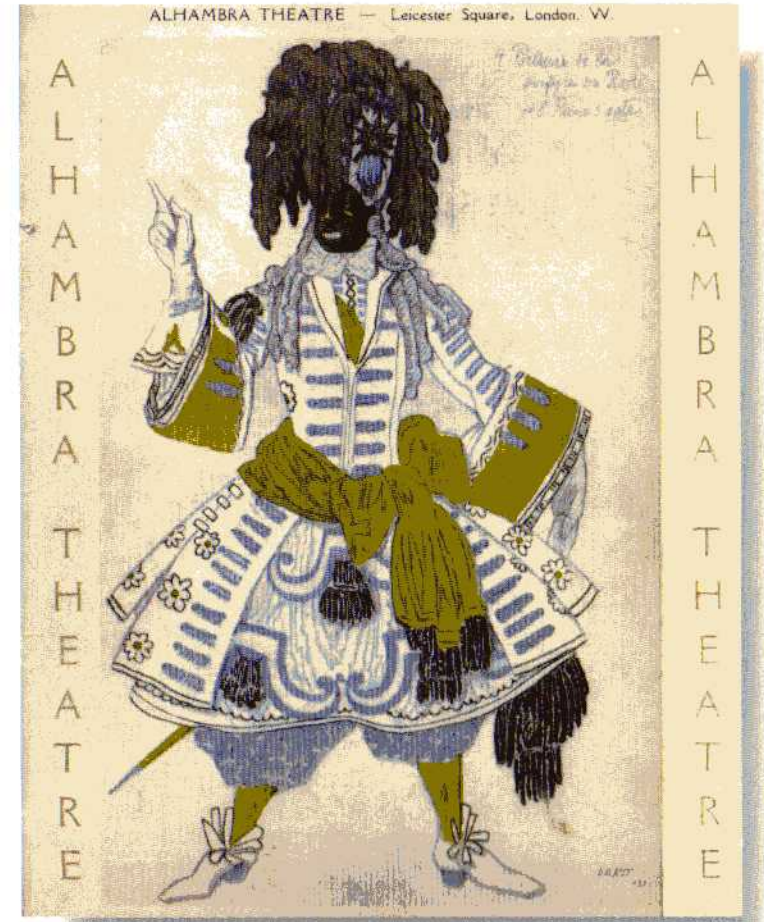


LOGICA

CHOREOLOGICA The Journal
of European Association of Dance Historians



CHOREO



ISSN 1746-5737
Edizioni Joker

Vol. 5 no. 1 - Spring 2011

CHOREOLOGICA

The Journal of
European Association of Dance Historians

Spring 2011
Volume 5 Number 1

Edizioni Joker

Volume 5 No. 1 Spring 2011
ISSN 1746-5737

European Association of Dance Historians
 41 Talma Gardens
 Twickenham
 Middlesex TW2 7RB
 UK

Tel/Fax: +44 (0)20 8892 9638
 Email: choreologica@gmail.com

Editor: Patricia Daly
Editorial Advisor: Giannandrea Poesio

Editorial Committee:
 Giannandrea Poesio
 Patricia Daly
 Elena Grillo

Published by Edizioni Joker
 Via Crosa della Maccarina 28/B
 I-15067 Novi Ligure (AL) - ITALY
 Tel/Fax +39 (0)143 322383
 Email: info@edizionijoker.com
 www.edizionijoker.com

Printed by Digital Print Service
 Segrate (MI) - ITALY

© European Association of Dance Historians 2011

Page	
5	Don Juan dans le ballet pantomime de Gluck et Angiolini. Part I By Françoise Dartois-Lapeyre
25	Multi-talented men. Part II By Kathrine Sorley Walker
51	Book and DVD Reviews By Giannandrea Poesio and Patricia Daly
58	Forthcoming conferences and discussion forums
61	Current and forthcoming exhibitions

Don Juan dans le ballet pantomime de Gluck et Angiolini

Part I

By Françoise Dartois-Lapeyre

Un très beau témoignage sur la première représentation de *Don Juan ou le Festin de Pierre* permet d'évaluer la force et la nature des impressions que le ballet produisit lorsqu'il fut représenté pour la première fois, le 17 octobre 1761, au Burgtheater de Vienne:

«Au spectacle. On donna «*Le Joueur*» et puis un ballet de pantomimes «*Le Festin de Pierre*». Le sujet en est extrêmement triste, lugubre et effroyable. Don Juan porte une sérénade à sa maîtresse et entre chez elle. Le commandeur le trouve sur le fait, se bat avec lui en duel, est blessé mortellement, et tombe sur le théâtre. On l'emporte, [fin de l'acte I] Don Juan entre avec des dames et danse un ballet, puis on se met à souper. Sur ses entre-faites arrive le commandeur en statue, tous les convives se sauvent, Don Juan s'en moque, et imite tous les mouvements du spectre. Il monte un cheval molasse sur le théâtre. Don Juan s'en moque encore, le spectre s'en va [fin de l'acte II] et d'un coup l'enfer paraît, les furies dansent avec des torches allumées et tourmentent Don Juan. Dans le fond on voit un beau feu d'artifice, qui représente les feux de l'enfer. On voit voler les diables. Le ballet dure très longtemps, enfin les diables emportent Don

Juan et se précipitent avec lui dans ce gouffre de feu. Tout cela était très bien exécuté, la musique fort belle»¹.

Cette annotation, portée au terme de la soirée, met en évidence la surprise ressentie devant la rudesse et le tragique du sujet, mais aussi la satisfaction éprouvée par les spectateurs face à la perfection de l'exécution et l'intensité dramatique. Un ballet suffisamment impressionnant, émotionnellement, pour qu'un grand administrateur, habitué à tenir son journal depuis des années, se donne la peine de noter non seulement le titre et la date de la représentation à laquelle il assiste, mais aussi l'argument. C'est un des rares ballets dont Carl von Zinzendorf explicite le livret, au lieu de se contenter d'en noter le titre pour mémoire comme il fait d'habitude. Aussi son récit offre-t-il des pistes de recherche afin d'élucider pourquoi ce ballet marque une date importante non seulement dans l'histoire du Burgtheater mais aussi dans l'histoire de la danse et dans l'évolution du mythe.

Pourquoi l'évocation de Don Juan, personnage bien connu depuis près d'un siècle, suscite-t-elle cette forte stupéfaction, aussi surprenante que le succès accompagné de scandale provoqué par l'étrange et inoubliable comédie de Molière le 15 février 1665? Une pièce dans laquelle Molière innovait, prenant délibérément le parti de la liberté par rapport aux règles théâtrales et à la poétique d'Aristote, la seule de ses pièces dans laquelle les personnages se battent, meurent et dont l'action se déroule en plusieurs lieux. La Compagnie du Saint-Sacrement et les adversaires de Molière, proches du prince de Conti, eurent raison du bon sens matérialiste du valet: les représentations furent interrompues au nom de la bienséance à la quinzième représentation, le 20 mars 1665. Molière, sur ses gardes, ne fit pas imprimer la pièce, laissant inutilisé le privilège obtenu par le libraire Billaine; elle ne fut publiée en France que dix ans après sa mort, mais censurée: ne circulait plus

¹ Karl von Zinzendorf, *Aus den Jugendtagebüchern. 1747, 1752 bis 1763; nach Vorarbeiten von Hans Wagner, hrsg. und kommentiert von Maria Breunlich und Marieluise Mader*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 1997, p. 239 et 240.

que la version expurgée par Thomas Corneille (1677), celle qui inspira Angiolini, tout autant désireux de liberté d'expression.

Comment expliquer la force de l'émotion ressentie à l'apparition du premier Don Juan danseur séducteur, qui fit de ce ballet un événement hors du commun? La transformation du personnage littéraire en premier danseur stupéfia, alors que le mythe avait déjà connu plusieurs versions musicales, peut-être entendues par certains spectateurs du Burgtheater: *L'Empio punito, dramma musicale* de Filippo Acciaïoli, représenté au Palais Colonna (1669)² et *Le Festin de pierre* de Le Tellier (1713), comédie mêlée d'ariettes jouée dans les foires parisiennes. On y retrouvait les ingrédients du mythe littéraire: l'échange des manteaux, le catalogue des conquêtes, le valet pusillanime et famélique, le Commandeur tué sur la scène et la statue du mentor. Qu'apportait de radicalement nouveau ce choix d'Angiolini pour incarner le personnage? Et pourquoi chorégraphe son histoire? Devenu danseur, Don Juan n'incarne plus seulement un thème littéraire prestigieux; il pose la question de l'influence du genre dansé sur le mythe et c'est autour de cette interrogation que nous souhaitons construire notre réflexion. Pourquoi et comment le personnage de Don Juan a-t-il été choisi par Angiolini pour servir de «coup d'essai» à sa réforme du ballet? En quoi cet avatar présente-t-il des traits nouveaux et comment favorise-t-il l'évolution du mythe, remis en scène au XXI^e siècle? Pour répondre à ces questions, nous analyserons les réactualisations du ballet proposées en 2005 et 2006 par Thierry Malandain et Marie-Geneviève Massé, qui mettent en jeu la question des danses sociales et de la destinée du séducteur, traitent de la place et de la fonction respective de l'homme et de la femme dans l'exercice de la séduction et se confrontent aux représentations scéniques de la damnation.

² Sur une musique d'Alessandro Melani en présence de Clément IX Rospigliosi et de Christine de Suède (1669). Anna Laura Bellina, «Considérations sur les genres» dans *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française au XVIII^e siècle*, textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, Paris, Éd. du CNRS, 2005, p. 84.

