

“Learning to dance by Book”. Formes et enjeux d’un apprentissage solitaire des danses au XVIIIe siècle

Marie Glon

► **To cite this version:**

Marie Glon. “Learning to dance by Book”. Formes et enjeux d’un apprentissage solitaire des danses au XVIIIe siècle. Mémoires et histoire en danse, L’Harmattan, pp.207-220, 2010. hal-03144984

HAL Id: hal-03144984

<https://hal.univ-lille.fr/hal-03144984>

Submitted on 18 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«“Learning to dance by Book”. Formes et enjeux d’un apprentissage solitaire des danses au XVIII^e siècle », in I. Launay et S. Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L’Harmattan, 2010., p. 207-220.

«Learning to dance by Book» Formes et enjeux d'un apprentissage solitaire des danses au XVIII^{ème} siècle

Marie Glon

« [...] Nos maîtres les plus compétents ont œuvré (et leurs efforts n'ont pas été vains) pour que l'on compte, au rang des autres arts et sciences, la Chorégraphie, ou l'art de danser selon les caractères démonstratifs, par lesquels les différents tours et mouvements du corps sont clairement dirigés et exprimés ; un art qui à présent est devenu l'égal, et utilisé de la même façon, que les notes, etc., pour la musique.

Il serait dommageable que cet art soit un secret pour vous, Mesdames, dont la faveur et l'encouragement l'ont nourri, de ses premiers pas à sa perfection actuelle¹ ! Moi-même je déplore la perpétuation de l'habitude qui, jusqu'à présent, vous a privées d'apprendre à danser grâce au livre² ; et (nonobstant toutes les moqueries et remarques qui pourront m'être adressées) je suis résolu d'instruire les dames auxquelles j'ai l'honneur d'enseigner actuellement, et celles qui pourraient devenir mes étudiantes par la suite (si elles le veulent bien), de l'art sus-mentionné de danser selon les caractères ; lequel, quand elles le maîtriseront, ne leur permettra pas seulement de connaître les fondements véritables de ce qu'elles ont déjà appris, et de l'effectuer correctement, mais leur rendra aussi ce qu'elles apprendront par la suite largement plus facile et agréable ; par ailleurs, s'il arrive que la mémoire leur fasse défaut, le caractère sera toujours un rappel immédiat et assuré, qui leur évitera d'avoir recours à des personnes qui (peut-être) en savent moins qu'elles-mêmes.

Que vous ayez, Mesdames, la capacité d'acquérir quelque art ou science auquel vous vous appliquiez, c'est une vérité trop connue pour qu'on la contredise ; les nombreux exemples vivants d'excellence féminine, que nous voyons parmi nous aujourd'hui, forcent le jaloux lui-même à le reconnaître : alors pourquoi, Mesdames, les caractères de la danse, seuls, devraient-ils vous être cachés ? A mon humble opinion, enseigner à jouer d'oreille, et à danser sans livre, est tout aussi absurde³. [...] »

1 Plus haut dans le texte, l'auteur précise que les maîtres de danse ont inventé la Chorégraphie car ils y étaient encouragés par la considération que les dames témoignaient vis-à-vis de la danse.

2 La traduction de « by » (« dancing by characters », « dancing by book », etc.) est délicate. Ce mot signifie aussi bien « par », « grâce à » que « selon » ou « d'après ».

3 Epître dédicatoire d'un ouvrage conservé à la British Library, intitulé *Six Dances compos'd by Mr. Kellom Tomlinson* [Londres, n.d.] : « [...] *Our ablest Masters have labour'd (not in vain) to Number among other Arts and Sciences, ORCHESOGRAPHY, or the Art of Dancing by Demonstrative Characters; by which, the various Turns and Movements of the Body, are plainly directed and express'd; which Art is now become equal, and of the same Use, with Notes, &c. in Musick.*

'Twere pity this Art shouldbe a Secret to you, LADIES, whose Favour and Encouragement have nourish'd it, from its Infancy, to its present Perfection! I my self, lament the Prevalence of Custom, which has hitherto depriv'd you of learning to dance by Book; and (notwithstanding all the Jestes and Reflections which may be thrown upon me) am resolv'd to instruct such Ladies, whom I have the Honour to teach at present, and those who may become my Scholars hereafter, (their Inclinations concurring) in the aforesaid Art of Dancing by Characters; which, when they have attain'd, will not only enable them to know the true Foundation of what they have already learnt, and to perform it correctly, but will likewise render what they shall learn hereafter, abundantly more facil and pleasant; besides, if at any Time the Memory shall chance to fail, the Character will still be a ready and certain Remembrancer, and prevent their having Recourse to those who (perhaps) may know less than Themselves.

Les préfaces ou lettres dédicatoires placées en introduction des ouvrages de danse, depuis la Renaissance, sont souvent consacrées à un discours de type « militant », qui veut convaincre le lecteur des effets bénéfiques de la danse et/ou de sa moralité. C'est ce ton qu'adopte le maître de danse londonien Tomlinson dans ces lignes publiées aux alentours de 1720⁴. Or l'objet de son argumentation peut surprendre : il s'agit de promouvoir non seulement l'exercice de la danse, mais surtout l'apprentissage d'un savoir-faire spécifique, celui de lire les « caractères » de la danse. Il fait ici référence à la *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes desmonstratifs*, dont les principes sont publiés à Paris, en 1700, par le maître de danse Raoul Auger Feuillet : ce système d'écriture se diffuse dans différents pays d'Europe, suscitant au cours du siècle la publication de plusieurs centaines de « danses gravées », c'est-à-dire de danses « mises sur le papier » au moyen de la Chorégraphie⁵ (voir ill. 1). Tomlinson, dans le texte sus-cité, désigne la Chorégraphie par l'expression « caractères de la danse ». Il suggère – on reconnaîtra l'esprit des Lumières – que le fait de ne pas l'enseigner participe des tentatives qui visent à assujettir les femmes en leur interdisant l'accès au savoir, notamment en leur interdisant d'apprendre à lire.

Ces quelques lignes nous rappellent que le monde de la danse est loin d'être étranger à la question, cruciale à l'époque moderne, de la circulation des savoirs par le biais de l'imprimé. Ainsi, tout au long du XVIII^{ème} siècle – principalement autour de l'utilisation de la Chorégraphie – des relations nouvelles se tissent entre la danse et l'écrit⁶. Nous proposons de nous pencher ici sur les pratiques qu'invente la Chorégraphie pour se « mettre en lecture » comme on se mettrait en mouvement et sur les enjeux de cette lecture spécifique⁷.

Pour mener cette enquête, nous nous appuyons en premier lieu sur le livre où Feuillet présente la Chorégraphie⁸. Nous convoquerons également d'autres ouvrages, d'autres propositions inventées par des maîtres de danse à partir de cet outil. En effet, la Chorégraphie se présente comme un édifice construit à plusieurs mains, par différents professionnels de la danse et de l'édition. En ce sens, elle est particulièrement représentative de la façon dont l'imprimé suscite des échanges, permettant l'émergence du débat public et d'un nouvel exercice du jugement⁹. Il s'agit donc plus généralement de rattacher la danse à l'histoire de la lecture et de la culture écrite, objets essentiels dans le renouveau historiographique des cinquante dernières années et notamment de l'« histoire culturelle ». En effet, Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, plus récemment Donald McKenzie et

That you, LADIES, have a Capacity of acquiring any Art or Science, to which you shall apply your Selves, is a Truth too notorious for Contradiction : The many living Instances of FEMALE EXCELLENCE, which are now among us, make Envy it self confess it: Why then, LADIES, should the Characters of Dancing, alone be conceal'd from you? In my humble Opinion, teachning to Play by ear, and to Dance without Book, are equally absurd. [...] »

4 Ouvrage sans date, mais la page de titre signale qu'il s'agit d'un recueil de toutes les danses publiées par Tomlinson de 1715 à l'année actuelle (« the present Year »). Chacune des danses est datée : la plus récente a été composée « pour l'année 1720 ».

5 Tout au long de cet article, nous utiliserons ce terme dans son acception du XVIII^{ème} siècle.

6 Ce phénomène prend une ampleur particulière au début du XVIII^{ème} siècle, avec la publication de l'ouvrage de Feuillet. Il fait suite cependant à de nombreuses autres tentatives de consigner sur le papier les savoirs de la danse – les premiers exemples de « mise en livre » systématique des savoirs de la danse se trouvent probablement en Italie, et ont été étudiés par Marina Nordera, notamment dans « La réduction de la danse en art », in P. Dubourg Glatigny et H. Vérin, *Réduire en art*, Paris, Ed. de la MSH, 2008.

7 Nous prolongeons ici une réflexion entamée dans deux précédents textes : « The materiality of theory. Print practices and the construction of meaning through Kellom Tomlinson's *The Art of Dancing* (1735) », in *Re-thinking practice and theory*, Birmingham, Society of Dance History Scholars, 2007, et « De la manière qu'on doit se prendre pour marcher par l'écriture », *Annales de l'université de Bucarest [Analele Universitatii Bucuresti, Seria Istorie]*, Editura Universitatii Bucuresti, 2009.

8 Trois éditions de cet ouvrage (1700, 1701, 1713) sont connues sous le titre de *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes desmonstratifs*. Les différences apportées au texte entre ces éditions sont mineures.

9 On connaît ce phénomène dans le domaine des lettres ou de la peinture : en France, le Salon, ouvert à tous, suscite critiques et polémiques, alors que les anciens modes de hiérarchisation et de consécration des artistes étaient fondés sur le huis-clos académique. Cette nouvelle forme d'exercice du jugement se fait jour également dans la conception du droit ou de la religion. Voir Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

Roger Chartier, ont ouvert des perspectives neuves en proposant d'étudier non seulement les textes, mais aussi leur matérialité, ainsi que les multiples pratiques auxquels ces objets donnent lieu : leur production, par l'auteur mais aussi par tous les acteurs du monde de l'imprimerie ; leur circulation ; leur appropriation par les lecteurs. Nous profiterons donc de ces acquis, réflexions et méthodes particulièrement féconds pour la recherche en danse, et notamment pour l'analyse des pratiques et des stratégies des professionnels de cet art à l'époque moderne. En retour, cet accent porté sur des usages de l'imprimé méconnus et d'une inventivité insoupçonnée apporte, ainsi nous l'espérons, des éléments originaux à l'histoire du livre et de la lecture.

La danse gravée, un objet à « déchiffrer »

Feuillet, dans sa *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, s'attache à donner au lecteur les clés qui lui permettront de lire les danses gravées, ou plutôt, comme il le dit lui-même, de les « déchiffrer »¹⁰. La Chorégraphie serait donc comparable à un chiffre, c'est-à-dire à des « caractères inconnus déguisés, et variez, dont on se sert pour écrire des lettres, qui contiennent quelques secrets, et qui ne peuvent être entendus que par ceux qui sont d'intelligence, & qui sont convenus ensemble de se servir de ces caractères. On en a fait une science qu'on appelle *Polygraphie*, ou *Steganographie* ; c'est-à-dire, *Ecriture diversifiée & obscure*¹¹. » Les sens figurés du verbe « déchiffrer » soulignent cette dimension de mystère, ainsi que la difficulté de l'opération de « déchiffrement ». De même, on trouvera, sous la plume du maître de danse Pierre Rameau, le terme de « hiéroglyphes » pour désigner les symboles de la Chorégraphie¹². Ce mot souligne une composante fondamentale de la Chorégraphie, à savoir l'absence d'éléments verbaux (selon Richelet, le hiéroglyphe est un symbole qui agit « à l'aide des figures & sans le secours des paroles [...] »¹³), mais un tel terme insiste aussi sur la dimension énigmatique de la Chorégraphie : il est particulièrement frappant de constater que pour Furetière, le hiéroglyphe (« Figure ou symbole mystérieux qui servoit aux anciens Egyptiens à couvrir et à envelopper tous les secrets de leur Théologie¹⁴ ») ne sert pas à révéler, mais au contraire à cacher.

Aussi pénétrer dans une danse en Chorégraphie reviendrait-il à s'introduire dans une communauté dont les membres ont convenu d'utiliser un langage ésotérique. L'écriture, en aucun cas, n'y apparaît comme transparente. Dès lors, on peut se demander à qui s'adresse la Chorégraphie : de tels termes ne semblent-ils pas la destiner à un cercle restreint ? De fait, plusieurs éléments, tout au long du siècle, tendent à la présenter comme un « savoir de métier » hermétique. Weaver, dans sa préface à la traduction de l'ouvrage de Feuillet, signale ainsi que plusieurs maîtres à danser anglais ayant appris la Chorégraphie se sont bien gardés de la diffuser : cette compétence scripturaire était un atout qui avait, dit-il, tôt fait de les distinguer de leurs confrères¹⁵. Mais on trouve à l'inverse des manifestations du désir de diffuser ce savoir à une large échelle, comme on l'a vu chez Tomlinson, ou comme le propose le maître de danse Magny, selon lequel la Chorégraphie est de nature à « mettre toutes personnes à portée de les apprendre [les danses], & de les exécuter¹⁶ ».

La Chorégraphie semble donc hésiter entre deux vocations, entre le public des professionnels et celui, beaucoup plus large, des personnes qui s'adonnent à la danse en société. Trois siècles plus tard, il semble impossible de déterminer dans quelle mesure ces deux publics sont effectivement devenus des « déchiffreurs » de danses gravées. Une chose cependant est évidente : pour déchiffrer une danse, un véritable apprentissage est nécessaire, comme le souligne Feuillet alors même qu'il

10 On trouve également d'autres termes, comme, tout simplement, le verbe « lire », par exemple dans le titre d'un ouvrage du maître de danse Clément : *Principes de coregraphie: ou, L'art d'écrire et de lire la danse par caractères démonstratifs*, Paris, Denis, 1771.

11 *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

12 *Abbrégé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris, n.d. [privilege de 1725], p. 4.

13 *Dictionnaire portatif de la langue françoise*, vol. 2, Lyon, J. M. Bruyset, 1786, p. 121.

14 *Dictionnaire universel*, op.cit.

15 *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures*, Londres, 1706.

16 *Principes de chorégraphie*, Paris, Duchesne, 1765, n.p.

souhaite voir cet outil se diffuser (« la Chorégraphie s'apprent plus aisement qu'on ne pense, et ie puis assurer que toute sorte de personnes y peuvent reüssir en tres peu de temps, *pour peu qu'ils s'y appliquent*¹⁷ »).

Rêver la page du livre comme lieu de danse

Or qu'est-ce qu' « apprendre la Chorégraphie » ? A la lecture de *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*¹⁸, on comprend qu'il s'agit tout d'abord d'apprendre à se repérer dans l'espace, à « connoître le lieu ou l'on dance », dit Feuillet : le lecteur doit imaginaiement superposer les contours de la page du livre à ceux de la scène ou de la salle de bal. Il faut ensuite y situer le danseur : le lecteur doit chercher la « figure de la presence du Corps ». Cette dernière indique l'emplacement du danseur au début de la danse, et ce que nous appellerions son orientation : « vis à vis le haut de la salle », « vis à vis le côté droit de la salle », etc. Cette importance du repérage spatial se prolonge tout au long de la lecture : Feuillet attire ensuite l'attention du lecteur sur le « Chemin », une ligne qui part de la figure du corps et représente le trajet parcouru par le danseur.

Cette assimilation entre l'espace de la page et celui de la danse suscite de nombreuses descriptions, digressions et représentations figurées, qui témoignent du plaisir avec lequel les maîtres de danse se saisissent du livre pour rêver la danse (voir ill. 2 à 4). Tomlinson propose le point ultime de ce lien entre les deux espaces : alors qu'il explique soigneusement que la page du livre représente la salle de danse, il propose soudain d'imaginer l'inverse, c'est-à-dire « que le sol tout entier soit le livre en question, et contienne ce qui est écrit dans la page ou la demi-page¹⁹ ». Il adjoint à son manuel de danse de magnifiques planches représentant des danseurs évoluant sur un sol où les danses sont directement écrites en Chorégraphie.

Cette proposition graphique fait donc de la salle de danse un grand livre, sur lequel on peut danser en suivant le « chemin ». De fait, ce dernier sert également, explique Feuillet, « pour écrire les pas et les positions ». La danse se lit donc en suivant le chemin et en s'arrêtant à chaque « figure » de position ou de pas pour en analyser la signification, selon des règles précises impliquant d'analyser méthodiquement chaque petit signe greffé à la figure (ces signes renvoient aux différentes actions – plier, élever, sauter... – à accomplir sur un pas ou une position). L'efficacité de ce système est telle qu'après l'apprentissage de la Chorégraphie, il suffit selon Tomlinson de regarder les caractères d'une danse gravée pour voir, littéralement, le corps du danseur en mouvement sur le papier²⁰.

Danser le livre à la main : l'investissement du corps dans le déchiffrage

Mais il faut surtout remarquer que les opérations préconisées pour le déchiffrage sont tout autant mentales que physiques, comme le résume l'intertitre suivant : « De la maniere que l'on doit tenir le Livre pour déchiffrer les Dances qui sont écrites. » Cette partie livre une indication capitale : le lecteur doit déchiffrer debout, en tenant le livre devant lui, et en se déplaçant dans la salle au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Des gestes spécifiques sont même instaurés pour lui permettre de conserver, au fil de ces déplacements, l'orientation du livre : « [...] Après avoir remarqué le tournant et de quel côté il tourne, comme par exemple un quart de tour a droit, on portera la main gauche au livre à la partie la plus oposite de soi, et la droite à la partie la plus proche : les mains étant ainsi préparées on tournera le quart de tour en rapprochant la main gauche de soi, tandis que la droite s'en éloignera, en sorte qu'elles se trouvent toutes deux devant soi également avancées tenant toujours le livre par les mêmes endroits, et on trouvera qu'on aura tourné ledit quart de tour sans que le livre ait changé sa scituation ». En 1757, le maître de danse Dupré

17 Feuillet R.A. 1702, *P.^{er} Receüil de danses de bal pour l'année 1703*, Paris, Brunet, n.p. Nous soulignons.

18 Toutes les citations sont tirées de l'édition de 1713, p. 2 à 26.

19 « *Supposing the whole Floor to be the same Book, and to contain the Matter written in the Page or half Page [...]* », *The Art of Dancing*, Londres, 1735, p. 20-21.

20 « *Those who understand Music and the Characters of Dancing will hear the former by the Sight of the Notes & See the various Turning and windings of the latter in the Characters below [...]* », *ibid.*, livre de gravures : book 1, pl. V.

proposera un second ouvrage²¹, « traduisant » des danses gravées pour ceux qui auraient peine à les comprendre : le livre ainsi conçu est suffisamment petit et léger pour pouvoir être tenu dans une main, tandis que l'on porte la danse gravée dans l'autre main.

Les opérations de déchiffrement que nous avons énumérées plus haut prennent alors tout leur sens. Trouver le signe de présence, c'est se positionner ; suivre le chemin des yeux, c'est cheminer soi-même. Le déchiffrement consiste d'emblée en une mise en corps des signes couchés sur le papier : les manuels de Chorégraphie omettent de parler du moment où l'on « lâche le livre », et semblent considérer la lecture et la danse comme un même mouvement. En ce sens la Chorégraphie, « art de décrire la danse », est aussi, comme le soulignent les traductions anglaises du titre, un « art de danser » (« art of dancing »). Ce déchiffrement, qui est simultanément une incorporation de la danse écrite, contraste avec la pratique de la lecture qui s'impose déjà à cette époque, lecture silencieuse dont Michel de Certeau rappelle qu'elle signe un net recul de l'engagement corporel dans l'acte de lire : « la lecture est devenue depuis trois siècles une geste de l'œil. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire. [...] Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. [...] Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur²². » Dans l'implication du corps qu'exige le déchiffrement d'une danse gravée, on peut voir une forme inattendue des « complicités du corps avec le texte²³ ».

Pour un danseur autonome

La longue citation de Tomlinson insiste sur un autre avantage de la Chorégraphie : elle est un aide-mémoire qui permet de se passer des services d'un maître pour ré-apprendre les danses qu'on aurait oubliées. Elle ouvre ainsi la voie à une plus grande intelligence de la danse, en offrant l'accès aux « fondements » de ce que l'on a déjà appris tout en simplifiant les apprentissages ultérieurs. Ces deux points s'attachent probablement à une même caractéristique : le déchiffrement proposé par Feuillet apparaît comme un acte solitaire, pour apprendre « de soy même » des danses. Ce « de soy même » affirme une indépendance rare dans le milieu de la danse, dominé par la pratique des cours de danse, et donc par l'imitation d'un professeur. C'est à cette imitation que se substituent le déchiffrement et les opérations d'analyse qui le composent.

Cette caractéristique fondamentale a été omise par la plupart des commentateurs de la Chorégraphie : jusqu'alors, les historiens de la danse l'ont volontiers présentée comme une entreprise d'assujétion des corps, qui, en outre, émanerait du pouvoir royal – une hypothèse à envisager, selon nous, avec plus de prudence²⁴. Quant à l'idée, souvent exprimée, selon laquelle le projet de la Chorégraphie daterait du même moment et procéderait du même désir que la fondation de l'Académie royale de danse – dont le roi souhaitait qu'elle encadre et normalise l'enseignement de la danse –, elle n'est attestée, à notre connaissance, par aucune source. Il nous semble au contraire que la Chorégraphie est en quelque sorte l'autre face des projets qui visent à normer la pratique de la danse au XVIII^{ème} siècle. Non contente de proposer une voie pour l'apprentissage de danses qui n'impose pas l'imitation d'un autre danseur, elle exclut aussi toute définition du bien danser. Elle indique qu'il faut marcher, tourner, glisser, tomber... Mais ne dit jamais *comment* le faire. Le corps du lecteur est le seul référent de son déchiffrement.

C'est sans doute dans cette autonomie que l'on peut chercher les raisons qui incitent,

21 *Méthode pour apprendre de soi-mesme la Chorégraphie*, Le Mans, C. Monnoyer, 1757.

22 *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 253-254.

23 *Ibid.*

24 Le maître de danse Beauchamp, dans le procès qui l'oppose à Feuillet en 1704 au sujet de la paternité de la Chorégraphie (procès dont les archives sont conservées aux Archives Nationales), signale que le roi, « il y a trente années ou environ », lui a donné l'ordre « de faire comprendre l'art de la danse sur le papier ». Ce témoignage est à notre connaissance la seule mention d'une volonté royale à l'origine de la Chorégraphie, et l'on ne peut donc la considérer comme assurée.

aujourd'hui encore, les danseurs à se saisir des « danses gravées »²⁵. Ainsi de la chorégraphe Béatrice Massin, interrogée sur les raisons qui l'ont poussée à se consacrer à la danse dite « baroque » : « Avec le Baroque, j'ai découvert la notation Feuillet. Et j'ai enfin goûté l'immense liberté que représente, pour un danseur, le fait d'être seul dans un studio avec une partition écrite, sans chorégraphe, sans autre regard ni jugement que le sien, et de pouvoir développer une interprétation complètement personnelle – ce à quoi le danseur est rarement habitué.²⁶ » Le mouvement des yeux, de la pensée et du corps auquel invitent les danses gravées serait alors un élément structurant la liberté du danseur et son originalité. Une fois dépassée l'obscurité des « hiéroglyphes », les danses gravées apparaissent ainsi, avant tout, comme un instrument d'émancipation pour l'apprenti danseur et l'interprète.

Ill. 1 : Première page du « Rigaudon de la paix », in *Recueil de danses composées par M. Feuillet*, Paris, 1700.

Ill. 2 à 4 : L'assimilation de la page du livre à l'espace de la danse :

Figuration du livre dans la salle de danse (ill. 2) : « ABCD marque la salle » et EFGH marque « le feuillet sur lequel la Dance est écrite », R.A. Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, Paris, Dezais, 1713, p. 25 ;

Les contours de la page représentant les murs de la salle de danse (ill. 3) : J. Essex, *For the further improvement of dancing*, Londres, Walsh & Randall, 1710, p. 1 ;

La danse gravée à même le sol de la salle de danse (ill. 4) : K. Tomlinson, *The Art of Dancing*, Londres, l'auteur, 1735, livre de gravures : book 1, pl. VI.

Pour plus de précisions sur la Chorégraphie, et pour d'autres réflexions sur cet « art de décrire la danse », nous invitons le lecteur à se reporter aux textes suivants :

E. BARBIN (éd.), *Sciences et Arts, représentations du corps et matériaux de l'art*, Paris, Vuibert, 2009.

G. BENNET, M.-T. MOUREY, S. SCHROEDTER, *Barocktanz, Quellen zur Tanzkultur um 1700*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2008 (édition trilingue, allemand-français-anglais).

S. HECQUET et S. PROKHORIS, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

F. LANCELOT, « Ecriture de la danse : le système Feuillet », *Ethnologie Française*, Paris, Société d'ethnologie française, n°1, 1971 ; « L'écriture Feuillet : regards sur la terminologie et typologie », *La Recherche en danse*, Paris, Chiron, n°4, 1984 ; *La Belle danse*, Paris, Van Dieren, 1996.

J.-N. LAURENTI (éd.), *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, Villereau, Association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècle, 2005.

L. LOUPPE (éd.), *Danses tracées*, Dis voir, Paris, 1991 (notamment l'article de J.-N. Laurenti : « La pensée de Feuillet »).

M. LITTLE et C. MARSH, *La Danse noble, an inventory of dances and sources*, New York, Broude Brothers, 1992.

F. POUILLAUDE, « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, Paris, Editions du Seuil, n° 137, février 2004.

J. THORP et A. YEPES, « La notation Beauchamp-Feuillet et ses danses », in *La Notation chorégraphique : outil de mémoire et de transmission*, Alfortville, Atelier Baroque/Compagnie Fêtes Galantes, 2007.

25 Voir en annexe les textes de *Schriftanz* traduits par Axelle Locatelli, qui insistent eux aussi – mais au XX^e siècle – sur la dimension d'analyse de la notation chorégraphique et sur l'autonomie qu'elle confère au danseur.

26 *Repères, Cahier de danse* n°12, CDC / Biennale de danse du Val-de-Marne, nov. 2003, p. 8.