

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 50 (2009)

**Artikel:** Le "livret" d'opéra baroque : une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets

**Autor:** Bouissou, Sylvie

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858672>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 28.03.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

SYLVIE BOUISSOU

## Le «livret» d'opéra baroque: une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets

*La plupart des danseurs et des compositeurs de ballets,  
dédaignent la chorégraphie.*

*(Charles Compan, Dictionnaire de la danse,  
Paris, Cailleau, 1787, p. IX).*

La fonction du livret d'opéra dépasse largement celle d'un simple support du texte poétique de l'œuvre dramatique. Source historique de première importance, le livret remplit le rôle de programme de salle et comporte, à ce titre, un lot d'informations en lien avec l'actualité de la représentation et notamment avec la danse. Pourtant, encore aujourd'hui, le «livret» est considéré comme une source polymorphe qui génère trop souvent une définition confuse de la part des musicologues, des littéraires et même des bibliothécaires.

Le présent essai s'attache d'abord à préciser son objet d'étude; puis, à partir de quelques cas exemplaires issus du répertoire baroque, nous démontrerons ce qu'apporte le livret sur la connaissance du geste, de la danse et de la composition chorégraphique, pour terminer par une réflexion portant sur la notion de création chorégraphique à l'époque baroque.

### Le livret comme support à une représentation scénique

Depuis 1866, le texte dramatique d'un opéra ou d'un ballet prend le nom de «livret», associant sans discernement le contenu et le contenant<sup>1</sup>. Pourtant, à l'époque baroque, le texte dramatique (contenu) prend des formes différentes de

Cette étude bénéficie des recherches que j'ai conduites avec Denis Herlin et Pascal Denécheau sur les livrets d'opéras, travail limité certes aux œuvres de Jean-Philippe Rameau, mais déjà largement représentatif des enjeux et fonctions du livret au XVIII<sup>e</sup> siècle: voir Sylvie Bouissou et Denis Herlin avec la collaboration de Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales*, 5 vol., Paris, CNRS Éditions et Bibliothèque nationale de France, 2003, vol. 2, *Les Livrets*.

1 Voir l'article LIVRET dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, français*,



publications (contenants) variables selon leurs fonctions. Parmi celles que nous avons pu recenser, retenons quatre catégories: la première, le «livret», proche du programme actuel de l'Opéra Garnier, se distingue des autres par son lien avec la représentation vivante de l'œuvre en alliant la distribution du spectacle à l'une des versions du texte dramatique, contemporaine de la représentation et de l'édition du livret (Planche 1).

Les trois autres catégories, sans lien avec une représentation scénique, prennent les formes diverses de fascicules publiés sans distribution<sup>2</sup> (plus souvent au XVII<sup>e</sup> siècle qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle); de textes intégrés aux œuvres complètes d'un auteur<sup>3</sup> ou à un corpus d'éditeur<sup>4</sup>; ou encore d'une plaquette servant de «Paroles» à un concert (Planche 2).

La disparité de la matérialisation comme de la fonction de ces trois dernières catégories rassemblant les autres sources du texte dramatique interdit, du moins dans l'état actuel de nos connaissances, toute terminologie unitaire relative à leur contenant<sup>5</sup>. Le «livret» d'opéra correspond donc à une source spécifique associant systématiquement le texte dramatique aux différents paramètres de la représentation en une sorte de «non-livre» occasionnel offert (à la cour) ou vendu (dans les Académies royales de musique parisienne et provinciales)<sup>6</sup>. Par sa fonction de programme, le livret propose la version du texte dramatique conforme à sa représentation. Toujours en phase avec l'exécution scénique, le livret prend en compte les aménagements du texte et les changements de distribution qui justifient autant d'éditions (et de versions différentes, le cas échéant) que de productions musicales. C'est là un atout fondamental dans la reconstitution

*historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique [...]*, 19 vol., Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890, vol. 10 (1873), p. 597.

- 2 CASTOR | ET | POLLUX | TRAGÉDIE | EN CINQ ACTES | ET EN VERS, | Représentée par l'Académie Royale de Musique, | le 8 janvier 1754. | La Musique est de M. RAMEAU. | NOUVELLE ÉDITION. | A PARIS, | chez DELALAIN, rue & à côté de la Comédie | Française. | M. DCC. LXXXVI, 24 p.
- 3 *Id.*, «Castor et Pollux, tragédie. Mise en musique par M. Rameau» dans *Œuvres complètes de M. Bernard*, Londres [Paris, Cazin], 1775, p. 96-144.
- 4 Simon-Joseph Pellegrin, «Hippolyte et Aricie, tragedie représentée par l'Académie royale de musique, l'an 1733. Paroles de M. Pellegrin. Musique de M. Rameau. CXIX. Opera.» dans *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale depuis son établissement*, 16 vol., Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1703-1746; R Genève, Slatkine, 16 vol. en 3 t., vol. 15, p. 311-380.
- 5 Sur ces objets bibliographiques échappant aux réseaux traditionnels de la librairie, voir Nicolas Petit, *L'Éphémère, l'occasionnel et le non livre à la bibliothèque Sainte-Geneviève (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, collection Corpus iconographique de l'histoire du livre, 1997; voir également Bouissou et Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 20-22.
- 6 Sur les pratiques éditoriales afférentes aux livrets à Paris, à la cour et en province, voir Bouissou et Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 23-32.



# ALCIONE,

## TRAGÉDIE;

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS

PAR L'ACADEMIE ROYALE  
DE MUSIQUE,

Le Jeudi dix - huitième Février 1706.



A PARIS,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy  
pour la-Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. D C C V I

*Avec Privilège de Sa Majesté.*

LE PRIX EST DE QUATRE VINGT SOLS.

Planche 1. Antoine Houdar de La Motte, *Alcione*, Paris, Ballard, 1706, p. de titre du livret (photo IRPMF).

# PAROLES

## DU

# CONCERT.



## Du 1. Juin. 1739.

Planche 2. [Louis Fuzelier, *Les Indes galantes*, *Les Incas du Pérou*], *Paroles du concert*. Du 1. Juin 1739, s.l.n.d., p. de titre (photo IRPMF).



génétique de l'œuvre dramatique dans le sens où il s'agit de la seule source donnant clairement chaque étape de son histoire. En cela il s'oppose à la partition musicale imprimée, reflet d'un état figé de l'œuvre et destinée à «durer» en raison même de son coût important de fabrication. Autant la source musicale servant aux exécutions s'alourdit au fur et à mesure de son histoire des strates successives de corrections correspondant à ses reprises, autant le livret est mis à jour régulièrement. Son coût modique de fabrication autorise largement les nouvelles éditions et nouveaux tirages contrairement à la partition musicale imprimée. Celle-ci, destinée à la vente, suit son parcours indépendamment des livrets. Au demeurant, la première édition musicale est toujours imprimée après les représentations, contrairement à la première édition du livret puisqu'elle sert de programme, sans doute pour bénéficier de la lecture des interprètes et de l'avis du public. Ceci explique la raison pour laquelle la première édition d'un livret ne correspond jamais à la version musicale imprimée; ces deux étapes n'étant pas simultanées, et les fonctions des deux objets étant dissociées.

En raison de son lien avec la contemporanéité des représentations, le livret d'opéra comporte des informations précieuses<sup>7</sup> comme la distribution complète des acteurs chantants et des personnages dansants, plus rarement le nom du maître de ballet et, exceptionnellement celui des instrumentistes. Dans la majorité des cas, au XVII<sup>e</sup> siècle, les noms des danseurs sont cités à l'endroit même du texte où ils doivent intervenir. Par exemple dans le livret d'*Alys*, représenté à Saint-Germain en Laye le 10 janvier 1676<sup>8</sup>, ils sont donnés à la suite de l'intitulé de la scène: «six Phrygiens dansants, Messieurs Chicanneau, Favier l'aîné, Magny, Lestang l'aîné, Faüre, Pécour», «Six Nymphes Phrygiennes dansantes. Mesdemoiselles Noblet, Arnal, Bonard, Bouteville, Lestang cadette, et Du Mirail». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la distribution complète figure pour les pièces à intrigue continue (ballet, tragédie, pastorale, comédie) avant le prologue et avant le premier acte, et pour les pièces à intrigue discontinue (ce qu'on appelle improprement les opéras-ballets) avant chaque entrée. À cet égard, le livret d'opéra propose une vision fidèle sur ce qui fut réellement exécuté et offre des éléments précieux pour reconstruire la composition des ballets.

7 Sur la page de titre figurent de manière récurrente le titre de l'œuvre, le genre d'appartenance, le nom de l'éditeur et la date de publication qui est invariablement la même que la date de représentation. D'autres éléments apparaissent encore mais avec des variantes selon que l'œuvre est jouée à l'Académie royale de musique de Paris, à la cour ou dans un autre lieu: par exemple le prix et le lieu de vente du fascicule; la mention d'une approbation, d'un privilège ou d'une permission d'imprimer. De telles informations concourent à reconstruire avec précision la diffusion d'une œuvre à travers ses différentes éditions et les pratiques éditoriales et sociales de l'époque.

8 Jean-Baptiste Lully (livret de Philippe Quinault), *Alys*, Paris, Ballard, 1676, acte I, scène 7, p. 14.



## Le livret d'opéra, source essentielle pour le geste et la danse

Concernant le geste et la danse, le livret d'opéra constitue la source historique la plus riche en données informatives que nous avons regroupées autour de quatre problématiques. La première relève du geste et concerne les jeux de scène mimiques; la deuxième se rapporte à la fois au geste et à la danse et concerne l'argument des ballets figurés; la troisième touche à l'effectif des danseurs; la dernière concerne la composition des ballets, c'est-à-dire la manière de regrouper les danseurs.

### I. Du geste

En regard des jeux de scène, les informations les plus complètes se trouvent indiscutablement dans les livrets d'opéras, mis à part, naturellement, les programmes des ballets ou des pantomimes dont l'usage ne se généralisera que vers les années 1770<sup>9</sup>. S'ils sont parfois de nature expressive – par exemple «avec vivacité», «de considérant attentivement<sup>10</sup>» – les jeux de scène sont le plus souvent liés à un mouvement mimique supposant un déplacement dans l'espace. Par une indication spécifique, le livret précise le geste qui accompagne le ou les vers énoncés par l'acteur chantant. Par exemple, dans *Alys* de Quinault mis en musique par Lully, on peut lire: «La déesse Cybèle paraît sur son char, et les Phrygiens et les Phrygiennes lui témoignent leur joie et leur respect»; et plus loin «Cybèle portée par son char volant, va se rendre dans son temple. Tous les Phrygiens s'empresment d'y aller, et répètent les quatre derniers vers que la déesse a prononcés<sup>11</sup>.»

De même, dans *Zoroastre* de Cahusac mis en musique par Rameau, deux vers de la Vengeance sont juxtés chacun d'une indication de jeu de scène: «En lui montrant les serpents qui lui ont été remis par la Haine. [...] Elle jette la poignée de serpents, et elle présente à Érinice le poignard qui lui a été donné par le Désespoir<sup>12</sup>.»

Les exemples pourraient être multipliés à l'envi et démontreraient tous que le livret d'opéra baroque occupe une place aussi importante, dans le domaine de la reconstitution d'un ouvrage lyrique, que la source musicale elle-même.

9 Ne sont pas pris en compte ici les programmes des ballets ou des pantomimes; voir notamment dans ce volume les textes de Nathalie Rizzoni, p. 129 *sq.*, et de Bruce Alan Brown, p. 197 *sq.*

10 Indications issues du livret d'*Anacréon des Surprises de l'amour* de Pierre-Joseph Bernard, Paris, Vve Delormel et fils, 1757, p. 18.

11 Paris, Ballard, 1676, acte II, scène 8, p. 15-16.

12 Paris, Vve Delormel et fils, 1749, acte IV, scène 5, p. 58.



## II. Du ballet figuré ou de la pantomime à partir des années 1747

À la suite de Cahusac pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup>, les théoriciens de la danse s'accordent à considérer que «toute danse doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'âme. Sans cette condition, elle perd le caractère de son institution primitive. Elle n'est plus qu'un abus de l'Art<sup>13</sup>.» Cette association de la danse à l'expression d'une action, ou d'une imitation, devient une «obligation plus étroite lorsqu'elle est portée au théâtre<sup>14</sup>.» Ces citations de Cahusac résument la réforme importante qui l'occupa toute sa vie et qui prit pour cible la «danse noble» en place depuis Lully et trop durable à son gré. Elle témoigne de la tenace opposition entre supporters de la danse noble (ou belle danse) et de la danse d'action dont le chapitre V de son *Traité historique de la danse*, qui s'intitule «Préjugés contre la Danse en Action», se fait l'écho sans complaisance:

La danse noble, la belle danse se perd. [...] Ce discours ridicule qu'on a tenu constamment en France, depuis la mort de Lully, en l'appliquant successivement à toutes les parties de la vieille machine qu'il a bâtie, et qu'on répètera par habitude ou par malignité, de génération en génération, jusqu'à ce qu'elle se soit entièrement écroulée, n'est qu'un préjugé du petit peuple de l'Opéra, qui s'est glissé dans le monde, et qui s'y maintient depuis plus de soixante ans, parce qu'on le trouve sous sa main, et qu'il dégrade d'autant les talents contemporains qu'on ait jamais fâché de rabaisser<sup>15</sup>.

À l'évidence, la danse en action, ou pantomime, représentait le meilleur moyen d'éviter qu'un danseur, sous couvert de son titre de «premier danseur», se crût autorisé à «paraître seul deux fois, dans quelque Opéra qu'on mette au Théâtre<sup>16</sup>» et se permette d'ajuster ses entrées selon la mode «sans aucune relation directe ou indirecte avec le plan général de l'opéra» qu'au demeurant, précise Cahusac, «il ignore, et qu'il ne s'embarrasse guère de connaître<sup>17</sup>.» Rien d'étonnant donc que Cahusac termine son *Traité historique de la danse* par un véritable plaidoyer en faveur de la danse en action en lançant un appel aux jeunes qu'il encourage à ne

13 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [1754], éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National Supérieur de la Danse, 2004, Seconde partie, Livre quatrième, I, «Caractère que doit avoir la danse théâtrale», p. 221.

14 *Ibid.* Au demeurant, Charles Compan développe la même idée, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Cailleau, 1787, p. 32: «Ainsi, quoi que la danse de société puisse ne rien représenter qu'elle-même, la danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelqu'autre chose.»

15 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, V, «Préjugés contre la danse en action», p. 227-228.

16 *Id.*, Seconde partie, Livre quatrième, III, «Obstacles au progrès de la danse», p. 226.

17 *Ibid.*



pas singer les Dupré, Sallé et Camargo, inimitables dans le genre de la danse simple, mais à se lancer dans cette nouvelle forme d'expression. «La danse en action vous reste. C'est un champ vaste, encore en friche; osez le cultiver», conclut-il<sup>18</sup>.

Tout naturellement, les livrets de Cahusac sont largement pourvus d'arguments de ballets figurés qui tiennent en quelques lignes descriptives, presque toujours absentes des sources musicales. De fait, à la lecture de la partition, rien ne différencie un ballet figuré d'une suite ordinaire de danses généralement accompagnée de la mention banalisée «On danse». Par conséquent, seul le livret permet d'identifier la présence d'un ballet figuré et de le chorégraphier conformément aux souhaits des auteurs. Ainsi, le livret des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac propose l'argument très détaillé d'un ballet figuré que la partition musicale évacue complètement:

Les Vertus rendent à l'Amour son arc, son carquois et son flambeau. Les Grâces et les Plaisirs vont reprendre leurs parures. Les Grâces parent l'Hymen; l'Amour lui donne deux flèches dorées, et ils troquent de flambeau. Les Plaisirs parent les Vertus de guirlandes de fleurs; ce ballet finit par l'union de l'Amour, des Grâces et de l'Hymen, des Plaisirs et des Vertus<sup>19</sup>.

Dans de rares cas, la partition musicale donne des informations sur la pantomime à effectuer. Par exemple, dans le manuscrit musical d'*Anacréon des Surprises de l'amour*, 1757, l'*Entrée des Jeux, Amours et Plaisirs* comporte quelques indications gestuelles synchrones avec la musique (Planche 3)<sup>20</sup>. Celles-ci, que ce soient celle de la p. [46] où doivent apparaître «les Grâces» sur un motif musical bien particulier, ou celles de la p. 47, «Licoris à Amour», «Anacréon témoigne ici sa joie de revoir Licoris», «Licoris danse autour d'Anacréon et de l'Amour» dont le lecteur pourra saisir les articulations à partir de la partition, n'apparaissent ni dans la version musicale imprimée<sup>21</sup> ni dans le livret.

En revanche, l'argument de l'un des ballets figurés du livret de *Zoroastre*: «[Le ballet] est formé par la Haine, le Désespoir et leur Suite. La Haine donne à la Vengeance une poignée de serpents; le Désespoir lui remet un poignard teint de sang», trouve un écho textuel dans la partition imprimée avec la mention: «Ballet où les Démons entourent la vengeance, et lui remettent un poignard et une massue<sup>22</sup>.»

18 *Id.*, Seconde partie, Livre quatrième, VIII. «Ressource unique des danseurs modernes», p. 233.

19 Louis de Cahusac, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, s.l., Ballard, 1747, Prologue, scène 2, p. 12.

20 Jean-Philippe Rameau, *Les Surprises de l'amour, Anacréon*, F-Po, Rés. A. 196 c. [III<sup>c</sup>], p. [46]-47.

21 *Id.*, Paris, Le Clerc, Bayard, Castagnery, Daumont, 1757, p. 46.

22 Pour le livret, voir Louis de Cahusac, *Zoroastre*, s.l., Vve Delormel et fils, 1749, acte v, scène 5, p. 58; pour la partition musicale, voir Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre*, Paris, Vve Boivin, Leclair, La Castagniere, l'Auteur, 1749, acte v, fin de scène 4, p. 125.







## III. De l'effectif des danseurs et de leur hiérarchie dans la troupe

La distribution imprimée dans les livrets nous instruit, quant à elle, sur certains aspects de l'interprétation en lien direct avec la danse, notamment sur l'effectif des danseurs et sur leur statut au sein de la troupe. À l'inverse des noms des choristes, listés sans discernement dans les livrets par sexe et réunis du côté du roi ou de la reine, ceux des danseurs donnent lieu à un classement acte par acte (sauf dans les académies de musique de province), et parfois même divertissement par divertissement comme c'est le cas pour une représentation italienne des *Incas du Pérou*, l'une des entrées des *Indes galantes*, donnée au Teatro della corte à Parme en 1757 dans une chorégraphie de Jean-Philippe Delisle. Pour chaque «production», on peut donc connaître le nombre exact de danseurs et danseuses par acte et les rôles qu'ils interprétaient.

4

**ATTORI, CHE DANZANO.**

**Primo Divertimento.**

*I N C A'.*

*Il Sig. Vincenzo Saunier. La Sig. Maria Riviere.*

<i>PERUVIANI</i>	<i>PERUVIANE</i>
<i>I Signori</i>	<i>Le Signore</i>
Nicola Mergeri.	Costanza Tinti.
Lodovico l' Houllier.	Placida Caccioni.

**S E G U I T O.**

<i>I Signori</i>	<i>Le Signore</i>
Giambatista Bourgeois.	Maria Mercier.
Francesco des Forges.	Margherita Riviere.
Lodovico Blache.	Antonietta des Fontaines.
Giuseppe Bianchi.	Giovanna Lombard.
Giuseppe Ganier.	Francesca Delisle.
Antonio Campioni.	Giustina Campioni.

**Secondo Divertimento.**

<i>P E R U V I A N E</i>	
<i>La Sig. Maria Vandermouth</i>	
<i>detta Mimì.</i>	
<i>Le Signore</i>	
Costanza Tinti.	Antonietta des Fontaines.
Placida Caccioni.	Giovanna Lombard.
Maria Mercier.	Francesca Delisle.
Margherita Riviere.	Giustina Campioni.
	<b>Terzo</b>

Planche 4. Carlo Innocenzo Frugoni (abbé), *Gl'Inca del Perù* (traduit de Louis Fuzelier, *Les Incas du Pérou*, entrée des *Indes galantes* de Rameau), Parme, Regio-Ducal Stamperia, Monti, 1757, p. 4 (photo IRPMF).



Ainsi, la mise en relation des distributions des dix-huit éditions du livret de *Castor et Pollux* permet de mesurer l'évolution des effectifs sur une période allant de 1737 à 1782 et de distinguer le nombre d'éléments masculins et féminins. Par souci de concision, nous n'avons retenu que quatre distributions à des dates significatives suffisamment espacées pour repérer une éventuelle évolution: 1737 (date de création de la première version); 1754 (date de création de la seconde version); 1772 (à partir de cette date, les œuvres de Rameau ne sont plus données qu'en fragment sauf *Castor et Pollux*); 1782 (dernière représentation au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une œuvre intégrale de Rameau<sup>23</sup>). Le résultat de cette analyse donne une évolution croissante de plus de 30% pour les femmes et de plus de 35% pour les hommes sur un demi-siècle:

1737	1754	1772	1782
14 femmes	20 femmes	48 femmes	42 femmes dont 7 enfants
18 hommes	17 hommes	45 hommes	49 hommes dont 12 enfants

Au-delà des données sur l'effectif, les distributions nous renseignent sur le statut des danseurs. Leur mode d'énumération répond, en effet, à une hiérarchie particulière élaborée en conformité avec leur rôle dans la troupe. Ainsi, les noms des danseurs solistes sont détachés du reste de la troupe par un artifice de présentation typographique concrétisée par l'emploi des petites capitales ou par la mention M. ou Mlle. À cet égard, la distribution de 1774 d'*Iphigénie en Aulide*<sup>24</sup> de Gluck, offre un exemple parfait d'une hiérarchie particulièrement soignée avec trois niveaux concrétisés par des petites capitales de taille moyenne pour M. Gardel l'aîné et Mlle Guimard et de petite taille pour M. Gardel cadet et Mlle Dorival, et par des minuscules pour tous les autres noms<sup>25</sup>.

#### IV. De la composition des ballets

Si les livrets n'apportent aucun élément proprement dit sur la chorégraphie, c'est-à-dire sur l'«art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures<sup>26</sup>», il est indiscutable qu'ils nous informent sur la composition des ballets. Après examen de plusieurs centaines de distributions, il s'avère que les noms des danseurs mis en évidence ne correspondent pas

23 *Castor et Pollux* sera repris à partir du 14 juin 1791, mais sur une musique de Pierre-Joseph Candeille.

24 Marie-François Louis Gand Leblanc Du Roulet, *Iphigénie en Aulide*, donnée le 1<sup>er</sup> avril 1774, Paris, Delormel, 1774, distribution de l'acte I, p. 5.

25 Grecs et Grecques: MM. Le Breton, Petit, Aubri, Le Roi l'aîné, Du Chainé, Roissi, Liesse, Pladix, Des Bordes, Hennequin cadet, Le Roi 2<sup>e</sup>, Dussel, Mlles Martin, Rosé, Tallin, Felmé, Deschamps, Belletour, Le Bel, Lillia, Henriette, Huet, Thevenin, Vertueil; Jeunesse grecque: MM. Giroux, Fontaine, Simonin cadet, L'Argillière, Mlles Perolle, Thiste, Du Parc, Fanfan.

26 Charles Compan, *Dictionnaire, op. cit.*, article CHORÉGRAPHIE, p. 83.



systématiquement aux noms des premiers danseurs officiels. Leur énumération et la composition typographique soignée de leurs noms répondraient donc, non pas à la transcription de leur statut officiel, mais à une bien plus subtile réalité nous instruisant sur l'ordre de leur intervention dans la chorégraphie, en d'autres termes sur la composition des ballets et sur leur effectif.

La corrélation entre distribution de livret et source musicale se vérifie dans bien des exemples et durant tout l'Ancien Régime. Ainsi, en mettant en relation la partition musicale et le livret d'*Atys* de Quinault et Lully, on note un divertissement composé de deux danses pour les Phrygiens correspondant sans ambiguïté à la composition des ballets indiquée dans le livret qui mentionne, juste sous l'intitulé de la scène, l'intervention de six Phrygiens puis de six Phrygiennes<sup>27</sup>.

De même dans le prologue d'*Alcione* de Houdar de la Motte et Marais (1702), la source musicale note deux airs pour les Faunes<sup>28</sup>, puis plus tard une fête champêtre tandis que le livret indique dans la distribution sept Faunes (dont un soliste, M. Balon), puis cinq Bergers et cinq Bergères. En rapprochant les deux sources, on peut imaginer que le premier air pour les Faunes était confié au soliste et le second aux six danseurs. Quant à la fête champêtre, composée d'une *marche*, d'un *menuet* et d'un couple de *passepieds* à répartir entre dix danseurs, le livret précise qu'«une troupe de Bergers, et de Bergères témoignent leur joie de ce que leur prédit Apollon» ce qui implique que les dix danseurs devaient arriver en même temps sur la *marche*. La composition des ballets pour la suite est moins évidente, bien qu'on puisse admettre que le nombre équivalent d'hommes et de femmes laisse supposer que le couple de *passepieds* devait être exécuté par les dix danseurs.

Le dernier exemple de cette démonstration est tiré des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac et Rameau, ballet héroïque chorégraphié par Antoine Bandieri de Laval en 1747 (Planche 5, page suivante). La distribution du prologue indique trois entités: les Grâces; les Jeux et Plaisirs; Les Vertus. Les premier et dernier groupes se composent respectivement d'une entité de trois et quatre femmes mises sur le même plan. En revanche, le deuxième groupe, les Jeux et Plaisirs, se subdivise en cinq unités (un homme soliste; deux hommes; deux femmes; quatre hommes; cinq femmes) dont la disposition reflète très probablement une composition chorégraphique. Si on met en corrélation la source du livret et la source musicale, on obtient des correspondances que nous avons résumées dans le Tableau A qui confirment notre hypothèse (p. 107).

27 Jean-Baptiste Lully, *Atys*, Paris, Ballard, 1689, acte I, scène 7, p. 108, *Entrée des Phrygiens*; p. 109, *Second air des Phrygiens*.

28 Marin Marais, *Alcione*, Paris, l'Auteur, Hurel, Foucaut, 1706, p. 10-11.



6

---



---

**ACTEURS DU, PROLOGUE.**

<b>L</b> AMOUR,	La D <sup>lle</sup> Coupée.
<b>L</b> HIMEN,	La D <sup>lle</sup> Romainville.
<b>U</b> N PLAISIR,	Le S <sup>r</sup> Poirier.
<b>G</b> RACES,	
<b>P</b> LAISIRS,	} <i>de la suite de L'AMOUR,</i>
<b>J</b> EUX, ET <b>R</b> IS,	
<b>V</b> ERTUS, <i>de la suite de L'HIMEN.</i>	

---

**PERSONNAGES DANSANS.**
*L E S G R A C E S.*Les D<sup>lles</sup> Le Breton, Courcelle, Deverriere.*J E U X E T P L A I S I R S.*Le S<sup>r</sup> Laval;Les S<sup>rs</sup> Duval, Bourgois;Les D<sup>lles</sup> Himblot, Deverriere-C.;Les S<sup>rs</sup> F-Dumoulin, P-Dumoulin, Dangeville,  
Malter-C.;Les D<sup>lles</sup> Puvignée, Sauyage, Lyonnois-C.,  
Briffeville.*V E R T U S.*Les D<sup>lles</sup> Thiery, Beaufort, Minot, Duchateau.



La lecture de ce tableau permet de constater que la composition des ballets, indiquée dans la distribution, s'articule parfaitement avec le contenu de la musique. De plus, les structures des deux gavottes (*aabb* pour la première et *abaca* pour la seconde en rondeau), confiées aux Jeux et Plaisirs, donnent cinq phrases musicales différentes qui pourraient correspondre aux cinq groupes de danseurs prévus par Laval.

Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Prologue, sc. 1, p. 8	4 femmes	Les Grâces	1 <sup>er</sup> ballet figuré «Les Grâces s'efforcent de consoler l'Amour: sa tristesse continue; elles quittent leurs parures et tous leurs ornements qu'elles déposent aux pieds de l'Amour.»	1 <sup>er</sup> air, p. 7
Prologue, sc. 1, p. 10	1 homme 2 hommes 3 femmes 4 hommes 4 femmes	Jeux et Plaisirs	«Le Ballet continue»	Gavotte 1, p. 8 Gavotte 2, p. 9 Gavotte 1 (reprise)
Prologue, sc. 2, p. 11	4 femmes	Vertus	2 <sup>e</sup> ballet figuré «Les Vertus rendent à l'Amour son arc, son carquois et son flambeau. Les Grâces et les Plaisirs vont reprendre leurs parures. Les Grâces parent l'Hymen; l'Amour lui donne deux flèches dorées, et ils troquent de flambeau. Les Plaisirs parent les Vertus de guirlandes de fleurs; ce ballet finit par l'union de l'Amour, des Grâces et de l'Hymen, des Plaisirs et des Vertus.»	1 <sup>er</sup> air vif, p. 18 1 <sup>er</sup> passepied, p. 18 2 <sup>e</sup> passepied, p. 19 1 <sup>er</sup> passepied (reprise)

Tableau A. Distribution pour le Prologue des *Fêtes de L'Hymen et de l'Amour*.



L'exemple de l'entrée *Osiris* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, réitère les mêmes correspondances frappantes, bien que plus complexes, résumées dans le tableau B ci-après.

Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Osiris, sc. 1, p. 19	a. le Printemps 1 femme 3 hommes 3 femmes	a. le Printemps	«Pendant ce chœur, les Amazones sauvages armées viennent en foule sur le théâtre. Osiris arrive en même temps de l'autre coté, avec une suite nombreuse.»	a. Entrée pour les Saisons et les Arts, p. 37
	b. l'Été 4 hommes 4 femmes	b. l'Été		b. Entrée pour les Moissonneurs et Vendangeurs, p. 37
	c. l'Automne 6 hommes	c. l'Automne (Satires)		c. Air pour les Satires (automne), p. 38
Osiris, sc. 2, p. 22	a. le Printemps 1 femme 3 hommes 3 femmes	a. le Printemps	1 <sup>er</sup> ballet figuré «Trois différents quadrilles <sup>29</sup> représentant le Printemps, l'Été et l'Automne, offrent à Orthésie, toutes les espèces de fleurs et de fruits.»	a. Sarabande pour les berceaux de fleurs qui s'élèvent, p. 41
	b. l'Été 4 hommes 4 femmes	b. l'Été		b. 1 <sup>er</sup> rigaudon, p. 41
	c. l'Automne 6 hommes	c. l'Automne (Satires)		«Ces trois troupes se perdent successivement dans les rangs des Amazones sauvages. Myrrine suit la première.»

Tableau B. Distribution pour l'entrée *Osiris* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*.

29 Compan, *Dictionnaire, op. cit.*, article QUADRILLE AU THÉÂTRE, p. 315: «On entend par *Quadrille*, non seulement quatre, mais six, huit, et jusqu'à douze danseurs vêtus uniformément, ou même de caractères différents, qui forment des troupes particulières, lesquelles se succèdent et font ainsi le cours de l'action. Il n'est point de genre de danse, de caractère de symphonie, qu'on n'ait eu l'adresse de faire entrer dans cette grande composition.»



Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Osiris, sc. 5, p. 22	1 femme 4 femmes	Muses	2 <sup>e</sup> ballet figuré «Les Muses de la suite d'Orthésie, après avoir offert à Orthésie tout ce que les Arts ont inventé de rare, et d'agréable, se réunissent avec les Égyptiens et Égyptiennes du premier ballet, pour élever des berceaux de fleurs des deux côtés du théâtre. Ces berceaux portés par des cariatides d'or aboutissent dans le fond à un salon de fleurs et de verdure; il est percé à jour, et les rameaux qui le forment sont chargés de toute sorte de fruits.	Mouvement de sarabande et de loure, p. 53
	1 homme 1 femme 4 femmes	Sauvages et Sauvagesses	Toutes les Amazones sauvages, que la crainte avait retenues éloignées, accourent à ce spectacle, et remplissent ce côté du théâtre. Elles portent un javelot d'une main; elles tiennent de l'autre, des fleurs et des fruits dont les acteurs du ballet étaient chargés, et qu'ils ont abandonnées à ce peuple sauvage.»	gigue, très vive, p. 54
Osiris, sc. 8, p. 30	[tous]	[tous]	L'union des deux peuples fait le sujet du dernier divertissement.	Contredanse, p. 58

Tableau B (suite).

Après examen de nombreuses sources, les corrélations entre la composition des ballets notée dans le livret et la musique elle-même se confirment avec plus ou moins d'évidence.

## VI. De la «composition chorégraphique» au XVIII<sup>e</sup> siècle

Concernant la chorégraphie, la majorité des danses de l'époque baroque répondait à des stéréotypes de carrures, de mouvement et de caractère (canaries, branle, gavotte, sarabande, menuet, passepied, rigaudon, etc.) dont les pas étaient bien connus de tous les danseurs. Ainsi, Charles Compan, qui transmet la tradition chorégraphique de Pierre Beauchamps et Louis-Guillaume Pécour dans la lignée des réformes théorico-esthétiques de Cahusac et Noverre, explique que le rigaudon, par exemple, se danse



sans avancer ni reculer, ni aller de côté, quoi que les jambes fassent des mouvements différents. Il se commence de la première position, ayant les deux pieds assemblés; vous pliez les deux genoux également, et vous vous relevez en sautant, et en levant du même tems la jambe droite, qui s'ouvre à côté, et le genou étendu, vous la reposez du même mouvement, aussi à la première position; mais à peine est-elle posée, que la jambe gauche se lève, en s'ouvrant à côté, sans faire aucuns mouvements du genou, ce n'est que la hanche qui agite la jambe, et la brise tout de suite. Les deux pieds étant à terre, vous pliez, et vous vous relevez en sautant, et en tombant sur les deux pieds, ce qui termine ce pas<sup>30</sup>.

À la lecture de cette pesante définition, on saisit d'autant mieux la nécessité de codifier les pas en chorégraphiant les partitions<sup>31</sup>. Pourtant, force est de constater, qu'hormis les chorégraphies de belle danse, répertoriées par Francine Lancelot, on relève une cruelle carence de partitions chorégraphiées pour un opéra entier. Aussi, n'est-il pas légitime de se demander si son principe existait réellement? Ne pourrait-on pas imaginer que les danseurs connaissaient les pas de la plupart des danses et attendaient du compositeur des ballets des directives plutôt proches de celles que pourrait donner aujourd'hui un metteur en scène? Cahusac n'écrit-il pas: «Un danseur croit ne rien faire, lorsqu'il exécute les figures qu'on lui demande<sup>32</sup>.»

Au demeurant, en quoi consistait vraiment la charge du compositeur de ballets (ou maître de ballets)? Sous l'Ancien Régime, la chorégraphie n'était que la partie mécanique de la danse que les maîtres à danser se chargeaient d'enseigner. En revanche, la composition des ballets était confiée aux maîtres de ballet (d'où le nom compositeurs de ballets) qui concevaient les effectifs, les enchaînements et la mise en mouvements des danses. En 1787, Compan confirme que cette fonction, noble et inspirée, revient éventuellement à arranger les pas et à former les figures dont «le dessin se borne à des ronds, des quarrés, des lignes droites, des moulinets et des chaînes» mais qu'elle consiste surtout à

corriger les auteurs, lier la danse à l'action, imaginer des scènes analogues aux drames, les coudre adroitement aux sujets; créer ce qui est échappé au génie des poètes, remplir enfin les vides et les lacunes qui dégradent leurs productions [...]<sup>33</sup>.

En substance, Compan laisse entendre que certains compositeurs de ballets n'étaient en fait que des maîtres à danser. Une lettre du chorégraphe Jean-Philippe Delisle<sup>34</sup>, adressée à Guillaume-Léon Dutillot<sup>35</sup> le 13 avril 1758, dans laquelle il se

30 *Id.*, p. 322-323.

31 Voir Francine Lancelot, *La Belle danse, Catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren Éditeur, 1996.

32 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, iii, «Obstacles au progrès de la danse», p. 225, note a.

33 Compan, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 205.

34 Jean-Philippe Delisle fut maître de ballet à la cour de Parme de 1755 jusqu'à 1758 au moins.

35 Guillaume-Léon Dutillot fut nommé Intendant général de la maison royale par l'Infant Don Philippe, duc de Parme, le 26 juin 1749.



plaint que l'Intendant ne lui fait plus confiance, nous confirme que le compositeur de ballet devait d'abord composer les ballets et régler les mouvements:

Vous vous méfiez de ma probité et de ma capacité; jusqu'aux ballets. On me donne le plan; tel air pour le ballet; tel air pour M. tel; tel air pour Mlle telle; tel air en pas de trois; et les mouvements des airs de ballet, on veut me les régler; je crois être en état de les régler moi-même, et depuis vingt ans que je compose les ballets d'opéra, de comédie et autres, aucun maître de musique, tel qu'il fut, ne m'a jamais donné aucun mouvement; je crois avoir acquis un peu d'expérience dans mon art pour les donner moi-même et quoi que je ne puisse plus exécuter, j'ai formé des écoliers en France qui me font honneur. [...] Dans l'art de composition, il faut avoir liberté entière pour travailler [...] <sup>36</sup>.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons avancer la thèse que la notation des compositions chorégraphiques est publiée dans les livrets d'opéras, à l'instar des futurs programmes de ballets, notamment des ballets-pantomimes. En effet, il faut rappeler que le livret représente la seule source donnant les trois auteurs principaux du spectacle lyrique (systématiquement chorégraphié à l'époque baroque), à savoir le compositeur de musique, l'auteur des paroles et le compositeur des ballets. On sait que la musique était éditée à part, en raison même de sa nature et de son mode de vente. Comme avancé plus haut, le texte dramatique avait lui aussi, indépendamment du réseau de distribution des livrets, d'autres modes de diffusion (insertion du texte dans un corpus d'éditeur, dans un corpus d'œuvres complètes, ou en fascicule séparé). En revanche, qu'en était-il de la diffusion de la troisième composante d'un opéra, c'est-à-dire la composition des ballets? Il semble bien que le «livret d'opéra» soit son seul mode de transcription et de diffusion.

Si l'on admet donc que les compositions chorégraphiques des opéras baroques étaient publiées dans les livrets d'opéras, il reste que ce système de transcription fut mis en place à l'époque de la «belle danse». Or, en vertu de l'abandon progressif de celle-ci au profit de la danse d'action, ce principe de notation atteint ses limites au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il suffit de comparer les corrélations entre le livret et la partition d'*Atys* citées plus haut avec celles des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* pour en être persuadé. Il est en effet plus simple d'indiquer l'effectif de six danseurs pour chacune des deux danses stéréotypées, que d'indiquer l'effectif et les interventions des danseurs pour un ballet figuré composé de plusieurs danses.

36 I-PAas, *Teatri*, L. 33, carton 1, f. 266, «Lettre de Deslile à Dutillot, Parme, 13 avril 1758».



## La composition chorégraphique: un acte de création contemporaine de l'œuvre

En examinant les différentes éditions de livret d'une même œuvre, on remarque que la composition des ballets évolue en fonction du chorégraphe. Il s'avère qu'elle suit une démarche créative et que la notion de reprise chorégraphique n'existait pas. Sous l'Ancien Régime, la danse reste donc acte de création contemporaine, attachée à une série de représentations d'une œuvre. Au demeurant, cette constatation trouve un écho dans les sources musicales dont les «divertissements», c'est-à-dire les sections de l'œuvre les plus fournies en danses, sont statistiquement les passages les plus remaniés. L'auteur de la composition des ballets se sentait sans doute autorisé à demander au compositeur de musique des aménagements dans de telles sections où il était, en quelque sorte, maître d'œuvre.

Un exemple des compositions de ballets de *Castor et Pollux*, l'une des œuvres les plus jouées au cours de l'Ancien Régime, servira à illustrer notre propos; on ne compte pas moins de dix-huit éditions différentes du livret, dont dix-sept consacrées à la seconde version de l'œuvre et quasiment autant de compositions de ballet différentes que de productions<sup>37</sup>. Pour le tableau C nous n'avons retenu que les représentations françaises, et limité la comparaison des effectifs au deuxième acte, les résultats étant suffisamment significatifs pour démontrer notre hypothèse. À la lecture de ce tableau, on remarque que les compositions chorégraphiques sont identiques en novembre 1763 et en janvier 1764, en raison même de la proximité des dates. On peut aussi penser que la distribution alternative de 1778 proposait, précisément en alternance, les chorégraphies de Vestris et de Gardel.

Hormis ces exceptions, les comparaisons de compositions de ballet pour une même œuvre démontrent que la chorégraphie était nouvelle à chaque production selon le principe de l'œuvre lyrique «revisitée» par les interprètes. D'où l'on peut conclure que la chorégraphie est appelée à suivre la contemporanéité de l'instant de la représentation et non l'une des contemporanéités de l'œuvre. D'une certaine manière, cette hypothèse remet en cause la pertinence des tentatives d'une reconstitution historique chorégraphique qui pourrait alors être perçue comme une contradiction avec le système de l'époque privilégiant la création chorégraphique. La reconstitution historique en ce domaine ne pourrait avoir un sens que si on souhaitait reproduire la chorégraphie d'un maître de ballet, pour autant qu'on en retrouve une. Au demeurant, et comme pour appuyer notre thèse, les sources des livrets, seules à donner des indices en ce domaine, étaient par nature occasionnelles et de plus ponctuelles.

37 Voir Bouissou, Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 55-73.



Année	Maître des ballets	Composition des ballets
1754	Jean Barthelemy Lany	8H; 4H; (2F + 6F)
1763	Antoine Bandieri de Laval, Michel Jean Bandieri de Laval	6H; 4H; 2H; (2F + 6F)
1764	Barthelemy Lany	6H; 4H; 2H; (2F + 6F)
1770	Michel Jean Bandieri de Laval	12H; (4H + 2H); 2H; (12F + 4F)
1772a	Michel Jean Bandieri de Laval	(1 H + 1 H + 8 H + 8 H); (1 F + 8 H + 8 F)
1772b	Gaëtan Vestris	(1 H + 1 H + 16 H); (1 H + 1 F + 8 F)
1778a	Gaëtan Vestris, Maximilien Gardel	4 H; 4 H; (2F + 8 H + 8 F)
1778b	Gaëtan Vestris, Maximilien Gardel	(1 H + 1 F + 6 H + 6 F); 8 H
1782	Maximilien Gardel	(1 H + 1 F + 4 H); 3 H

Tableau C. Composition des ballets de *Castor et Pollux*, 1754-1782.

(NB. Pour la lecture de la troisième colonne du tableau, les points virgules séparent les unités de danseurs: par exemple, Spartiates; Gladiateurs, etc.; les parenthèses précisent une répartition au sein de la même entité de danseurs).

Certes, nos propos peuvent heurter certains chorégraphes attachés au phénomène de reconstitution historique; cependant elles peuvent également conforter les chorégraphes favorables à la création contemporaine. Nos recherches ne sont nullement destinées à la polémique; elles ne sont que le résultat purement scientifique de la recherche fondamentale ici conduite. Qu'on veuille bien n'y voir que cette dimension.



