graham. Dans le cas de la chorégraphe allemande, il est possible d'y voir également une référence à Mary Wigman, danseuse expressionniste. Elle est connue pour son solo *Danse de la sorcière*¹⁶⁸ dans lequel elle rompt avec les codes classiques. Ses gestes sont brusques, son visage cherche une très grande expressivité et elle établit un nouveau rapport au sol. Le corps de la danseuse disparaît à travers un costume qui la transforme. À travers ce solo, elle dégage un nouveau corps, celui de la sorcière, un corps hors de la société et des codes normés.

Dans *Danse de la mort*¹⁶⁹, elle oriente sa chorégraphie vers un travail choral. Le corps disparaît derrière des tissus et des masques jusqu'à ce qu'ils se fondent en un seul corps hybride. Ces deux chorégraphies ont pu influencer Sasha Waltz pour la construction de la scène des sorcières dans laquelle les corps nus et blanchâtres évoluent majoritairement au sol en se trainant. À la fin de la scène, des groupes se forment, les bras tendus vers le haut. Les paumes ouvertes bougent sans cesse. L'ensemble crée un corps unique qui ne semble plus tout à fait humain plaçant ainsi la chorégraphie dans un univers étrange et dérangeant similaire à celui construit par la chorégraphe expressionniste.



Figure 6 — (à gauche), Kurt Jooss, Pavane pour une infante défunte (capture d'écran de la captation du spectacle – 58sec.)

(à droite) Scène du mask chez Sasha Waltz (capture d'écran de la captation du spectacle — 34 min. 44sec.)

¹⁶⁸ Le solo a été réalisé en 1914.

¹⁶⁹ Le spectacle est réalisé en 1929.

Dans la scène du *mask*¹⁷⁰, tous les danseurs sont vêtus de costumes de bal amples. Le costume influence alors leurs mouvements, les rendant plus rigides. Le corps se tient droit et la colonne vertébrale ne bouge plus. Cela pourrait être une référence à Kurt Jooss et à sa chorégraphie *Pavane pour une infante défunte*¹⁷¹ dans laquelle les danseurs sont tous revêtus de larges costumes qui les immobilisent dans un corps rigide (Figure 6). L'usage des costumes est similaire entre les deux œuvres, car il témoigne d'une influence du costume sur le corps. Plus particulièrement, il s'agit de costumes de parade, ce qui sous-entend une contrainte du statut social sur le corps, un modelage de l'image sociale sur le corps physique.

Finalement, parler de Sasha Waltz amène à citer Pina Bausch et le travail du *Tanztheater*. Sasha Waltz est en effet considérée comme l'héritière de Pina Bausch. Pina Bausch travaille très tôt l'opéra. Dans *Orpheus und Eurydike*¹⁷² de Pina Bausch, le chanteur est doublé d'un danseur. Les deux interprètes évoluent ensemble côte à côte comme le font les interprètes de *Dido and Aeneas* de Sasha Waltz. Dans les deux œuvres, le dédoublement des personnages entraîne un éclatement du corps entre une parole chantée et une parole dansée, mettant à jour les pulsions de chaque personnage et les codes sociaux auxquels il se plie.

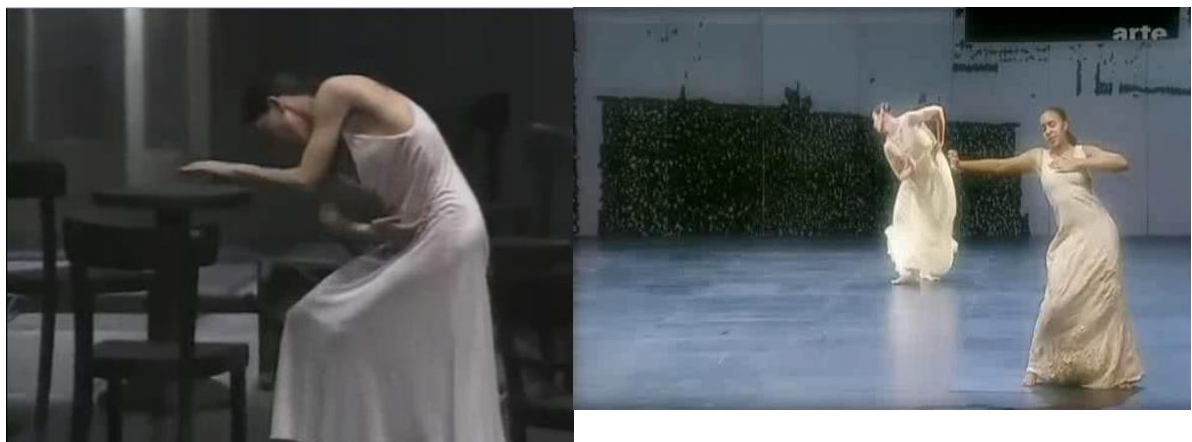


Figure 7 — (à gauche) Pina Bausch dans Café Müller sur la lamentation de Didon
(capture d'écran de la captation du spectacle.)

(à droite) Première apparition de Didon chanteuse et danseuse chez Sasha Waltz
(capture d'écran de la captation du spectacle — 19 min. 04sec.)

¹⁷⁰ Cette scène sera analysée dans le chapitre 6.

¹⁷¹ Le spectacle a été réalisé en 1929.

¹⁷² La première eut lieu en 1975.

En dehors de la scène lyrique, la chorégraphie de Sasha Waltz fait référence au spectacle *Café Müller*¹⁷³ de Pina Bausch (Figure 7). Dans ce dernier, deux danseuses aveugles sont vêtues d'une robe blanche et évoluent sur une scène remplie de chaises, questionnant le rapport entre l'individu et l'espace. Le geste quotidien révèle toute sa violence dans sa chorégraphie et amène le personnage à la dérive de soi. Pina Bausch, qui interprète une des aveugles, utilise la musique lyrique de Purcell, dont la lamentation de Didon. En travaillant *Dido and Aeneas*, Sasha Waltz est consciente du rapport qui peut s'établir entre les deux œuvres. Elle l'exploite en faisant apparaître pour la première fois les Didons dans une simple robe blanche et avec une gestuelle fluide des bras, similaire à celle de Pina Bausch. Sasha Waltz exploite également la cécité lors de la lamentation de Didon dans laquelle les danseuses sont recouvertes d'une longue perruque noire qui, d'une certaine manière, les rend aveugles¹⁷⁴. La référence à Pina Bausch est donc très présente et s'inscrit dans une perspective dramaturgique : la dérive de l'individu et son rapport au milieu.

3. Conclusion sur l'intertextualité et ses effets

L'intertextualité est un instrument analytique délicat. L'analyse intertextuelle est toujours tiraillée entre une sous-interprétation et une surinterprétation, les références culturelles et sociales pouvant être conscientes, inconscientes et subjectives. Bakhtine est le premier à tenter d'en donner une définition, suivi par Julia Kristeva, Gérard Genette et d'autres encore. L'analyse intertextuelle postule qu'une œuvre est totalement lisible à travers ces références. Toutefois, cela demande au spectateur une connaissance assidue de l'histoire de l'art pour reconnaître les références. Certaines peuvent même échapper au chorégraphe lui-même. L'intertextualité est composée de figures qui ont modelé un héritage commun à tous et qui sont reproduites de manière inconsciente. Les références réalisées ci-dessus ne sont pas exhaustives et sont ouvertes aux réinterprétations. Elles pourraient également être davantage exploitées et constituer un travail entier en tant que tel.

Ce mémoire cherchant plutôt à étudier la réactualisation du corps baroque dans le corps dansant contemporain, l'analyse intertextuelle ne devient qu'une amorce aux analyses réalisées dans les prochains chapitres. Mark Morris fait référence à des figures à

¹⁷³ La première eut lieu en 1978.

¹⁷⁴ Ce point sera traité plus largement dans le chapitre 6.

la sexualité trouble : Penthée et le faune de Nijinski. Le trouble sexuel sera un axe important de son spectacle pour parler de la dualité du corps et du genre. Sasha Waltz établit plutôt un lien entre le corps et son milieu. À travers les différentes références, c'est chaque fois le corps individuel qui est confronté à un univers social fort qui modèle son corps physique. L'analyse intertextuelle a donc permis de dégager les problématiques évoquées par les deux chorégraphes dans leur production respective.

Chapitre 5 : le corps et son genre

Le chapitre 4 a permis de dégager les deux éléments prépondérants à la chorégraphie de Mark Morris : d'une part, une gestuelle géométrique qui se constitue comme un langage ; d'autre part, une identité sexuelle trouble. Le travestissement accentué par des gestes précis et signifiant amène de nombreux critiques à considérer l'adaptation de Mark Morris comme marquée par les théories sexuelles et plus particulièrement la performativité du genre de Judith Butler. Dans ce chapitre, après une analyse des gestes, les écrits théoriques de Judith Butler permettront de développer la double figure Didon/Sorcière comme celle d'un *drag*¹⁷⁵. La chorégraphie de Mark Morris montre ainsi une réactualisation de la dualité du corps baroque à travers la dualité du corps et de son genre.

1. La danse comme langage

Inspiré des vases et des motifs grecs, la chorégraphie de Mark Morris est marquée par un figuralisme et une précision du geste. À partir de chaque vers du livret, le chorégraphe met au point quelques gestes qui résument le discours du personnage. Chaque geste effectué traduit ainsi un mot ou une expression. La scène devient alors le lieu d'un développement linguistique. Par ce processus, la chorégraphie de Mark Morris se rapproche des danses géométriques des ballets de cour. L'ensemble des danseurs constituent un discours à décoder. L'objectif à atteindre diffère cependant. Dans le ballet de cour, la chorégraphie était le reflet d'une Nation saine. Dans l'adaptation du chorégraphe américain, le langage gestuel permet avant tout de tisser des liens dramaturgiques.

1.1. Nomenclature des gestes

Rachel Duerden et Bonnie Rowell, dans un article de la revue *Dance chronicle*¹⁷⁶, analysent le spectacle de Mark Morris. Ils élaborent un tableau¹⁷⁷ reprenant certains gestes réalisés par les danseurs en les mettant en rapport avec les mots du livret. À travers

¹⁷⁵ *Drag* est issu de l'anglais et désigne généralement un homme travesti en femme. Cette notion sera davantage discutée dans le point 2.1.2. de ce chapitre.

¹⁷⁶ DUERDEN, Rachel et ROWELL, Bonnie, « Mark Morris's *Dido and Aeneas* (1989): a critical postmodern sensibility » in. *Dance Chronicle*, vol. 36, n° 32, 2013.

¹⁷⁷ Pour correspondre à notre analyse, nous avons adapté ce tableau. Voir annexe 1.

cette classification, Rachel Duerden et Bonnie Rowell mettent en avant la construction gestuelle de Mark Morris. Pour démontrer la construction linguistique, la classification effectuée ici se divisera en trois types de mouvements : les gestes déictiques, les gestes conventionnels et les gestes codés. Toutefois, cette analyse n'est pas exhaustive et peut être soumise à des modifications.

1.1.1. Les gestes déictiques

Les premiers gestes rapidement décodables concernent les déictiques. En linguistique, les déictiques définissent un ensemble de termes liés à la situation d'énonciation. Ils sont temporels (hier, maintenant...), locatifs (là, ici...) ou encore démonstratifs (ceci, moi, toi...). Le livret mentionne peu de temporalité si ce n'est le terme « tonight » qui revient à plusieurs reprises. Les locatifs, quant à eux, sont plus nombreux. Dans le cas des lieux, le livret en mentionne plusieurs : Carthage, l'Italie ou encore Troie. Les deux derniers sont représentés par les deux bras levés au-dessus de la tête et dirigés vers les coulisses. En opposition, « Carthage » est signifié par les bras décrivant des cercles devant le corps, les paumes ouvertes vers le sol. Dans le premier cas, le geste désigne le hors-champ du drame : l'origine et l'objectif d'Énée. Dans le second, les paumes ouvertes sur le sol indiquent la scène et donc le lieu du drame, la ville de Didon. Le même geste est utilisé pour désigner l'État et aussi « this land ». Pour le terme « here », le bras est levé au-dessus de l'épaule, un doigt pointé vers le sol et la tête baissée¹⁷⁸. Ces différents gestes sont des locatifs dont le sens ne peut être compris que par la situation d'énonciation, c'est-à-dire l'espace diégétique du drame. Ils désignent les lieux de l'action.

Le démonstratif, quant à lui, est utilisé pour les personnages et pour les membres du corps. En s'adressant à Belinda, Didon s'abaisse, de dos, un bras en angle et l'autre tendu, paume ouverte, vers sa suivante. Bien que la position est proche de la figure, le bras tendu est proche du déictique par sa fonction de désigner. Le bras tendu est également utilisé pour le verbe « see » ou pour le pronom « you ». Les danseurs désignent ce qu'il y a à voir ou à qui ils s'adressent. Pour les termes « me/mine/own/I », les mains sont ramenées sur les côtés du torse, doigts en avant et paume vers l'intérieur. Les bras ramenés vers soi désignent de cette manière le personnage lui-même. À côté, certains

¹⁷⁸ Ce geste constitué d'un doigt pointé vers un endroit peut également être considéré comme un geste conventionnel.

membres sont désignés par une main posée sur la zone du corps en question. « Breast » et « heart » sont ainsi montrés par une main sur la poitrine ou sur le cœur. Il en est de même pour « brow » par une main sur le front ou pour « eyes » par des mains devant les yeux. Dans la plupart des termes cités, ce sont les paumes qui, ouvertes, servent de démonstratif.

1.1.2. Les gestes conventionnels

Les gestes conventionnels sont des mouvements partagés par tous les membres d'une société avec une même signification. Pour sa chorégraphie, Mark Morris emprunte des gestes de la vie quotidienne, ce qui induit une compréhension tacite entre le public et les interprètes. Par exemple, la négation est réalisée par une tête secouée de droite à gauche, comme cela se fait dans la vie quotidienne. Pour « deny », la tête secouée est accompagnée d'un mouvement de la main secouée de droite à gauche, également un geste conventionnel. L'emploi des deux gestes conventionnels marque une double négation liée à l'impossibilité pour la Reine de nier son amour. D'autre part, le terme « once » est représenté par un bras et un doigt levé. Le doigt levé est également partagé par tous comme signifiant l'unicité. Ces emprunts montrent une volonté de la part du chorégraphe de construire un langage compréhensible par tous.

Certains gestes conventionnels, quant à eux, ne sont pas spécialement partagés par tous dans la vie quotidienne. La convention s'établit lorsque le mouvement mis en relation avec le mot, témoignant d'un processus de mimétisme. Par exemple, les termes « ocean », « Nile » et « flowing » sont caractérisés par des mains réalisant des vagues. Le point commun de chaque terme est l'eau, le geste désigne donc l'élément aquatique. Réaliser des vagues à la main est un geste conventionnel par imitation. La relation qui s'établit entre le geste et le terme est conventionnelle, car le mouvement peut être partagé par tous.

Dans certains cas, la convention est plus subjective. Lorsqu'une des suivantes raconte la tragique histoire d'Actéon, elle mentionne les chiens du héros mythique qui poursuivirent leur maître changé en cerf par Diane. Les danseurs avancent une main recroquevillée devant leur visage puis tendent les bras croisés devant. Les paumes l'une sur l'autre sont ouvertes puis fermées. Un peu plus loin, Didon parle des crocodiles. Elle utilise le même geste qui a servi à définir les chiens. La réutilisation indique que le geste imite un des points communs aux deux animaux. L'ouverture et la fermeture des mains

suggèrent la mâchoire de l'animal sauvage qui se referme. Cette représentation de l'animal est personnelle au chorégraphe. Il aurait pu imiter l'animal par une position à quatre pattes ou d'autres figures. Dans tous les cas, l'imitation peut être considérée comme une convention, car elle établit un lien entre l'objet désigné et le geste. La convention peut dès lors être partageable, car visible par tous.

1.1.3. Les gestes codés

À côté de ces premiers gestes, Mark Morris construit des mouvements qui ne sont pas décodables à leur première apparition, mais le deviennent lorsqu'ils sont répétés pour le même terme. Ainsi, le terme « storm » est signifié par des épaules secouées. À première vue, il n'y a pas de lien mimétique ou déictique entre des épaules secouées et l'orage¹⁷⁹. Par la suite, le terme sera répété par le même mouvement, ce qui permet de comprendre le geste de secouer les épaules comme désignant l'orage. Le même processus se fait pour le mot « love » qui est traduit corporellement par une jambe levée, un bras tendu vers le bas en touchant la jambe levée et un bras qui est tendu simultanément vers le haut, les deux paumes ouvertes. La première apparition du mouvement ne permet pas de trouver la correspondance entre le terme et son mouvement, ce n'est que la répétition du mot et du geste qui permet de fixer le mouvement.

1.1.3.1 Champ lexical

Après avoir déterminé un certain nombre de gestes codés, Mark Morris construit des champs lexicaux qui englobent différents termes, mais qui seront réalisés par le même geste. Le mouvement pour « love » sera réutilisé pour les termes « true », « cure » ou encore « enjoyed ». Tous ces mots sont regroupés par le même geste dans le champ lexical du bénéfice. À l'inverse, les termes « torment », « no revealing », « distress » et « oppress » sont réalisés par Didon qui se recroqueville, les mains placées successivement sur le banc. Les termes se retrouvent ainsi dans le champ lexical du tourment, du malheur vécu par Didon. D'autre part, tous les termes ayant trait au divin tel « Jove », « god » ou « Diana » sont réalisés par des bras tendus levés vers le ciel.

¹⁷⁹ Par extension, cela pourrait se rapprocher du grondement du tonnerre. Le lien étant plus ténu entre le terme et le geste, nous considérons qu'il est codé.

1.1.3.2. Synonymie et antonymie

Dans les suites des champs lexicaux, certains termes sont construits par synonymie ou antonymie. Dans le premier cas, « sail » peut être considéré comme un synonyme de « fleet », les deux termes désignant l'équipage d'Énée. Ils seront réalisés par le même geste qui consiste en un corps plié, en arrière, les deux bras devant. Alors que le corps est amené sur le devant, les bras sont ramenés vers l'arrière. Le danseur fait comme s'il tirait une corde. Dans le cas de l'antonymie, « smile » et « sorrow » sont caractérisés par un même mouvement, mais réalisés à l'inverse. Pour « smile », les deux bras sont tendus devant puis ramenés vers le visage tout en s'éloignant sur le côté, comme si les mains imitaient un sourire. Pour « sorrow », le geste part du visage pour redescendre. Le mouvement effectue un sourire inversé pour signifier la tristesse.

1.2. Liens dramaturgiques

Lorsque les gestes sont analysés, ils mettent à jour un travail de traduction. Tous les mouvements et la manière dont ils sont effectués montrent un système linguistique précis, régi par une logique du signifié. En traduisant ainsi le livret, la chorégraphie se rapproche d'un système baroque représenté par la danse géométrique où chaque geste est un code à déchiffrer. La connaissance du code permet de lire les corps des danseurs qui, plus que représenter l'action, la racontent et mettent en lumière des sous-entendus non mentionnés dans le livret. Ainsi, la première d'apparition d'Énée est marquée par le corps du danseur, les bras en ouverture asymétrique, paumes ouvertes et doigts écartés. Cette position est seulement utilisée pour le terme « fate », terme qui n'apparaît pas dans le livret lors de l'apparition du Prince (Figure 8). Il s'agit donc d'un ajout du chorégraphe marquant l'apparition d'Énée par le destin. D'autre part, la réutilisation du même geste pour « love » et « true » lie les deux termes et présente la vérité de Didon qui est l'amour qu'elle porte pour Énée. La construction langagière tisse ainsi des liens dramaturgiques.



Figure 8 — Arrivée d'Énée à la cour de Didon (capture d'écran de la captation du spectacle – 11 min. 34sec.)

1.2.1. Prénance de la mort

La mort de Didon est anticipée dès le début de l'opéra que ce soit par la musique ou par le texte¹⁸⁰. Dans la chorégraphie de Mark Morris, les poses annoncent également la mort de Didon, et ce dès le premier chant. Sur le premier vers « Shake the cloud off your brow », Belinda termine le vers en posant une main sur la poitrine de Didon et une sur son front. Cela aboutit à une figure intime de repos et de confiance. Ce geste est réutilisé plusieurs fois durant l'opéra. D'abord avec Énée lors de la phrase « some pity on your lover take » pour signifier la relation intime entre les deux amants. Finalement, le même couple Belinda-Didon reproduit la pose juste avant la lamentation de la Reine. La répétition de la première figure de l'opéra montre ainsi une préméditation de la mort de la reine.

Le mythe d'Actéon anticipe également la fin tragique de Didon. Sur les mots « mortal wounds », qui désignent la blessure mortelle qu'Actéon a subie, Belinda ramène ses bras pliés sur sa poitrine puis les ouvre brusquement sur le côté. Si le geste peut montrer l'éventration du prince par les chiens, il est également réutilisé par Didon lorsqu'elle dit « to death I'll fly if longer your delay ». Au lieu d'utiliser le geste donné

¹⁸⁰ Voir le chapitre 3 traitant de l'analyse dramaturgique de l'opéra.

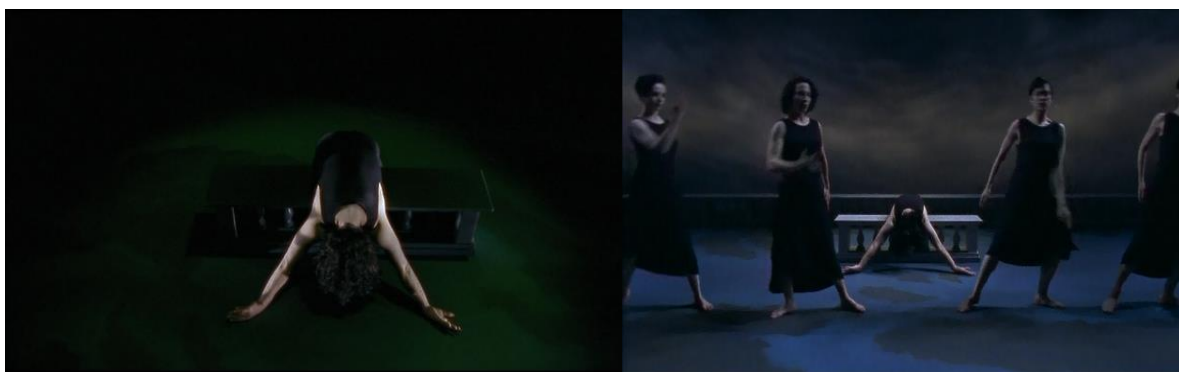
pour « death », elle utilise celui qui a désigné la mort d'Actéon, signifiant l'acte violent de la mort et par extension son suicide.

Toujours concernant Actéon, le geste « fate » obtient une dimension négative à travers le mythe devenant un synonyme de mort. En effet, le chœur clôt son chant par « Here Aecteon met his fate.¹⁸¹ » Le « Here » renvoie au bois dans lequel Diane se baigne et où le chasseur rencontra la déesse. Cette rencontre l'a conduit à la mort. Ainsi, l'apparition d'Énée qui est marqué par le geste « fate » signifiant le destin de Didon. Toutefois, avec cette nouvelle dimension, le geste prend un autre sens. À l'instar d'Actéon et de Diane, la rencontre de Didon et Énée anticipe la mort de la Reine. Par ces deux réutilisations de geste, la mort d'Actéon est donc une annonce de la mort de Didon.

1.2.2. Didon/Sorcière, construction en miroir

La mort de Didon est également figurée par le danseur chevauchant le banc, les bras relâchés sur le côté, la tête abaissée et cachée par ses cheveux. S'il s'agit de la pose finale de Didon, il s'agit également de la première apparition de la Sorcière (Figure 9). Mark Morris ne fait pas simplement jouer les deux rôles par le même danseur, mais établit des parallèles et des inversions qui font de la Sorcière un double de Didon. Ce parallèle ne s'établit pas tout de suite. La première position de la Sorcière ne montre pas son visage, rien n'indique qu'il s'agit du même interprète. Ce n'est que par la suite que le visage de l'interprète sera visible et permettra d'établir un lien entre les deux personnages. Ce parallèle est accentué par une même disposition spatiale. La scène est construite sur trois plans divisant trois niveaux de personnage. Le premier plan est souvent utilisé par les personnages principaux, le deuxième par les personnages seconds et finalement le troisième par le chœur. Le chœur dansant n'avance au deuxième plan que lorsque le chœur chante. De même, Didon et la Sorcière sont accompagnées de deux danseurs, créant une action en trois rôles. La scène est régie par le même processus qu'il s'agisse de la cour de Didon ou de la caverne de la Sorcière.

¹⁸¹ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.27.



*Figure 9 — (à gauche) première apparition de la Sorcière (capture d'écran de la captation du spectacle – 17 min. 29sec.)
(à droite) pose finale de Didon (capture d'écran de la captation du spectacle — 50 min. 11sec.)*

Les gestes sont quant à eux inversés entre les deux lieux. La cour de Didon est marquée par une précision et un contrôle du geste. Dans la caverne de la Sorcière, les corps sont hystériques, voire électrifiés. En outre, les gestes dans la cour de Didon sont souvent réalisés avec un corps droit tandis que les gestes chez la Sorcière seront plus régulièrement utilisés en seconde position plié, voire au sol. De la même manière, la Sorcière utilise le geste correspondant à « love » pour signifier « hate », il y a une inversion du signifié. Pour le terme « life », la Sorcière imite le coup de poignard dans le ventre, geste utilisé par les sorcières pour signifier la mort de Didon. Il y a ainsi une inversion des gestes et de leur signification qui oppose les deux univers entre un corps contrôlé et un corps hystérique, une dimension positive et une négative.

Cette construction particulière qui mêle parallélisme et inversion présente assez bien une lecture de la Sorcière comme la face obscure de Didon. Effectuée par les mêmes danseurs, l'opposition des univers amène à un éclatement de la personnalité de l'individu. Didon et la Sorcière sont deux faces d'un même personnage. La première face est caractérisée par un corps contrôlé en lien avec un monde social prédominant. Il s'agit de la Reine raisonnée et qui donne à voir un corps contrôlé. La seconde face est davantage liée à la pulsion avec un corps non contrôlé et libéré des contraintes. La lumière oppose également les deux univers. La cour de Didon est marquée par une grande luminosité qui permet de voir chaque geste en détail tandis que l'univers de la Sorcière est sombre, voire caché.

D'une certaine manière, le second univers est l'ombre du premier : toujours lié à lui, mais caché. Plus encore, il serait possible de voir dans le couple Didon/Sorcière une

figuration du couple Éros/Thanatos. La Sorcière signifie la mort pour Didon, car elle réutilise sa position d'entrée comme position mortuaire. Les deux personnages sont chacun une face d'un même individu, l'une représentant la vie et marquée par l'amour, l'autre représentant la mort et marquée par la pulsion. La Sorcière symbolise tout ce que Didon cache et qui ne correspond pas à son statut social. Ainsi, la masturbation de la Sorcière s'oppose à Didon, car son identité sexuelle (femme) ne correspond pas à son identité sociale (homme).

2. Corps genré

Cette première lecture de l'adaptation de Mark Morris met à jour la tension inhérente au corps baroque. Derrière le corps social contrôlé se cache un corps pulsionnel. L'esthétique baroque est une sorte de combat contre les pulsions. L'analyse dramaturgique de *Dido and Aeneas* de Mark Morris présente les deux corps sur la scène et le combat qu'ils se livrent à travers les personnages de Didon et de la Sorcière. En faisant jouer les deux rôles par le même danseur, il s'agit bien de diviser la personnalité de l'individu entre le corps réglé et le corps déréglé. Cette lecture ne s'apparente cependant pas à une réactualisation du principe baroque. Pour étudier la réactualisation chez Mark Morris, il est nécessaire de faire un détour par les études sur le genre.

2.1. Détour théorique

Les études de genres se sont développées dans les années 60 en Amérique sous l'impulsion de Judith Butler. Ces études se basent sur l'hypothèse que l'individu est caractérisé par un genre défini comme un mode et un héritage de configuration culturelle du corps. En analysant le fonctionnement d'un individu dans la société, il est possible de dégager des attitudes et des manières d'être soi qui constituent une identité et un genre masculin ou féminin. Avoir un genre est une manière d'entrer dans la société et d'y être reconnu. Judith Butler parle ainsi qu'« être un corps c'est, en un sens, être offert aux autres, même si un corps est avant tout "à soi".¹⁸² » Dans ses études, Judith Butler met ainsi en lien l'individu et la société. La relation entre les deux pôles aboutit à la constitution du genre comme mode de reconnaissance. Le sujet se construit en empruntant à l'autre des traits qui lui permettront de se définir et d'être reconnu par les

¹⁸² BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, éd. Amsterdam, Paris, 2012, p.35.

autres. Le genre n'est donc pas tellement un modèle à suivre, mais une manière de constituer un code normatif.

2.1.1. Constitution du genre

En se posant la question de savoir ce qui préexiste entre la norme et le genre, Judith Butler repart des travaux de Michel Foucault. Ce dernier définit le genre comme un pouvoir régulateur qui agit sur un sujet et le forme. Ce processus suggère que le genre est une norme qui permettrait de régulariser l'individu dans la société. Cela s'inscrit dans son étude de la folie et la manière dont la société marginalise ce qui ne convient pas à la norme. À l'inverse, Judith Butler parle plutôt du genre comme le dispositif qui permet au masculin et au féminin d'être produits et normalisés. Le genre est donc d'abord lié au corps sexué.

Dans son ouvrage *Défaire le genre*, Judith Butler théorise la norme : « [...] la norme ne persiste en tant que norme que dans la mesure où elle est actualisée dans la pratique sociale, réidéalisée et réinstituée dans et au travers des rituels sociaux quotidiens de la vie corporelle.¹⁸³ » Une norme n'est effective que lorsqu'elle est répétée dans les actes sociaux et quotidiens. Le genre est de cette manière un terme transhistorique qui désigne tous les actes sociaux qui ont constitué d'une manière ou d'une autre le masculin et le féminin dans une société et une époque donnée. De même, comme tout processus historique, certains actes disparaissent au profit d'autres. Le genre est donc le processus qui permettra à un acte social d'être accepté et normalisé. L'individu, s'il veut faire partie d'une société, doit être régulé par le genre. Il doit accepter les actes sociaux qui seront nécessaires à son inscription dans la société et à la reconnaissance de son identité par les autres. Le genre agit comme un code dont les multiples actes définissent une identité.

2.1.2. Figure du *drag*

Non seulement ils [les *drags*, les *butchs*, les *fems*, les transgenres et les transsexuelles] remettent en question ce qui est réel et ce qui "doit" l'être, mais ils nous montrent aussi que les normes qui gouvernent les conceptualisations contemporaines de la réalité peuvent être interrogées et que de nouveaux modes de réalités peuvent être institués.¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibid.*, p.65-66.

¹⁸⁴ *Ibid.* p.44.

Judith Butler insiste sur le fait que le genre n'est pas fixe et est soumis à des reconstructions. L'individu n'a pas conscience des actes sociaux qu'il performe et qui l'incluent dans un genre en particulier. La figure du *drag* est essentielle, car elle montre la manière dont le genre est performé dans la société, mais aussi comment il peut être collectivement resignifié. Le *drag* est celui qui utilise les codes du genre opposé à son corps sexué afin d'être identifié comme appartenant à l'autre genre. Le décalage entre le corps sexué et le code genré utilisé permet de dégager les actes sociaux qui constituent un genre ou l'autre. Cela met en évidence une séparation entre corps et geste. Ce n'est plus le corps qui fait un genre, mais le geste qu'il réalise. L'acte social est performatif, car il crée le genre au moment où il est performé. La chorégraphie de Mark Morris est marquée par cette théorie du genre, à la fois par la constitution du genre à travers le fonctionnement du chœur et par la figure du *drag*.

2.2. Répétabilité et chœur

L'identité genrée est donc un code issu d'une longue évolution qui agit comme un langage, comme la chorégraphie de Mark Morris. Cependant, un langage, de quelque nature qu'il soit, n'est compréhensible que lorsqu'il est lisible et répété, les deux conditions du genre soulevées par Judith Butler. Les mouvements et les poses de la chorégraphie sont ainsi compréhensibles en étant fixes et obligatoirement répétés pour la plupart d'entre eux. La répétition n'est d'ailleurs pas seulement effectuée par le même personnage, mais se transmet entre eux et dans le chœur. Le terme « *fate* », par exemple, est signifié par une ouverture de bras asymétrique, les doigts écartés. Ce mot apparaît à de nombreuses reprises dans le livret et est utilisé par tous les personnages du drame de la même manière. Pour certains termes, c'est d'ailleurs la répétition qui permet de trouver le terme qui correspond au geste¹⁸⁵. La chorégraphie est ainsi marquée par le même processus de construction que celui du genre : un geste signifiant est réalisé puis transmis et répété à l'ensemble de la société.

À côté, le fonctionnement du chœur témoigne également d'une construction et d'une répétabilité. Lors des parties chorales, le vers est d'abord performé par un seul danseur. Lorsque la phrase est répétée par le chœur, tous les danseurs réalisent le geste premier. Le chœur fonctionne comme une métaphore de la société qui suit un seul en recopiant ses actes. Plus encore, le chœur présente la force du geste comme définition du

¹⁸⁵ Voir point 1.1.3.

genre. La seconde scène des sorcières se conclut par une danse des furies. Dans celle-ci, le chœur est couché sur le sol. Au fur et à mesure, deux danseurs vont se lever, effectuent le geste utilisé pour désigner Didon ou Énée et puis miment les amours des deux personnages et la mort de Didon. Ici, c'est le geste qui définit leur appartenance à un genre ou l'autre, ou plus précisément à une identité ou l'autre. D'ailleurs, Didon et Énée seront représentés aléatoirement par un danseur ou une danseuse. Ce n'est donc pas le sexe du danseur qui désignera l'identité qu'il utilise, mais le geste qui performe le genre désigné.

2.3. Une femme jouée par un homme

L'inversion des genres est présente dès le début lorsque Mark Morris apparaît comme Didon. Il y a deux sexes en un corps. Cette interprétation n'est pas innocente et peut être expliquée historiquement. Déjà chez Virgile, le personnage de Didon est présenté à la fois comme masculin et féminin au vu de son statut royal. Le roi a un double corps divisé entre une face privée et une face publique, cette dernière détruisant au fur et à mesure la première. Dans le cas de la reine, le double corps peut être divisé également par le genre entre un corps public mâle, car effectuant des actes plus généralement réalisés par des hommes, et un corps privé féminin, dominé par les pulsions et les émotions. Virgile fait ainsi une description de la ville qui devient vide et inerte et dont les travaux sont arrêtés dès lors que l'amour se déclare dans le corps de Didon : « Plus ne s'élèvent les tours commencées, plus ne s'exerce aux armes la jeunesse, on ne travaille plus aux bassins du port, aux bastions avancés qui repousseraient la guerre [...].¹⁸⁶ » La ville est le reflet du corps de Didon. Les travaux urbains témoignent d'un corps mâle, autrement dit la Nation. L'arrêt des constructions marque un changement du corps qui passe à celui de la reine qui ne s'occupe plus de sa ville. Il y a donc une division interne de la Reine chez Virgile. Par ailleurs, l'opéra de Purcell s'inscrit dans une tradition théâtrale anglaise du théâtre élisabéthain où les rôles de femmes sont joués par des hommes. Faire danser le rôle de Didon par un homme peut s'inscrire dans une tradition littéraire et théâtrale.

Pour Selby Wynn Schwartz¹⁸⁷, l'inversion des genres accentuée par le langage chorégraphique très précis amène à considérer Didon comme une figure du *drag*. Le

¹⁸⁶ VIRGILE, *Énéide*, *op.cit.*, p.134.

¹⁸⁷ SCHWARTZ, Selby Wynn, *op. cit.*

travestissement demande à imiter les gestes du genre revêtu et aboutit à une contradiction entre acte parlant et corps parlant. C'est le cas dans la seconde scène des sorcières dans laquelle Mark Morris dans la peau de la Sorcière imite une masturbation féminine tout en pressant sa poitrine. Le travestissement n'est plus simplement mis en question, mais c'est surtout la manière dont le corps est modifié par le geste genré. Si cette scène a pu choquer, elle témoigne cependant de la performativité du genre. Ici, le genre féminin est clairement acté par le geste et non pas par le corps, aboutissant à une contradiction entre le corps physique et le corps gestuel.

La tension chez la Didon de Mark Morris est plutôt un combat de l'individu contre les codes genrés imposés. L'image masculine de la reine est confrontée à son corps féminin. L'opéra performe un genre féminin, car il raconte les pulsions amoureuses de Didon envers Énée. La reine ne peut cependant se défaire de son image masculine liée à son statut social. Ainsi, plus qu'un corps masculin qui interprète un rôle féminin, l'interprétation de Mark Morris marque un corps royal et public qui est soumis à son corps privé. En réactualisant le corps baroque par la théorie du genre, Mark Morris éclaire également le corps baroque et la contradiction inhérente du corps royal.

3. Conclusion

L'adaptation du chorégraphe américain témoigne d'une relecture des principes baroques et de leurs possibilités. Le langage gestuel précis se lit comme un héritage de la danse géométrique des ballets de cours. C'est une reprise des codes chorégraphiques de l'époque tout en l'adaptant à la situation présente. Le corps baroque est, quant à lui, représenté par une confrontation entre le corps physique et l'identité. Tout d'abord, la construction en miroir de Didon et de la Sorcière présente un éclatement de l'individu entre un corps réglé et un corps déréglé. Ensuite, le travestissement de Didon fait écho aux théories sexuelles de la fin du XX^e et plus particulièrement de la performativité du genre. De même, en éclairant par la théorie du genre les théories sociales du corps royal, les études du genre sont vues comme une réactualisation de la dualité interne du corps baroque. Le corps de Didon est ainsi une manière de traiter des enjeux identitaires contemporains.

Chapitre 6 : le corps et son milieu

D'une certaine façon, c'est [...] l'histoire de deux étrangers, deux réfugiés, et de leurs destinées contraires. Imaginez maintenant un garçon palestinien rencontrant en France une fille africaine et tombant amoureux d'elle, tout en pensant que son devoir est de rentrer en Palestine pour aider son peuple à construire un État indépendant.¹⁸⁸

À travers ce transfert contemporain des amours de Didon et Énée, Sasha Waltz témoigne de son souhait de mettre à jour le mythe pour lui donner « une résonance universelle ». L'histoire tragique de Virgile devient celle de tout un chacun. Pour la chorégraphe, le moteur du drame est l'écartèlement entre un corps privé et un corps social, c'est-à-dire des désirs intimes et des devoirs sociaux. Son interprétation de l'opéra de Purcell cherchera dès lors à faire éclater les composantes corporelles pour mettre en lumière la contradiction inhérente à l'individu. Les différents corps dansants qui ponctuent l'adaptation de Sasha Waltz présentent chacun des individus qui revendiquent une liberté tout en étant soumis à un milieu dominant.

1. Les corps en milieu étranger

Les premières images de l'opéra donnent à voir des corps évoluant dans un milieu aquatique. Les danseurs sont mis à l'épreuve dans un milieu naturel étranger. L'eau n'est pas le seul élément étranger dans lequel les danseurs évoluent. Sasha Waltz utilise différents éléments : l'eau, le feu et l'air. À chaque confrontation, le corps s'ouvre à une nouvelle motricité, mais se retrouve contraint aux limites physiques de son corps et du milieu dans lequel il évolue. Cela est plus particulièrement le cas lorsque le danseur évolue dans l'eau ou lorsqu'il s'élève dans les airs.

1.1. Corps aquatique

Dès le prologue, les danseurs sont mis en relation avec un milieu entièrement aquatique. Tandis que le dialogue est récité, les danseurs évoluent dans un large aquarium, entre nage et danse. Ils peuvent très bien réaliser des entrechats ou des sauts classiques et puis nager d'un côté à l'autre de l'aquarium. L'eau leur permet d'explorer l'horizontalité d'un mouvement, ce qui n'est pas possible sur la scène. Ce nouvel axe définit la liberté des danseurs. Cependant, s'ils sont libres d'évoluer sur cet axe, leur

¹⁸⁸ Propos recueillis par Isabelle Calabre, « Sasha Waltz, "Donner aux mythes une résonance universelle" », in. *Danser*, n° 289, juillet-août 2009, pp.26-27.

corps est soumis à des contraintes physiques. Tout d'abord, le mouvement évolue différemment suite aux forces de résistance de l'eau. En outre, il n'est pas possible d'explorer l'axe horizontal en dehors des limites imposées par l'aquarium. Le corps aquatique se retrouve donc contraint par le milieu dans lequel il évolue.

La relation du danseur avec l'eau n'est pas un phénomène nouveau. Daniel Larrieu investit à plusieurs reprises une piscine municipale pour expérimenter des mouvements et des possibilités inhabituelles en danse. Cela aboutira au spectacle *Waterproof*¹⁸⁹ qui mélange danse et nage artistique. Grâce à des caméras, il est possible de voir le corps dansant lorsqu'il est entièrement plongé dans l'eau. Pour Daniel Larrieu, cette expérience est une manière de danser dans l'eau tout en acceptant la nouvelle motricité que le milieu impose. Il met ainsi en avant la nouvelle motricité du corps qui résulte des contraintes physiques du milieu.

1.2. Corps aérien

Plus proche de la tradition circassienne, Sasha Waltz fait évoluer certains danseurs dans les airs grâce à des harnais. L'élévation dans les airs offre une nouvelle motricité qui permet aux danseurs d'explorer l'axe vertical à une hauteur inatteignable par l'homme. Le corps reste toutefois soumis à la gravité et au harnais qui réduit son champ d'action. Si le danseur s'élève dans les airs, il ne peut pas imposer avec précision un mouvement à son corps. Il obéit à des contraintes proches de la marionnette.

Kleist, dans son traité sur le théâtre de marionnette, théorise brièvement les forces et les faiblesses des marionnettes. Un pantin a une possibilité de mouvement que l'homme n'a pas, ce qui introduit une nouvelle motricité. Toutefois, il n'est pas totalement libre de ses mouvements, car ceux-ci sont dirigés par des fils. Le fil lui-même ne donne pas le mouvement précis, seulement une impulsion de ce que le mouvement peut devenir :

¹⁸⁹ Le premier spectacle est issu de l'expérience d'Anne Frémy en 1981 qui aboutit à la création du spectacle le 25 mars 1986 à la piscine Jean Bouin d'Angers. 20 ans plus tard, Daniel Larrieu recrée la pièce le 21 juin 2006 dans le même lieu qui a subi des modifications.

Extrait disponible sur : <<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/waterproof-audiodescription?s>> (page consultée le 10 avril 2018).

[...] chaque mouvement avait son centre de gravité ; il suffisait de le diriger, de l'intérieur de la figure ; les membres, qui n'étaient que des pendules, suivaient d'eux-mêmes, sans autre intervention, de manière mécanique.¹⁹⁰

Dans cette perspective, le danseur ne peut donner qu'une impulsion au mouvement en poussant son corps par les pieds. Le reste du mouvement est soumis aux lois physiques et aux fils qui ne peuvent pas s'étendre indéfiniment.

Le corps aérien est largement exploité en danse contemporaine et les techniques ne cessent de se préciser et de s'améliorer. Le cirque influence beaucoup de chorégraphes qui reprennent leurs techniques pour explorer de nouvelles dimensions chorégraphiques. Philippe Decouflé est très proche de cet univers. Récemment, la danse s'est rapprochée de l'univers de la prestidigitation pour évoluer dans des états proches de la lévitation. C'est le cas d'*Amor*¹⁹¹ de Michèle-Anne de Mey et Jaco Van Dormael qui traite des expériences de mort imminente. Pour représenter l'état de mort imminente, tel que vécu par la chorégraphe¹⁹², la chorégraphe évolue dans des états de lévitation. Le corps qui se retrouve soulevé dans les airs est limité dans ses mouvements. Pour rester dans un état stable une fois en l'air, le danseur doit être dans un état de contraction intense pour conserver son mouvement. Le moindre geste a une répercussion plus grande que s'il est réalisé les pieds sur la terre ferme.

Dans les deux milieux, le corps n'est pas libre de mouvement et doit subir les contraintes physiques qu'impose le milieu dans lequel il évolue. Le danseur est toujours soumis aux lois physiques, ce sont les contraintes qui varient. Dans ce cas-ci, chaque milieu impose des contraintes différentes : l'eau par la force de résistance et l'air par l'élévation. Les deux corps élémentaires présentent ainsi un milieu qui contraint le corps, à l'image des multiples contraintes que subit Didon.

2. Dédoublement corporel

Dido and Aeneas est le premier opéra mis en scène par Sasha Waltz. Elle réalisera par la suite *Medea*, inspiré de l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin, *Roméo et*

¹⁹⁰ VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, OUTIN Jacques (trad.), éd. Mille et une nuits, Paris, 2009, p.10.

¹⁹¹ Première représentée le 3 novembre 2017 au Théâtre National de Bruxelles.

¹⁹² Lors de la tournée québécoise du spectacle *Cold Blood*, Michèle-Anne de Mey tombe dans le coma. C'est de cette expérience que découle le spectacle *Amor*.

Juliette sur la symphonie de Berlioz ou encore *Matsuzake*, opéra de Toshio Hosokawa. Avec l'opéra de Purcell, la chorégraphe initie un processus de travail qui tend à mélanger chanteur et danseur jusqu'à la disparition de ce dernier dans les œuvres plus récentes. Dans l'opéra de Purcell, la chorégraphe garde les chanteurs, mais les double par les danseurs, c'est-à-dire que chaque personnage de l'opéra sera incarné par un chanteur et un danseur. Il en va de même pour le chœur qui est à la fois chantant et dansant. Pour Sasha Waltz, il s'agissait « [...] de créer un opéra où toutes les formes d'expressions artistiques se rencontrent, sans aucune hiérarchie ou prééminence.¹⁹³ » Elle confronte ainsi deux modes de représentation de l'individu qui aboutit à un éclatement des composantes du corps. Le corps se retrouve divisé entre une expression vocale, plus raisonnée, et une expression corporelle, liée à la pulsion.

2.1. Corps chantant, corps dansant

Mikhaïl Bakhtine, dans un de ses essais traitant du roman, théorise la confrontation de deux langues étrangères : « [...] l'éclairage réciproque d'une langue maternelle étrangère souligne et objective précisément le côté "conception du monde" de l'une et de l'autre¹⁹⁴. » Pour le linguiste, un énoncé est une conception du monde personnalisé. En confrontant deux énoncés, les différences et les similitudes entre les deux énoncés définissent la « conception du monde » de chacun des énoncés, leurs effets et leurs discours. En faisant à la fois danser et chanter un personnage, Sasha Waltz réalise ce processus d'objectivation qui tend à présenter les deux modes d'expression et la façon dont ceux-ci révèlent à leur manière les personnages. Le chant présente l'esprit des personnages, leurs discours, tandis que la danse dévoile la partie pulsionnelle des personnages, le non-dit. Sasha Waltz « [...] fait incarner par la danse les états d'âme des personnages : leurs émotions, leurs désirs secrets, leurs peurs.¹⁹⁵ » La danse a ainsi pour fonction de révéler tous les non-dits des personnages.

Dans l'opéra de Purcell, cette fonction était remplie par le rôle de Belinda qui, par son discours, révélait les vraies pensées de la reine. Dans la mise en scène de Sasha

¹⁹³ Propos recueillis par Isabelle Calabre, *op. cit.*, p.26.

¹⁹⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, « De la préhistoire du discours romanesque », cité dans TODOROV TZVETAN, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, éd. du Seuil, Paris, 1981, p.97.

¹⁹⁵ Propos recueillis par Isabelle Calabre, *op. cit.*, p.26.

Waltz, la danse se substitue à la suivante en incarnant les non-dits des protagonistes. Didon est accompagnée de deux danseuses qui sont identifiées comme les doubles de la Reine. Les trois interprètes apparaissent dès le début de l'opéra, lors de la première plainte de Didon. Chacune des interprètes de la reine est vêtue de la même longue robe blanche. À certains moments, les gestes se synchronisent entre la chanteuse et les danseuses, accentuant la similarité des trois corps. À côté, le décalage entre une scène remplie de chanteurs et de danseurs et une scène réduite à trois personnes déplace le lieu de la représentation. Elles sont, pour la première fois, seules sur scène. La scène est dans une tonalité d'intimité, d'expression des sentiments. Ce n'est plus seulement le lieu de l'action, mais l'intimité de Didon qui se retrouve seule face à ses désirs secrets incarnés par les deux danseuses.



Figure 10 – Chant de Didon : I'm press'd with torment. La chanteuse et les deux danseuses représentent chacune une partie de la personnalité de Didon (capture d'écran de la captation du spectacle — 20 min. 29sec.)

Mis à part la Sorcière, seule Didon est accompagnée de deux danseurs. Les deux corps dansants représentent les deux options possibles à Didon à ce moment de l'histoire : la solitude ou la relation avec Énée. Ces deux états sont représentés par les deux danseuses, l'une étant seule, l'autre étant accompagnée d'un danseur (Figure 10). Cette image s'accorde à la théorie du pli baroque de Gilles Deleuze. Pour le théoricien, l'univers baroque se situe dans le pli entre deux options envisageables, mais dont une seule sera possible dans le monde présent : « Dieu [...] crée autant d'Adams divergents

qu'il y a de mondes [...].¹⁹⁶ » Autrement dit, le choix de manger la pomme, dans le cas d'Adam, est libre. Cependant, dans le monde défini, une seule option est possible : manger la pomme. L'action de ne pas manger la pomme sera réalisée dans un autre monde. Les deux options se réalisent chacune dans un monde différent, donnant lieu à deux trajets différents de l'individu, symbolisé par les deux droites du pli.

Didon est elle aussi devant un pli : accepter l'amour d'Énée, ce qui aboutit à une relation intime suggérée par le couple dansant ou refuser et rester dans une solitude amoureuse. En faisant danser deux Didon, Sasha Waltz concrétise les deux options et donne le choix à la reine d'aller vers l'une ou l'autre. La disposition spatiale renseigne cependant sur le futur de la reine. La scène est divisée en deux plans : à l'avant, de part et d'autre de la scène, se trouvent la chanteuse et la danseuse seule ; à l'arrière se trouve le couple dansant. Cette division tripartite représente le pli qui se présente à Didon. Toutefois, seule une option se situe sur le même plan que la chanteuse : la danseuse seule. D'une certaine manière, la division spatiale sépare les deux mondes, chacun représentant l'option réalisable dans leur réalité propre. L'avant-scène représente un *hic et nunc*, accentué par la chanteuse qui symbolise le présent de Didon. À l'inverse, l'arrière-scène représente un autre monde où l'amour de Didon et Énée est possible. La disposition spatiale anticipe ainsi le futur de Didon en le faisant évoluer sur le même plan de réalité que la chanteuse.

Cette surreprésentation de Didon aboutit à un éclatement de la personnalité du personnage. La chanteuse incarne la pensée de la reine et de cette manière son état présent. Les deux danseuses, par le langage chorégraphique, sont plus proches de la pulsion physique et ainsi de désirs et de peurs non intellectualisés. De cette manière, elles incarnent à la fois un présent et un futur envisageable. Les trois corps font éclater l'unité physique du personnage. Il s'agit toutefois de saisir qui incarne les désirs de Didon et qui incarne ses peurs. La lecture de Sasha Waltz est plus subtile concernant les désirs de Didon et ne s'arrête pas uniquement à son amour pour Énée¹⁹⁷.

¹⁹⁶ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.85.

¹⁹⁷ Cela sera exploité dans la suite de l'analyse.

2.2. Chœur dansant

Le corps dansant agit différemment pour le chœur. Si pour les personnages, il s'agissait par l'intermédiaire du corps de représenter toutes les pulsions, pour le chœur, il s'agit de créer une entité autonome.

Dido & Aeneas s'inscrit dans la tradition du masque et offrent de nombreuses scènes de danses [...] c'est pourquoi j'ai intégré le chœur aux danseurs, afin que ces deux entités séparées puissent fusionner et engendrer une autre dynamique.¹⁹⁸

En mélangeant les danseurs avec le chœur, sans hiérarchie, Sasha Waltz met en place une sorte d'entité à part entière. Le chœur devient un corps unique et indépendant qui représente l'ensemble d'une société. Ce chœur remplit les fonctions traditionnelles en représentant la société, l'histoire ainsi que les coutumes d'une communauté. Toutefois, il devient un actant complet du drame. Il agira sur Didon comme pression sociale, développé dans le point suivant. Pour Énée, le chœur manipule physiquement le personnage.

Alors que Didon et la cour royale sont partis par peur de l'orage, Énée est appelé par un esprit se faisant passer pour Mercure. Il s'agit du stratagème des sorcières pour faire partir Énée et ainsi détruire Didon. Dans la chorégraphie de Sasha Waltz, l'esprit est surélevé par un groupe de personnes. De l'autre côté, Énée est accompagné de deux danseurs. Les bras d'Énée et de l'esprit sont alors manipulés par leurs danseurs respectifs (Figure 11). Le corps chantant devient une marionnette au service du chœur, et par extension de la société. Pour Énée, les danseurs manipulent les bras du chanteur, mais par la suite, c'est le chanteur qui prendra la place d'un des danseurs pour manipuler le danseur. En plus de représenter le stratagème des sorcières et la manipulation du chœur, le passage d'une fonction à l'autre montre la force de persuasion de ce chœur sur le personnage qui en vient à se manipuler lui-même.

¹⁹⁸ Sasha Waltz cité par GATTINONI, Christian, *Danse contemporaine et opéra*, éd. Nouvelles éditions Scala, Paris, 2014, p.38.



Figure 11 — *Chant de l'esprit et d'Énée* : Stay, Prince and hear great Jove's command.
L'esprit et Énée sont manipulés par les danseurs (capture d'écran de la captation du spectacle — 1h. 5 min. 24 sec.)

Plus qu'une action physique, la manipulation d'Énée par le chœur devient une manipulation mentale. L'acte physique s'étend à une transformation psychologique de l'individu. Le passage d'une fonction à l'autre témoigne de cette transformation de la pensée d'Énée. Le chœur agit, d'une certaine manière, par ricochet. En manipulant le chanteur et sa pensée, il modifie les désirs d'Énée interprété par le danseur. L'individu n'a donc pas de liberté et subit sans cesse les manipulations du chœur.

2.3. La scène du *mask*

À la fin de l'acte un, Sasha Waltz rajoute une scène musicale montrant à la fois la pression sociale auquel les courtisans se soumettent, mais également la pression de la cour que subit Didon. Le corps de chacun est manipulé et politisé. Après la danse triomphante prévue par le livret, la représentation est arrêtée par un personnage inconnu parlant français. Tenant une canne, il parlera ensuite en allemand pour expliquer au chœur la manière d'exécuter une révérence à la française (Figure 12). Le personnage est identifié de cette manière comme un maître-à-danser français¹⁹⁹. Son attitude directive et son

¹⁹⁹ L'origine française du maître à danser fait référence sans doute à la cour royale française, probablement de Louis XIV. En outre, cela peut faire référence au courant francophile qui marque la cour anglaise au XVIIIe siècle.

jugement des étrangers font de lui un individu sadique qui impose aux autres des codes sociaux français. Cette scène met en avant la pression des codes royaux sur les courtisans et le besoin de ceux-ci de pouvoir effectuer une révérence à la française pour se présenter devant la royauté. Les directives se répandent entre les courtisans qui, à la manière du maître à danser, imposeront à un autre sujet des directives. Cette scène donne ainsi à voir une représentation du corps baroque originel qui donnera lieu au formatage du corps classique.



Figure 12 – La révérence à la française apprise par le maître à danser à la cour de Didon (capture d'écran de la captation du spectacle — 38min. 02sec.)

Cette leçon de courtoisie présente la soumission d'un corps individuel au profit d'un corps politisé et uniforme. Tous les interprètes diversifiés au début de la scène se retrouveront à réaliser ensemble la même action. La répétition de la leçon par certains sujets montre le pouvoir d'un individu sur un autre dès qu'il est en possession d'un savoir. La révérence française se fera à l'excès par les nombreuses répétitions et par l'exagération du geste. Dans le cas ci-dessus, le maître à danser fera descendre la courtisane jusqu'à ses pieds, créant une image proche de l'humiliation. Par ailleurs, la scène contient des éléments burlesques. Ainsi, une danseuse posera sur la tête d'une autre un volant de badminton avant de lui imposer la révérence à la française. L'excès accentué par le burlesque aboutit ainsi à une critique des codes sociaux et probablement du formatage classique. Dans tous les cas, il s'agit d'une représentation des codes sociaux et d'un corps individuel qui s'efface progressivement pour devenir un corps politisé.



Figure 13 — présentation des attentes et des devoirs de l'étiquette (capture d'écran de la captation du spectacle – 42 min. 04sec.)

La seconde partie de la scène inverse complètement les rôles. C'est le maître à danser qui est manipulé par une des courtisanes (figure 13). Si dans la première scène, la domination allait de celui qui détient les codes à celui qui ne les a pas, la scène qui suit inverse la domination et présente les codes et les attentes du titre royal. La courtisane s'adresse face publique en énumérant les attentes et les privilèges de l'étiquette. En fonction de ses répliques, elle manipule violemment le corps du maître à danser. La parole énoncée d'une manière douce entre en contradiction avec la manipulation du corps. Par exemple²⁰⁰, lorsqu'elle dit « A queen is always happy », elle tire les coins de la bouche du maître à danser pour en faire un sourire forcé. Le bonheur énoncé dans la phrase devient faux par la manipulation. De la même manière, alors qu'elle oscille entre « no » et « yes », elle secoue d'avant en arrière le maître à danser qui n'a donc plus aucune liberté de mouvement.

Dans les deux parties de la scène, le corps, quel qu'il soit, se retrouve enfermé dans des codes qui modifient son état physique. Le corps individuel et expressif des premières scènes devient un corps rigide, social, manipulable par un pouvoir extérieur. L'abondance des costumes et des robes accentue la dimension sociale en présentant le vêtement à la fois comme un besoin social et comme un premier pas vers la manipulation

²⁰⁰ Un tableau en annexe reprend les différentes répliques et le geste correspondant.

du corps. L'inversion des rôles entre la première et la seconde partie de la scène montre que la domination ne fonctionne pas que dans un seul sens, mais dans les deux. Le sujet est soumis au corps royal, mais le corps royal est soumis au sujet. Il y a donc une interdépendance des corps, chacun étant soumis à l'autre. La politisation du corps devient ainsi une nécessité dans la relation à l'autre.

3. Le dilemme de Didon

L'amour rendu impossible par le destin. Transposé dans le monde contemporain, ça renvoie pour moi à l'écartèlement entre ce qui relève de la vie privée, des sentiments, et ce qu'exige la société. Aujourd'hui, assumer ses responsabilités à l'égard du monde peut parfois pousser à renoncer à l'amour.²⁰¹

Le dilemme de Didon pose problème dans l'œuvre de Purcell. Les raisons du refus de Didon sont peu expliquées. Chez Virgile, le refus de la reine est expliqué à la fois par le destin d'Énée et le vœu de Didon envers son défunt mari. Le livre d'opéra ne prend en compte que la première raison, mais présente à l'inverse d'autres raisons en faveur de l'union de Didon et Énée. Le chœur, qui représente donc la société, parle à plusieurs reprises d'un bénéfice qu'engendrerait l'union des deux protagonistes : « When monarchs unite, how happy their state ; / They triumph at once o'er foes and their fate.²⁰² » En outre, les sentiments de Didon envers le prince sont clairement exprimés par Belinda. Chez Virgile il s'agit davantage d'une pression extrahumaine qui s'oppose à l'union de Didon et Énée. Chez Purcell le dilemme se constitue d'une dimension politique. Dans son adaptation, Sasha Waltz privilégie la dimension politique pour expliquer le dilemme de la reine.

3.1. Besoin d'une indépendance (superficielle)

La mort de son époux a permis à Didon d'obtenir un pouvoir social fort. Elle a atteint le sommet de la hiérarchie, ce qui fait d'elle une privilégiée parmi les femmes dans un monde d'hommes. Dans le mythe latin, elle exploite ce pouvoir et est présentée comme une reine intelligente face aux autres rois²⁰³. D'une certaine manière, en s'unissant à Énée, elle perdrait ce statut, car Carthage serait vue comme la nouvelle Troie.

²⁰¹ Propos recueillis par Isabelle Calabre, *op. cit.*, p.26.

²⁰² PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.17.

²⁰³ Un épisode raconte ainsi comment Didon a pu délimiter les frontières de Carthage à partir d'une peau d'animal, surprenant les rois alentour.

Belinda précise cela en expliquant que l'union des monarques marquerait « [...] la résurrection de Troie.²⁰⁴ » En s'unissant à Énée, Didon perdrait ainsi une certaine indépendance acquise. Sasha Waltz privilégie cette lecture en accentuant la dimension mariale de l'opéra et en la représentant comme un obstacle au bonheur de Didon.

Dès le début, le rapport entre Didon et Énée indique une certaine perte de liberté de la reine face au prince. Dans la première plainte, Didon est donc représentée par trois corps. Une des danseuses, en arrière-plan, évolue sur scène avec un danseur. Ce couple représente le futur possible de Didon. Toutefois, la danse donne une prédominance au danseur qui en arrive à manipuler entièrement la danseuse. Leur danse est resserrée, très proche, les deux corps semblent s'unir en un. À l'inverse, la danseuse en solitaire de l'avant-plan a une plus grande liberté de mouvement à travers des larges ouvertures de bras. Le couple dansant révèle à la fois le désir d'union de Didon, mais également la peur de dépendance qu'engendre l'arrivée d'Énée. Le Troyen met en péril l'indépendance de la reine.

Cette indépendance est évidemment superficielle, car le corps royal est soumis aux attentes de la cour. Toutefois, le corps privé et amoureux de la reine est lui aussi contrôlé par la société qui l'entoure. La scène ajoutée par Sasha Waltz multiplie les références au mariage et à l'union. Alors que le maître à danser apprend la révérence à la française, une courtisane va unir de force la danseuse Didon avec un danseur. Dans la suite de la scène, les interprètes de Didon et Énée seront, à de nombreuses reprises et de manières diverses, recouverts par des tissus blancs, symbole marial. Le chanteur d'Énée, en fond de scène, statique, est recouvert de tissus par un sujet de la cour. Didon, alors qu'elle évolue sur scène, se retrouve enfermée dans un tissu blanc tenu par des sujets. La même danseuse se retrouve encerclée par la suite dans un large voile blanc qui la recouvre entièrement (Figure 14). À chaque épisode de ces unions, l'interprète reste statique et n'exprime aucune émotion²⁰⁵. Il y a une certaine soumission à ces unions forcées et une perte d'indépendance du personnage.

²⁰⁴ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.17.

²⁰⁵ La captation permet de voir plus précisément les visages des interprètes.



*Figure 14 – scène du mask, Didon danseuse se retrouve enfermée dans un voile blanc
(capture d'écran de la captation du spectacle – 40 min. 36sec.)*

Didon est amoureuse d'Énée, mais son amour représente toutefois un obstacle à son statut social. Lorsque le mariage est évoqué, il n'est pas vu comme un événement positif, mais un obstacle, voire un enfermement représenté par le voile blanc. Par ses sentiments amoureux, la reine se retrouve écartelée entre son besoin d'amour, sa vie privée, et son statut social, sa face publique. Donner la priorité à l'un, c'est abandonner l'autre. S'unir à Énée, c'est perdre son indépendance sociale. Finalement, refuser le mariage avec Énée malgré les sentiments amoureux, c'est une manière pour Didon de rompre avec la dépendance de la cour. Elle affirme son indépendance face aux multiples pressions de la société qui lui impose un mariage.

3.2. Lutte interne entre corps et esprit

Sasha Waltz confronte ainsi un corps social et un corps privé, les deux faces d'un individu. Cette confrontation soumet Didon à une lutte interne entre ses sentiments et son image sociale. Comme la chorégraphe en parle, Didon assume ses responsabilités sociales, ce qui la pousse à abandonner l'amour. Tout au long de l'opéra, Didon rêve d'unir ses deux faces, mais prend conscience de l'impossibilité, quasiment physique, de cette union. Ainsi, lorsqu'Énée annonce son départ à Didon, les deux amants tentent de se rejoindre, d'aboutir à une union de la face publique et de la face privée de l'individu, mais

en sont physiquement incapables. Ce qui empêche cette union, c'est l'ensemble de la société et ainsi la face publique de chacun des amants.

La mise en scène de Sasha Waltz concrétise cette impossibilité physique en tentant de faire se rejoindre Didon et Énée. Les deux danseurs tendent le bras aussi loin que possible pour rejoindre l'autre, mais le chœur les retient chacun d'un côté de la scène, les empêchant de se rejoindre, à l'image de *La création du monde* de Michel-Ange (Figure 15). Dans la fresque de Michel-Ange, Adam et Dieu tentent d'établir un contact, mais sont retenus chacun de leur côté par les anges. Cela symbolise l'impossible union entre le divin et l'humain. Chez Sasha Waltz, Didon se retrouve retenue par toutes les femmes tandis qu'Énée est retenu par les hommes. La division de l'ensemble des interprètes par le sexe a une fonction similaire à celle de la fresque de Michel-Ange. L'amour entre deux personnes, ici Didon et Énée, n'est pas possible physiquement.



Figure 15 — *Chant de Didon et Énée*. Énée danseur et Didon danseuse tentent de se rejoindre, mais sont retenus par la cour (capture d'écran de la captation du spectacle — 1h. 18 min. 43sec.)

L'impossible union aboutit donc à la mort prochaine de Didon. Cependant, la mise en scène de Sasha Waltz se situe dans un univers onirique par la multiplication d'images. Il n'est donc pas possible de lire la mort de Didon de manière littérale. Dans la lamentation de Didon, les trois interprètes de la reine sont présentes sur scène. Deux d'entre elles sont affublées d'une large perruque noire qu'elles retournent sur leur visage. Cette image accentue la lutte interne que subit Didon. La barrière de cheveux est une

extension du corps qui dès lors disparaît derrière la chevelure. Cela demande de ne plus voir le corps présent sur scène comme le corps physique, mais comme une représentation de l'esprit du personnage. Les seuls gestes visibles sont ceux des bras qui repoussent en vain la barrière de cheveu. Cela montre une lutte entre une volonté intérieure et une enveloppe physique contraignante.

Par ailleurs, les deux interprètes réalisent les mêmes gestes, ce qui brouille la distinction entre la chanteuse et la danseuse, c'est-à-dire la pensée et la pulsion²⁰⁶. Alors qu'en dédoublant les corps, Sasha Waltz faisait éclater les composantes de l'individu, la dernière scène représente une uniformité des corps. Dans la suite de la chorégraphie, la troisième interprète de Didon, vêtue d'une robe blanche, se retrouve absorbée par un des corps noirs (Figure 16). Le contraste entre le blanc de la robe et le noir des cheveux présente les deux faces de la reine : une positive et une négative. La danseuse en robe blanche est un rappel de la première scène qui présentait la possible union de Didon à Énée, la face positive de la reine. Le corps blanc se retrouve alors absorbé par le corps noir, ce qui présente une victoire de la face négative sur la face positive.



Figure 16 — la lamentation de Didon, chanteuse et danseuses recouvertes d'une large perruque noire (capture d'écran de la captation du spectacle – 1h. 24 min. 22sec.)

Il ne s'agit donc pas d'une mort réelle de la reine, mais plutôt de la mort de la face privée. Le dilemme de Didon se situe entre le sentiment intime et l'image publique, les

²⁰⁶ La distinction reste visible sur la captation, mais elle devait être probablement floue pour les spectateurs.

deux n'étant pas conciliables. De cette manière, ce n'est pas la mort du personnage qui est mis en scène, mais la mort du sentiment intime de Didon et par extension de la face privée de la reine. L'uniformité des corps ne signifie donc pas une uniformité de la pensée, mais la mort d'une des composantes de l'individu.

4. Conclusion : le feu comme métaphore du corps baroque

Le corps aérien est limité dans ses possibles par le milieu naturel dans lequel il évolue, comme le corps aquatique. Le milieu social a ainsi une grande influence sur l'individu et son corps. La liberté individuelle est modelée antérieurement par des codes sociaux. Son mouvement, d'apparence libre, est modelé par le milieu dans lequel il évolue. Il n'y a donc pas de place pour une volonté indépendante et qui se soustrait aux contraintes sociales. Outre l'eau et l'air, Sasha Waltz représente un troisième élément qui est le feu. Dans l'ultime scène de l'opéra, après le chœur final, une danseuse vient allumer, en silence, quatre feux disposés sur la scène. Petit à petit, ils s'éteignent jusqu'à plonger la scène dans le noir complet. Rappel du bucher mortuaire de Didon dans le récit de Virgile, l'élément du feu prend une autre connotation dans l'adaptation de Sasha Waltz.

Cet unique élément en vient à résumer la problématique du drame. La mort de Didon est une image de l'écartèlement entre un corps privé et un corps public. Sa face privée, et positive, est détruite petit à petit par Didon elle-même suite aux pressions sociales. Le chœur déclare ainsi : « Great minds against themselves conspire.²⁰⁷ » Le feu est un élément à la fois positif et négatif : il désigne la renaissance et la mort. C'est également un élément qui détruit lui-même sa propre condition d'existence. Un feu brûle le bois qui lui a permis de naître. Il n'a d'ailleurs pas d'autre choix que de se consumer lui-même pour faire voir la flamme qui est sa condition d'existence. Didon est dans ce même processus d'autodestruction qui l'amène à consumer sa propre face privée pour faire voir sa face publique, condition d'existence dans la société. Le corps baroque est ce conflit entre un statut public et un statut privé qui aboutit à la destruction de l'un ou de l'autre. Un individu qui se brûle lui-même pour pouvoir exister socialement.

²⁰⁷ PURCELL, Henry, *op. cit.*, p.39.

Conclusion

À travers la construction, l'évolution et la redécouverte du corps baroque, ce mémoire a mis en évidence les enjeux politiques qui se dessinent derrière la représentation chorégraphique. Le ballet de cour a constitué un corps dansant éminemment politique et idéologique. La chorégraphie se met au service du monarque, l'individu disparaît derrière un corps uniforme social. Le politique modèle ainsi un corps pur et mécanique qui s'éloigne de l'expression individuelle. Cette construction esthétique crée un modèle physique qui se transmet de siècle et siècle. Le corps classique, s'il semble s'éloigner d'une idéologie sociale, ne peut renier l'héritage politique de sa technique. Et pourtant, la fin du XVI^e siècle marque la naissance de l'individu sur la scène lyrique. L'opéra infléchit la création musicale pour donner une place prépondérante à l'individu et à son expression personnelle. C'est désormais le protagoniste d'un drame qui raconte son point de vue et ses états d'âme.

Le siècle baroque se retrouve ainsi devant deux conceptions du corps opposées : un corps lyrique qui ne cesse de clamer son individualité et sa singularité ou un corps chorégraphique qui s'assimile au groupe et fait disparaître toute différenciation. Des artistes divers tentent de faire apparaître le premier corps sur scène. Dans les faits, c'est la seconde esthétique qui se propage sur les différentes scènes. Il faudra attendre encore un siècle et le développement du pantomime pour qu'une danse moins marquée par les codes sociaux se développe. Cette prédominance du corps politisé s'explique par la contamination des pratiques quotidiennes. Le modelage du corps ne se limite pas à son expression artistique, mais s'étend aux pratiques courantes. Le corps royal devient alors un modèle artistique et social dans sa profonde division entre l'individu physique et la nation qu'il représente, une individualité et une image politique. C'est là tout le drame de Didon dont les multiples représentations ne font que diviser davantage son corps en des images opposées : la reine et la sorcière, la femme et l'homme, l'intime et le public.

Les deux adaptations chorégraphiques de l'opéra de Purcell par Mark Morris et Sasha Waltz, bien que de tonalités différentes, ne cessent de diviser le corps de la reine. Au travers de leur adaptation, les deux chorégraphes témoignent de la modernité encore présente dans le corps baroque. Le conflit entre individu et image sociale ne se limite pas au siècle baroque, mais trouve encore aujourd'hui une actualité forte. Chez Mark Morris, la théorie du genre marque la division entre une identité sexuelle et une image sociale. Le

corps n'est plus qu'une enveloppe physique qui ne reflète pas l'identité individuelle. C'est ainsi qu'un corps masculin peut représenter un individu féminin. Chez Sasha Waltz, son adaptation fait de la société une contrainte pour l'individu. Le corps dansant ne peut se détacher du milieu social dans lequel il évolue. Didon, qui semblait divisée au début de l'opéra, ne se réduit plus qu'à une seule image fixe héritée de son statut social.

Le corps dansant semble ainsi irrémédiablement lié à une présence politique. Dès que le corps rentre sur scène, il témoigne de tous les modelages physiques que la société a réalisés sur lui. L'individu n'existe que par les multiples contraintes sociales qu'il subit. Sur scène, il témoigne d'une volonté individuelle, d'une identité qu'il présente, tout en étant réduit à une construction culturelle et sociale. La construction politique du corps semble être une condition à l'expression individuelle. Cette recherche a donc permis de révéler le lien qu'il existe entre le sujet et l'autre au sens large, c'est-à-dire la société dans ses manifestations diverses. Cette perspective pourrait être davantage détaillée par l'analyse d'autres corps dansants qu'ils soient étrangers (allemand, asiatique, africain...) ou relevant d'autres types de scènes (théâtrale, classique, interdisciplinaire...). Finalement, en démontrant la politisation du corps, il est légitime de se demander quelle définition donner à l'individu si celui-ci est une construction politique.

Bibliographie

Ouvrages généraux (dictionnaires, encyclopédie)

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (dir.), *Le Petit Robert*, éd. du Petit Robert, Paris, 2012.

CLÉMENT, Félix et LAROUSSE, Pierre (dir.), *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras*, éd. Slatkine Reprints, Genève, 1999.

LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, Paris, 2008.

Œuvres étudiées

Pièces et opéra

BENSERADE, *Ballets pour Louis XIV*, éd. Société de Littératures Classiques Toulouse, Toulouse, 1997.

DE BEAUJOYEUX, Balthazar, *Balet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudémont sa sœur*, imprimé par Adrian le Roy, Imprimeurs du Roy, 1582, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737/f2.image.r=balthazar%20de%20beaujoyeux> (page consultée le 10 avril 2018)

EURIPIDE, *Les bacchantes*, BIBERFELD, René (trad.), 2016, disponible sur : http://www.ouvroir.com/biberfeld/trad_grec/bacch.pdf (page consultée le 10 avril 2018),

LULLY, Jean-Baptiste, *Atys, tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de Théâtre*, imprimé par Christophe Ballard, Imprimeur du roi, Paris, 1676, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5448680n.r=atys?rk=64378;0> (page consultée le 10 avril 2018).

MOLIÈRE:

– *Sagnarelle – Don Garcie de Navarre – L'école des maris – Les fâcheux – L'école des femmes – la critique de l'école des femmes*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930.

– *George Dandin – L'avare – Monsieur de Pourceaugnac – Le bourgeois gentilhomme*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930.

– *L'impromptu de Versailles – Le mariage forcé – Les plaisirs de l'île enchantée – Tartuffe*, éd. Librairie Plon, Paris, 1930.

MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo : favola in musica in un prologo e cinque atti*, MANICINI, Claudio (trad.), in. MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo*, éd. L'avant-scène, Paris, 2002, p.27.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, NÉRAUDAU, Jean-Pierre (éd.), LAFAYE, Georges (trad.), éd. Gallimard, Coll. Folio Classique, 1992, Paris, p.351.

VIRGILE, *Énéide*, PERRET, Jacques (trad.), éd. Gallimard, coll. Folio classique, Paris, 1991.

PURCELL, Henry, *Didon et Énée : opéra en un prologue et trois actes*, BÉGAUD, Josée (trad.), in. PURCELL, Henry, *Didon et Énée*, éd. Premières loges, Paris, 2008.

Chorégraphie

BAUSCH, Pina, *Café Müller*.

➔ Captation disponible du spectacle disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA>.

BAUSCH, Pina, *Orpheus und Eurydike*, Ballet de l'Opéra national de Paris, Bel Air Classiques, 2009, DVD.

DE MEY, Michèle-Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Amor*.

➔ Teaser disponible sur : <https://vimeo.com/236429294>.

GRAHAM, Martha, *Lamentation*.

➔ Extrait de la captation du spectacle disponible sur Youtube :
<<https://www.youtube.com/watch?gl=BE&v=m7b1FkZYarU>>.

LARRIEU, Daniel, *Waterproof*.

➔ Extrait disponible sur : <<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/waterproof-audiodescription?s>>.

JOOSS, Kurt, *Pavane pour une infante défunte*.

➔ Extrait de la captation du spectacle disponible sur Youtube :
<<https://www.youtube.com/watch?v=HzGQFXj9izQ>>.

MORRIS, MARK, *Dido and Aeneas*, Mark Morris Dance Group, CBC Home Video, Canada, 1995, DVD.

➔ Extraits du spectacle disponible sur la page Youtube de la compagnie :
<<https://www.youtube.com/user/MarkMorrisDanceGroup>>.

WALTZ, Sasha, *Dido and Aeneas*, Sasha Waltz & guests, Arte, 2005.

➔ La captation complète est disponible sur Youtube :
<<https://www.youtube.com/watch?v=vNbkdZkZhmA&t=1s>>.

Sur le baroque

Ouvrages généraux

ANDRIESEN, Pieter, *Rencontres Musicales*, éd. ARTIS-Historia, Bruxelles, T.1, 1985, T.2, 1988.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, éd. Seuil, Paris, 1978.

KENDALL, Alan, *Chronique de la musique*, éd. de La Martinière, 1995

ROSSIUS, Raymond, *Le monde de l'opéra*, éd. Artis-Historia, Bruxelles, 1994.

RUEL, Marianne, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne : XVIe-XVIIIe siècle*, Champion, Paris, 2006, p.89.

Ouvrages théoriques

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le roi-machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, éd. de Minuit, Paris, 1981.

ARISTOTE, *Poétique*, MAGNIEN, Michel (trad.), éd. Les Belles Lettres, Paris, 1990.

BEAUSSANT, Philippe :

- *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, éd. Actes Sud, Arles, 1988.
- *Passages, De la Renaissance au Baroque*, éd. Fayard, Paris, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, MULLER, Sibylle (trad.), éd. Flammarion, Paris, 1985.

BENOIST, Jean-Marie, *Figures du baroque, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist*, éd. PUF, Paris, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli (Leibniz et le baroque)*, éd. de Minuit, Paris, 1988.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes ; suivi de Éloge de la main*, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2007.

FRANKO, Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, RENAUT, Sophie (trad.), éd. Kargo & l'Éclat, Paris, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, éd. Gallimard, Paris, 1990.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, éd. Armand Colin, Malakoff, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, BALLANGÉ Guy (trad.), éd. Librairie générale française, coll. Le livre de poche, Paris, 1989.

Article sur l'esthétique baroque

BEAUSSANT, Philippe :

- « Langue baroque, langue vivante », in. OLIVIER, Philippe (dir.), *Opéra*, éd. Autrement, Paris, 1985.
- « Réflexions sur la musique de Didon et Énée », in. Purcell Henry, *Didon et Énée*, éd. L'avant-scène, Paris, 1978.

MOULIN-CIVIL, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? » in. *Amérique : Cahiers du Criccal, Le néo-baroque*, n° 20, 1998, pp.23-49.

PÉDELABORDE, Cindy, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », in. *Les Cahiers de Framespa*, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/framespa/1821>> (page consultée le 29 janvier 2018),

PLISSON, Michel, « Yves GUILCHER : *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste* », in. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1999, disponible sur : <<http://ethnomusicologie.revues.org/870>> (page consultée le 29 janvier 2018).

ZAISER, Rainer, « Le pli : Deleuze et le baroque », in. *Cover folgt in Kürze*, éd. Œuvres et Critiques, XXXII, 2, 2007, pp. 155-170.

Ouvrage sur l'opéra baroque

CELLER, Ludovic, *Les origines de l'Opéra, introduction de Francis Pinget*, éd. L'Harmattan, France, 2001.

DE CAHUSAC, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, éd. Desjonquères, Centre National de Danse, Paris, 2004.

DESHOULIÈRES, Christophe, *L'opéra baroque et la scène moderne*, éd. Fayard, France, 2000.

FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert et TODOROV, Tzvetan, *La naissance de l'individu dans l'art*, éd. Grasset, Paris, 2005.

MARTIN, René (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, éd. CNRS, coll. Colloques internationaux du Centre national de recherche scientifique, Paris, 1990.

MOINDROT, Isabelle, *la représentation d'opéra, Poétique et dramaturgie*, éd. Presses Universitaires de France, France, 1993.

NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, imprimé par Librairie du Gouvernement & de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760, disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h?rk=64378;0>> (page consultée le 10 avril 2018).

WESTRUP, Jack Allan, *Purcell*, DIEUDONNÉ, Annette (trad.), éd. Janin, coll. La flûte de Pan, 1947, Paris.

Article sur l'opéra

BOLLON, Patrice, « La grand-messe lyrique », in. OLIVIER, Philippe (dir.), *Opéra, La diva et le souffleur*, éd. Autrement, Paris, 1985.

BOUISSOU, Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque : une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets », in. WAEBER, Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la révolution, Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. Peter Lang, Berne, 2009.

CAINS, David, « Les mélodies de *Didon et Énée*, ou la tentation de la musique », in. PURCELL, Henry, *Didon et Énée*, éd. L'avant-scène, Paris, 1978.

CIORANESCU, Alexandre, « Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans », in. *Baroque*, 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, disponible sur : <<http://baroque.revues.org/263>> (page consultée le 25 mars 2017).

MATHIEU-ARTH, Françoise, « Du maque à l'opéra anglais », in. JACQUOT, Jean (dir.), *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*, actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1967.

NAUDEIX, Laura, « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », in. WAEBER, Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la révolution, Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. Peter Lang, Berne, 2009

SIMON, Roger, « Les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal italien », in. JACQUOT, Jean (dir.), *La fête théâtrale et les sources de l'opéra*, actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1972.

STERNFELD, Frederick William, « Les intermèdes de Florence et la genèse de l'opéra », in. JACQUOT, Jean (dir.), *La fête théâtrale et les sources de l'opéra*, actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1972.

VANUXEM, Jacques, « Les fêtes de Louis XIV et le Baroque : de la Finta Pazza à Psyché (1645-1671) », in. JACQUOT, Jean (dir.), *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*, actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1967.

Sur la danse contemporaine

Ouvrages théoriques

BEAUQUEL, Julia, *Esthétique de la danse, le danseur, le réel et l'expression*, éd. PUR, coll. Aesthetica, 2015.

BOISSEAU, Rosita et GATTINONI, Christian, *Danse et art contemporain*, éd. Nouvelles éditions Scala, coll. Sentiers d'art, Paris, 2011.

BUTLER, Judith:

- *Le pouvoir des mots : Politique du performatif*, NORDMANN, Charlotte (trad.), éd. Amsterdam, Paris, 2004.
- *Défaire le genre*, CERVULLE, Maxime (trad.), éd. Amsterdam, Paris, 2006.

CREMEZI, Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, éd. Chiron, Paris, 1997.

DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, ALLARY, Jean (trad.), éd. Gallimard, 1932.

GATTINONI, Christian, *Danse contemporaine et opéra*, éd. Nouvelles éditions Scala, Paris, 2014.

GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, éd. L'arche, Paris, 2009.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, éd. Ellipses, Paris, 2005.

GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, LE BŒUF, Christine (trad.), éd. Actes Sud, Paris, 1992.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, éd. Contredanse, Bruxelles, 1997.

MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle, *La danse au XXème siècle*, éd. Bordas, Paris, 1995.

POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, éd. Vrin, Paris, 2009.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivie des Écrits du Cercle de Bakhtine*, éd. du Seuil, Paris, 1981.

VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, OUTIN, Jacques (trad.), éd. Mille et une nuits, Paris, 2009.

WIGMAN, Mary, *Le langage de la danse*, ROBINSON Jacqueline (trad.), éd. Papiers, Paris, 1963.

Article sur la danse contemporaine

GAUTHIER, Brigitte, « Hommage à Pina Bausch », in. *Études théâtrales, Théâtre et danse. Vol.1 Un croisement moderne et contemporain*, n° 47-48, Louvain-la-Neuve, 2010.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », in. *Littérature*, n° 168, 2012.

FRANKO, Mark, « La danse et le politique », *Recherches en danse*, mis en ligne le 16 juin 2017, <<http://journals.openedition.org/danse/1647>> (page consultée le 3 avril 2018).

GUILBERT, Laure et GERMAIN-THOMAS, Patrick, « Éditorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », in. *Recherches en danse, Danse(s) et politique(s)*, 2015,

mis en ligne le 15 novembre 2015, <<http://journals.openedition.org/danse/1197>> (page consultée le 10 avril 2018).

PASROLIS, Alexia (dir.), « La danse est-elle engagée », in. *Nouvelles de danse*, n° 69, éd. Contredanse, Bruxelles, Printemps 2017, pp.8-15.

Sur les spectacles analysés

Mark Morris

Mark Morris Dance Group, 2018, <<https://markmorrisdancegroup.org/>> (page consultée le 16 avril 2018).

DUERDEN, Rachel et ROWELL, Bonnie, « Mark Morri's *Dido and Aeneas* (1989) : a critical postmodern sensibility », in. *Dance Chronicle*, vol. 36, n°32, 2013.

GREENSPAN, Karen, « Two english operas », in. *Ballet Review*, vol. 45, n°4, 2017.

JORDAN, Stéphanie, « Mark Morris marks Purcell : *Dido and Aeneas* as danced opera », in. *Dance Research*, vol 29 n°2, 2011.

KILEY, Brendan « I may sound cunty, but I'm doing it fondly », in. *The Stranger* [en ligne], 3 octobre 2012, disponible sur : <<https://www.thestranger.com/seattle/i-may-sound-cunty-but-im-doing-it-fondly/Content?oid=14914165>> (page consultée le 10 avril 2108).

MACAULAY, Alistair, « Review : Mark Morris Dance Perfoms "Whelm" and "Words" at BAM », in. *The New York Times* [en ligne], 23 avril 2015, disponible sur : <<https://www.nytimes.com/2015/04/24/arts/dance/review-mark-morris-dance-performs-whelm-and-words-at-bam.html>> (page consultée le 10 avril 2018).

PRESTON, Sophia, *Mark Morris's Dido and Aeneas*, disponible sur : <<https://markmorrisdancegroup.org/documents/Sophia-Preston-Mark-Morris-Dido-and-Aeneas.pdf>> (page consultée le 16 novembre 2017).

SCHWARTZ, Selby Wynn, « Bad language : transpositions in Mark Morris's *Dido and Aeneas* », in. *Dance research*, vol 44, n°2, 2012.

Sasha Waltz

Sasha Waltz & Guest, 2018, <<https://www.sashawaltz.de/en/>> (page consultée le 16 avril 2018).

BOISSEAU, Rosita, « La beauté selon Sasha Waltz », in. *Le Monde* [en ligne], 8 octobre 2007, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/10/08/la-beaute-selon-sasha-waltz_964331_3246.html?xtmc=sasha_waltz&xtcr=97> (page consultée le 10 avril 2018).

CHAMPION, Holly, *Dramaturgical analysis of opera performance : four recent productions of "Dido and Aeneas"*, Thèse de doctorat en philosophie, École des arts et medias, UNSW Australia, février 2016.

FRETARD, Dominique :

- « La fulgurante mise en orbite de la fusée Waltz », in. *Le Monde* [en ligne], 14 juillet 1999, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/archives/article/1999/07/14/la-fulgurante-mise-en-orbite-de-la-fusee-waltz_3584354_1819218.html?xtmc=sasha_waltz&xtcr=6> (page consultée le 10 avril 2018).
- « Les démons de la chair libèrent Sasha Waltz », in. *Le Monde* [en ligne], 21 mars 2002, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/archives/article/2002/03/21/les-demons-de-la-chair-liberent-sasha-waltz_267552_1819218.html?xtmc=sasha_waltz&xtcr=42> (page consulté le 10 avril 2018).

KADIVAR, Pedro, « Sasha Waltz, trilogie du corps : une interrogation politique », in. *Études théâtrales, Théâtre et danse. Vol.2 Un croisement moderne et contemporain*, n° 49, 2010.

SCHENCK, Cécile, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz, *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », in. *Skenographie*, n° 4, 2016, disponible sur : <<https://journals.openedition.org/skenographie/1292>> (page consultée le 9 novembre 2017).

Table des annexes

Annexe 1 : Nomenclature des gestes chez Mark Morris

Annexe 2 : Dialogue et chorégraphie de la scène du *mask* de Sasha Waltz

Annexe 1 : Nomenclature des gestes chez Mark Morris

Tableau repris et adapté à partir de celui de Rachel Duerden et Bonnie Rowell.

Mot(s)	Geste correspondant	Remarques supplémentaires
Gestes Déictiques		
Breast	Deux danseurs, une main sur la poitrine, une main sur le ventre	« Proche de press'd »
Brow	Deux danseurs, corps droit, une main entoure la poitrine, une autre sur le front	Utilisé par Belinda sur Didon et par Didon sur Énée, suggère une position intime.
Carthage + « State », « This land »	Corps droit, bras décrivant des cercles horizontalement devant le corps, paumes ouvertes vers le sol	Comparé aux gestes des autres lieux, le geste désigne la scène, donc le lieu du drame.
Empire + « Italian Ground », parfois « Troy »	Corps droit, bras levé au-dessus, dirigé vers les coulisses	Désigne le hors-champ.
Eyes	Corps droit, mains devant les yeux puis les bras sont ouverts sur les côtés	
Hand	Corps droit, un bras levé, la main tendue	
Heart	Corps droit, de profil, les deux mains sur le cœur	
Here	1. Corps droit, un bras levé au-dessus de l'épaule, un doigt pointe le sol, tête abaissé 2. Corps droit, bras ouvert devant le corps à hauteur de la taille, les paumes ouvertes devant	
Me/Mine/Own/I	Corps droit, les mains ramenées sur les côtés du torse, doigts en avant, paume vers l'intérieur	
See	1. Corps droit, bras droit tendu, paume ouverte 2. Corps droit, bras ouvert en diagonale	Le bras est tendu vers l'objet ou la personne désigné.
You	Corps droit, un bras tendu vers le personnage désigné	
Gestes conventionnels		
After	Corps droit, un bras devant, la main de l'autre bras réalise des cercles	La main réalisant des cercles peut signifier, dans certains contextes, une suite et par extension « après »
All	Corps droit, bras tournés au-dessus de la tête	En désignant l'espace, le geste désigne également l'ensemble, et par extension un « tout »
Crocodile + « Hound »	Corps droit, une main ouverte et crochue devant le visage puis les deux bras sont croisés devant, les paumes l'une sur l'autre ouvertes puis fermées	Imitation de la mâchoire
Deny	Corps droit, bras en angle droit sur le côté, main secouée, la tête secouée	La négation de la main ou de la tête sont des gestes quotidiens.
Fall	Chute complète du corps	
Flowing	Corps droit, sauts pulsatiles, les bras imitant	Imitation de l'eau

+ « Nile », « Ocean »	des vagues sont élevés au fur et à mesure	
No	1. Corps dirigé sur le côté, les deux bras croisés sur le côté 2. La tête est secouée	Dans le deuxième cas, il s'agit d'un geste conventionnel
Once	Corps droit, un bras levé en l'air, un doigt levé	
Silence	Corps droit, une main sur le coude opposé, un doigt devant la bouche	
Smile	Corps droit, les coudes élevés vers le haut et l'arrière, les paumes tournées vers le sol et remontées des deux côtés du visage	Imitation du sourire. Geste inversé pour « sorrow » signifiant la tristesse.
Speak	Corps droit, bras tendu, main tapotée sur l'épaule	Peut-être conventionnel en signifiant la prise de parole.
Gestes codés		
Aeneas + « Conspire », « Guest » (dans la lamentation de Didon), « Hero »	Corps incliné sur le côté, bras ouvert sur le côté en « v » courbé	
Anchor	Corps abaissé, un bras devant, un bras derrière, le bras devant est amené derrière et puis rapidement amené devant par le dessus	
Approach + « Touch »	Corps droit, les deux bras devant sur un côté, le dos de la main est à peine touché par les doigts de l'autre et remonté doucement en bond	Proche du geste utilisé pour « remember »
Belinda	Corps de dos, bras gauche en angle droit sur le côté, bras droit tendu, paume ouverte vers Belinda	Ce geste se situe entre le déictique et la figure. Ne s'agissant pas seulement d'un bras désignant, nous le considérons comme figure.
Bless + « Guive »	Corps en avant, tête relevé, deux bras tendus devant, mains ouvertes	
Clouded + « shelter »	Corps droit, un bras au-dessus de la tête, paume tournée vers le ciel	Utilisé avec « sky »
Conquest + « desire », « do », « fact », « resolved »	Corps droit, position plié, poing tapé l'un sur l'autre	
Cure + « enjoyed », « hate » (utilisé par la Sorcière), « love® », « true »	Corps droit, paumes ouvertes, un bras vers le haut, un bras vers le bas sur une jambe pliée devant	
Death	Corps droit, de profil, dos arqué, les deux bras sur le côté	
Dido + « Fair », « Queen »	Corps droit, main réalisant un cercle autour du visage	Proche du geste utilisé au ballet traditionnel pour « beautiful »
Earth + « Soft », « Pacify »	Corps courbé près du sol, bras balayé devant et derrière	
Fate	Corps droit, ouverture asymétrique des bras, doigts écartés	

Fire + « Flames »	Corps droit, mains oscillantes descendant du haut vers le bas	
Fleet + « sail(or) »	Corps droit, en position plié, les deux bras sont amenés devant, le corps vers l'arrière puis l'avant alors que les bras sont tirés vers l'arrière	
Fly + « Mercury »	Corps droit, une jambe levée sur le côté, les bras pliés sont relevés en secouant les mains	
Forget +« Guess », « Hear », « Know », « Sensible », « Tought »	Corps droit, le talon de la main est amené sur la tempe puis éloigné	Concerne tout ce qui a trait à la pensée
Forsook	Corps droit, position plié, les bras en angle droit élevés sont descendus brusquement sur les cuisses	
Fountain	Corps droit, une main sur la hanche, un bras en l'air, paume ouverte sur le côté	
Happy	Corps droit, bras ouvert ramené au-dessus de la tête puis amené devant	Geste inversé pour « languish »
Jove + « God »	Corps droit, les deux bras tendus au-dessus de la tête Parfois accompagné d'une prosternation	Concerne tout ce qui a trait au divin.
Mortal Wounds	Corps droit, les deux bras pliés sont ramené sur la poitrine puis ouvert brusquement sur le côté et puis descendus	Réutilisé par Didon dans sa lamentation
Never + « No trouble » (dans la lamentation de Didon)	Corps droit, geste diagonal du bras à côté du corps de l'intérieur vers l'extérieur plusieurs fois	
Phoebe + « Sunset »	Corps droit, un bras plié devant, main en poing, l'autre bras décrit un arc de cercle jusqu'au coude du bras plié	
Shake	Corps droit, les bras décrivent un arc autour de la tête, les mains sont secouées rythmiquement	
Stay	Corps droit, plié, un bras en angle droit, l'autre plié à hauteur de poitrine, paume vers le sol	
Storm	Corps droit en arrière, les épaules secouées	
Torment + « no revealing », « distress », « oppress »	Corps recroquevillé, main placées successivement sur le banc	
Triumph	Corps droit, un bras devant fixe sur le côté plié, un autre tendu décrivant un cercle en plusieurs étapes de l'avant à l'arrière	Inspiré su sémaphore.
Venus	1. Corps abaissé, une jambe levée, les bras levés doucement 2. Dans « Venus's charms », position semi-couchée sur le banc	

Annexe 2 : dialogue et chorégraphie de la scène du *mask*

Tableau repris et traduit à partir de la thèse d'Holly Champion.

TEXT	PERFORMANCE NOTES
A queen always travel <i>[sic]</i> with shoes Exactly two hundred and thirty-two, To be able to choose.	Engelkes tient Dunberry ²⁰⁸ dans sa poigne et s'adresse au public, agitant son bras libre avec un air grandiose.
A queen doesn't walk on her toes,	Dunberry s'éloigne d'Engelkes sur la pointe des pieds. Elle le tire en arrière.
A queen is looking forward and up with the nose.	Engelkes tourne Dunberry pour faire face au public et donne un petit coup à son menton vers le haut.
A queen is always happy,	Engelkes tourne autour de Dunberry, se positionnant derrière lui. Elle étend ses bras autour de lui et étire sa bouche en un sourire.
And with breasts, nipples pointing west.	Engelkes imite des seins sur la poitrine de Dunberry en poussant ses mains en-dessous de ses bras et pointant ses doigts en avant comme s'ils étaient des tétons. Sur « west », elle le tourne vers jardin, toujours en s'adressant au public.
No – yes. No – yes.	Sur chaque “no”, Dunberry se penche en avant et sur chaque “yes”, Engelkes le tire en arrière. Elle l'embrasse lourdement sur la joue dans une position condescendante, comme s'il était un enfant et qu'elle devait le remercier pour bon comportement.
The queen is a beauty, And knows what is best.	Engelkes agite son bras d'une façon grandiose comme si elle était la reine s'adressant à son peuple.
Off with the heads!	Engelkes crie soudainement son texte et jette son bras tendu sur le côté, son doigt pointé sur Dunberry qui esquive et semble effrayé.
A queen doesn't have to obey.	Engelkes marche devant Dunberry avec un mouvement de balayage, agitant son bras de manière gracieuse et relevant sa robe avec l'autre.
A queen can stay bed <i>[sic]</i> the whole day... If she wants to.	À la fin de "the whole day" Engelkes tombe sur le côté de manière moqueuse et est rattrapé par Dunberry avant la fin de la réplique.
A queen always knows what to say	Engelkes enveloppe son bras autour de la tête de Dunberry, couvrant complètement sa bouche avec sa main..

²⁰⁸ Engelkes est le nom de la courtisane, Dunberry est celui du maître à danser.

A queen stands higher, stands tall...so to say [sic].

Engelkes penche son coude lourdement sur la tête de Dunberry, se tenant sur la pointe des pieds pour se faire plus grande que lui ; pendant ce temps, Dunberry résiste et lutte pour s'échapper. Il abandonne et soulève Engelkes sur son dos, la conduisant vers les coulisses.

