



CENTRE
DE MUSIQUE
BAROQUE
Versailles

LETTRES
SORBONNE
UNIVERSITÉ



COLLOQUE
INTERNATIONAL
CONFERENCE

La dramaturgie du visible

Scénographie, costumes
& mouvement sur la scène
de l'Époque moderne
1500 – 1800

Visual Dramaturgies

Scenography,
Costumes & Movement
on Early Modern Stages
1500 – 1800

PARIS &
VERSAILLES
01-03 JULY
2024



Lundi 1^{er} juillet 2024.

Monday 1 July 2024.

Sessions 1 à 4 et plénières

P. 4-18

Mardi 2 juillet 2024.

Tuesday 2 July 2024.

Sessions 5 à 9

P. 19-39

Mercredi 3 juillet 2024.

Wednesday 3 July 2024.

Sessions 10 à 12

P. 40-48

Foire des technologies et pratiques

Table ronde

Synthèse

P. 49-64

Présentation du CMBV

Présentation du TMS

P. 65-66

Lundi 1^{er} juillet 2024

Monday 1 July 2024

Amphithéâtre Liard, Sorbonne Université, Paris

Conférence plénière / Keynote

Knut Ove Arntzen

UNIVERSITETET I BERGEN

Visual Dramaturgy: Historically, contemporary – or vice versa

My paper will give an introduction to visual dramaturgy and show how the concept acquires meaning in the way it can be applied both contemporarily and historically. It challenges the dominance of textual representation and impacts how aesthetical means of expression, like the visual vs. textual and frontality vs. space, interact in relation to each other. The concept has proven fruitful in describing postmodern theatre where means of expression are put on an equal footing, which can be exemplified by the processional theatre of Billedstofteater, tableaux theatre of Hotel Pro Forma or Baktruppen, to mention examples from Scandinavia. Historically there is a parallel in the aristocratic processions or *trionfi* in pre-modern Italy as well as bourgeois processions and intermezzi in French Flanders in the same period. Historically and contemporarily, costumes can «talk» and be subject to the authorship of the designer in fusion processes. Increasingly, there is a need to relate art forms from an inter-medial perspective, such as when costumes, scenography, or music are given a more independent position in stage production and cease being mere decorations or representations by acquiring their own agency.

Knut Ove Arntzen, born 1950 in Fauske, professor emeritus of theatre studies at the University of Bergen, Norway, a theatre critic since 1976, and from 1983 assistant, associate and later full professor in Theatre Studies. Has published a series of essays and books in Norway and internationally, taken part in many symposia and conferences of both academic and in artistic research. A visiting professor to universities and theatre academies, such as in Antwerpen, Frankfurt am Main, Kaunas, Oslo, Helsinki, Yaoundé and Yokohama. He worked with the Les 20 Jours du Théâtre à Risque festival in Montreal (Québec) and has been an international consultant to BIT Teatergarasjen. He was previously a guest editor of Nordic Theatre Studies. One of the major subjects of teaching was for many years Trioni, Festivities and Tableaux.

Session 1

Quand les princes gouvernaient la scène – When Princes Ruled the Stage

Kordula Knaus

UNIVERSITÄT BAYREUTH

The Visual Strategies of Wilhelmine von Bayreuth: L'Homme at the Margravian Opera House (1754/2023)

On June 19, 1754, the audience in the Margravian Opera House of Bayreuth became witness of a unique spectacle. On the occasion of a visit by her brother, Prussian King Friedrich II, Wilhelmine von Bayreuth staged the festa teatrale *L'Homme*, with a libretto written by herself in French, translated into Italian and versified by Luigi Stampiglia, and set to music by Andrea Bernasconi. The libretto clearly demonstrates Wilhelmine's specific ideas about the narrative and aesthetics of the work. She not only acted as the author, but as the «directrice» of the Bayreuth opera company for many years and was primarily responsible for the entire production process. The concise staging instructions and notes on lighting in the libretto show that she had extensive knowledge of the stage machinery and pursued a precise visual concept. Such detailed descriptions of scenic effects are quite unusual around the middle of the 18th century. In this respect, the

libretto can be seen as an artistic product in its own right, nurtured by Wilhelmine's philosophically sophisticated plot as well as her knowledge of her troupe's personnel and the technical possibilities of the Bayreuth stage. The performance aesthetics of the work focus on the specific interplay between stage machinery, the ballet ensemble, and the Italian singers. The presentation will examine this interplay and present results from a research project that included the staging of *L'Homme* in May 2023 in the Margravial Opera House. It will demonstrate how this practical work has generated new research questions and insights into visual, pantomime, and dance elements at the Bayreuth court opera.

Kordula Knaus is Professor of Musicology at the University of Bayreuth. She has published monographs on Alban Berg's *Lulu* and cross-gender casting in baroque opera, and co-edited volumes on music, gender and intersectionality as well as an introductory handbook for students of musicology. She was principal investigator of the DFG-funded project „Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping and Transformation of a New Genre“ (2017–2020), and is currently principal investigator of the DFG-project "Materiality and Aesthetic Transformation. The Festa teatrale *L'Homme* at the Margravial Opera House Bayreuth". She has edited a volume about Alban Berg's writings for the Alban Berg Critical Edition and recently finished a monograph about baroque music.

Marie-Christine Skuncke

UPPSALA UNIVERSITET

*Un roi scénographe et metteur en scène :
Gustave III de Suède*

Le roi de Suède Gustave III (1746-92), passionné de théâtre comme son oncle Frédéric II et sa mère Louise Ulrique, connaît à fond toutes les ressources techniques de la scène. Fondateur de l'Opéra suédois et du Théâtre dramatique suédois de Stockholm, il conçoit lui-même de nombreuses œuvres qui montrent son sens éclatant de la « dramaturgie visuelle », mettant décors et machinerie au service d'une idéologie monarchiste. Nous étudierons ici son drame historique en prose *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*, représenté devant la cour au Théâtre de Drottningholm en 1784, et le « drame lyrique » du même nom qui fut donné à l'Opéra de Stockholm en 1788. Le Théâtre de Drottningholm – aujourd'hui inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO – et l'Opéra de Stockholm offraient tous deux des moyens techniques avancés dont le roi a tiré partie. Un projet de

décor de sa main ainsi que les nombreuses indications scéniques dans le texte permettent de reconstituer en détail la scénographie et la mise en scène du drame en prose. Pour le « drame lyrique », nous disposons de projets de décors et de costumes du français Louis-Jean Desprez. Les deux versions exaltent, sur un fond de guerre entre la Suède et le Danemark, l'amour mutuel entre le bon roi Gustave Adolphe (c'est-à-dire Gustave III) et son peuple, unis contre l'ennemi dans un même sentiment patriotique. Les décors mettent face à face le monde de la cour au château de Kalmar, sur la côte sud-est de la Suède, et celui du peuple, paysans et pêcheurs, sur l'île d'Öland qu'on aperçoit de l'autre côté de la mer. Entre le château et l'île circulent des embarcations, qui créent suspense et rebondissements à un rythme accéléré. Le projet de décor du roi pour le château de Kalmar comme les indications scéniques pour les embarcations, dans le drame en prose, montrent que dès 1784 des constructions à trois dimensions complètent les châssis peints. Dans la version de 1788, les décors de Desprez apportent un caractère monumental à cet opéra qui, un an avant la Révolution française, célèbre les liens d'amour entre le roi et ses sujets.

Marie-Christine Skuncke, élevée dans une famille franco-suédoise et professeur émérite de littérature à l'université d'Uppsala, est spécialiste du théâtre suédois au XVIII^e siècle et du roi Gustave III. Après sa thèse *Sweden and European Drama 1772-1796. A study of translations and adaptations* (1981), elle a étudié l'enfance de Gustave III, notamment les œuvres dramatiques du prince adolescent, et la création par le roi de l'opéra suédois : deux monographies en suédois (toutes deux accessibles en ligne), *Gustaf III – Det offentliga barnet* (*Gustave III – L'enfant officiel*), 1993 et *Svenska operans födelse* (*La naissance de l'opéra suédois*), avec Anna Ivarsdotter, 1998 ; en français, contributions au catalogue d'exposition *Le Soleil et l'Étoile du Nord*, 1994. Elle a consacré deux chapitres au XVIII^e siècle dans la *Ny svensk teaterhistoria* (*Nouvelle histoire du théâtre suédois*), vol. 1, 2007.

Session 2

Innovations scénographiques transalpines – Scenographic Innovations beyond the Alps

Magnus Tessing Schneider

GÖTEBORGS UNIVERSITET

*Finding the Right Colour: Orfeo ed Euridice by
Gluck and Calzabigi (Vienna, 1762)*

On 5 October 1762, *Orfeo ed Euridice* by Ranieri Calzabigi and Christoph Willibald Gluck received its world premiere at the Burgtheater in Vienna. After the performance, Count Karl Zinzendorf reported various complaints by the audience in his diary, including that “in the Elysian Fields, the flowers, the trees, the plants do not have the colour of nascent greenness, but the colour of dead leaves. The answer to this last objection is what Virgil reports: that the Elysian Fields have a kind of brilliance that dazzles the eyes, which was meant to be represented by this colour.” Clearly, the issue of the colour concerned the audience a great deal, for two days later Zinzenberg visited Princess Esterházy “where people talked a lot about the colour of the Elysian Fields in the opera *Orfeo*. Some say it is red camaieu, some that it is flax grey, some the colour of roses, some dead leaves, some dawn.”

We will never know exactly which colour the Elysian Fields had, since Giovanni Maria Quaglio’s designs are lost. But the interest it aroused testifies to the way the innovative poetry, music and choreography were matched by an innovative scenography: instead of reproducing conventional images of Elysium, the creators of *Orfeo ed Euridice* tried to evoke a unique atmosphere in accordance with the classical sources. The reference to Virgil is revealing, since Calzabigi uses a quotation from the Roman poet’s rendition of the Orpheus myth as the motto of the libretto and points to the *Aeneid* and *Georgics* as his inspiration. Moreover, he moved the action from Thrace to Lake Avernus in Italy, which is where Virgil’s Aeneas descends to the underworld, and announced that the idea for the Dance of the Blessed Spirits, choreographed by Gasparo Angiolini, was taken from the *Aeneid*.

Based on the libretto, contextual evidence and Calzabigi’s scattered observations on visual design, the paper examines the introduction of the

unifying dramaturgical-directorial concept, which draws its authority from the literary source and turns the operatic narrative into an internal journey.

Magnus Tessing Schneider is a Docent in Theatre Studies from Stockholm University who has been teaching Dramaturgy at Aarhus University, Denmark. A member of the group research project "Artistic Exchanges: The Royal Danish Theatre and Europe", he is about to commence a three-year project funded by the Swedish Research Council: "Doubling and Allegorical Dramaturgy in the Operas of Francesco Cavalli". A specialist of the relation between textual-musical dramaturgy and vocal-scenic performance practice in Italian seventeenth- and eighteenth-century opera (especially, the operas of Monteverdi, Cavalli, Gluck and Mozart), he is the author of *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni* (Routledge, 2021), and the editor of *Mozart's La clemenza di Tito: A Reappraisal* (with Ruth Tatlow, Stockholm University Press, 2018), Felicity Baker's essay collection *Don Giovanni's Reasons: Thoughts on a Masterpiece* (Peter Lang, 2021) and *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts* (with Meike Wagner, Stockholm University Press, 2023).

Martina Papiro

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

The Making of Stage Sets and their Impact on an Opera – Case Study: Demofonte, Stuttgart 1764

Duke Carl Eugen von Württemberg spared no expense in creating magnificent and innovative opera, ballet and theatre at his court in Stuttgart by engaging renowned musicians, dancers, singers, actors, composers (Jommelli), choreographers (Noverre), costume designers (Boquet), and scenographers (Colomba) from Italy and France for his productions. As Colomba took a leave of absence in 1763-4 and N. Servandoni from Paris was appointed as his substitute, the creation of the stage decorations for the opera *Demofonte* (and its ballet intermedia) is well documented in the archives. Colomba initially wanted to reuse existing decorations for 4 of the 8 stage sets – a pragmatic solution in view of his imminent absence. However, with the appointment of Servandoni, plans changed: not only were 6 new sets produced – 2 of them by Servandoni, who also created 13 new sets for the two ballets – but they were also more elaborate than originally planned, i.e. the number of flats and set pieces was increased.

None of the stage decorations for *Demofonte* have survived; only the description in the festival book provides clues as to their appearance and effect. However, Portici, Atrio, Piazza, Porto di mare, Luogo magnifico etc. were typical stage decorations for an Italian opera. By comparing Metastasio's indications in the libretto, the archival documents and the corresponding dramatic and musical setting, I would like to analyse the following: Does the more elaborate design of the stage sets have an impact on the (visual) dramaturgy or stage action of the opera? Or did it merely enhance the splendour of the production?

I will concentrate on the stage sets which show multiple locations. The stage set "Atrio del tempio di Apollo" (II,8-10) is of particular interest for this type. Firstly, because Metastasio requires that the singers also act pantomimically in this stage set. Secondly, it also has the task of visualising the preliminary events leading up to the scene, thus it has an enhanced dramaturgical function.

Martina Papiro studied art history, musicology and German literature in Basel, Berlin, and Florence. In 2012 she received her doctorate with a PhD dissertation on Florentine festival prints of the Seicento. She has been part of several interdisciplinary research projects: European Festival Culture (Berlin, 2006–2009), Epistemology of Early Modern Images (Florence, 2009–2011), and Bowed String Instruments c. 1500 (Basel, 2011–2015). Since 2016 she has been a member of the Research Department of the Schola Cantorum Basiliensis. Her research focuses on the interaction between music and visual arts in the early modern period. It encompasses studies in the iconography of singers and musicians, the visuality of opera, and the link between festival culture and operatic spectacles. Currently her research has opened to the 18th century with the development of an interdisciplinary, collaborative research project devoted to the stagecraft of opera singers.

Conférence plénière / Keynote

Pierre Frantz

SORBONNE UNIVERSITÉ

La pensée par le spectacle

Si l'histoire du théâtre a longtemps méprisé le théâtre de Voltaire, taxé de théâtre idéologique, de théâtre à thèse, c'est autant pour des raisons qui tiennent à une saisie entièrement littéraire de ses œuvres que pour des raisons idéologiques ou politiques. L'analyse des pièces du philosophe, si elle tient compte de l'ensemble des éléments de sa poétique dramatique, révèle un poète dramatique, c'est-à-dire le créateur de spectacles philosophiques. Le mot de « philosophie » n'est pas un gros mot : il désigne exactement l'effet de cette poésie, faire penser des gens ensemble, dans un lieu qu'on pense alors comme l'autre de l'église, le théâtre. Cette activation de la pensée passe par celle de la vue autant que de l'ouïe, par le spectacle tout entier, scène et public également impliqués. De Voltaire à Diderot c'est une dramaturgie nouvelle qui s'essaie avec des penseurs nouveaux. On se proposera de décrire, à partir de deux ou trois exemples, cette « fabrique du théâtre », avec les idées qu'elle mobilise ou qu'elle défend, et d'éclairer les perspectives qu'elle a ouvertes.

Pierre Frantz est professeur émérite de littérature française à Sorbonne Université, spécialiste du théâtre et de l'esthétique du XVIII^e siècle. Il a publié de nombreux articles et ouvrages, dont *Beaumarchais* (avec Florence Balique), *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *Le Siècle des théâtres* (avec Michèle Sajous d'Oría) et *Le Théâtre du XVIII^e siècle* (avec Sophie Marchand). Il dirige la publication du théâtre complet de Voltaire aux éditions Garnier. C'est à lui que l'on doit la notion de « dramaturgie du visible » qui a donné le titre de ce colloque.

Session 3

Distribuer et mettre en scène les interprètes – Choosing and Staging the Performers

Benoît Dratwicky

CMBV - CESR

Le chœur d'opéra en scène de Lully à Gluck, ou comment faire bouger la «palissade chantante»

Dès sa création par Perrin et Cambert, le chœur vocal devient l'une des caractéristiques de l'opéra français ; Quinault et Lully le conservent dans le genre qu'ils inventent, la tragédie en musique, à compter de 1673, lui donnant même un rôle musical accru. La réalité musicale des chœurs est palpable dans les partitions, mais qu'en est-il de leur réalité théâtrale ? Si l'on applaudissait lorsque « le pourtour de la scène était occupé par le pompeux spectacle des chœurs et des corps de ballet », on regrettait que les solistes se retirent parfois « pour laisser chanter les personnages des chœurs », car rien n'était « si ridicule que de voir avancer la palissade chantante ; elle ne devrait servir que de fond au chœur des danseurs ; ils en diffèrent trop par leurs habillements longs et mal faits, qui font ressembler les chanteurs à des hommes d'osier ». À en croire les commentateurs du temps, il faudra attendre l'arrivée de Gluck à Paris, et la création de son premier opéra, *Iphigénie en Aulide*, en 1774, pour que les chœurs prennent une part active au spectacle, en interagissant physiquement avec les solistes et en se voyant confier des déplacements, des gestes ou des attitudes susceptibles de rehausser l'action théâtrale et de réaliser de véritables tableaux. Auparavant, leur immobilité les fera comparer à des mannequins, des statues, des poupées, des automates, des tuyaux d'orgue, une palissade ou un espalier...

S'il ne fait aucun doute que le côté statique des chœurs avait de quoi surprendre, il n'était peut-être pas aussi systématique que la critique a voulu le caricaturer. Nous nous interrogerons donc sur la réalité de cette idée reçue : Gluck fut-il vraiment le premier à utiliser les chœurs de l'Opéra de Paris à des fins dramaturgiques ? En retournant aux origines du genre – le ballet et la comédie-ballet –, et en croisant les sources littéraires, musicales, iconographiques et administratives, nous tenterons de mieux comprendre

les liens entre « chœur du chant » et « chœur de la danse », d'analyser l'emplacement réel des choristes sur scène, dans les décors ou dans les machines en décryptant certaines didascalies, d'observer leurs interactions éventuelles avec les solistes (et notamment les coryphées), pour, au final, mieux comprendre les pratiques de l'Opéra de Paris en la matière tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles.

Docteur en musicologie, chercheur au Pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles, institution dont il est également directeur artistique, **Benoît Dratwicky** est spécialiste de la musique de cour en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, et de l'opéra français (institutions, genres, pratiques, styles et interprètes). En 2006, il participe à la création du Palazzetto Bru Zane à Venise dont il est aujourd'hui conseiller artistique. Depuis 2020, il est directeur artistique puis conseiller artistique du Haydneum, centre de musique ancienne en Hongrie. Il est l'auteur de deux monographies (*Antoine Dauvergne*, Mardaga, 2011 ; *François Colin de Blamont*, PUR, 2015) et a codirigé, avec Barbara Nestola, Julien Dubruque et Thomas Leconte, l'ouvrage *The Fashioning of French Opera (1672-1791)*. *Identity, production, networks* (Brepols, 2023). Comme directeur artistique, il a suscité et supervisé la recréation de nombreux opéras français des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, enregistrés pour différents labels discographiques. Depuis décembre 2023, il est titulaire d'une Habilitation à diriger des recherches.

Pauline Beaucé

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE - IUF

Marionnettes et enfants sur scène à la fin du XVIII^e siècle : nouvelles sources pour l'étude de la dramaturgie visuelle

Notre étude portera sur le théâtre des Petits Comédiens de S.A.S Monseigneur le comte de Beaujolais inauguré au Palais-Royal en octobre 1784. D'abord théâtre mixte de marionnettes et d'enfants (pour les ballets), il devient, à partir du printemps 1785, un théâtre exclusivement composé d'une troupe de jeunes interprètes tantôt parlant, tantôt interprétant par les gestes des pièces chantées par des artistes adultes depuis la coulisse. Notre communication s'appuiera sur la récente redécouverte de sources administratives et iconographiques (des minutes notariales avec mémoire des décors, des costumes, du « magasin des allumeurs » et plans d'architecture conservés aux Archives nationales) et des manuscrits inédits

(conservés à la BHVP). Elle se situe dans le prolongement des travaux collectifs ayant œuvré à la collecte de ce type de sources pour les théâtres non institutionnels et/ou non parisiens au XVIII^e siècle (ANR Thérepsicore, travaux du CETHEFI, projets théâtres de société, colloque Culture visuelle des spectacles marginaux - Lausanne - 2020).

Les témoignages de l'époque soulignent que le théâtre des Beaujolais a bâti sa renommée sur sa dimension visuelle et auditive : la beauté de la salle, la richesse des costumes pour marionnettes, l'illusion du playback des enfants, la qualité de l'orchestre. Dans un même espace scénique, conçu par l'architecte Victor Louis, plusieurs spectacles sont proposés (comédie, parodie, théâtre lyrique, pantomime, ballet) pour différents types d'interprètes (marionnettes, enfants, adultes chantants ou parlants sans être vus). Il s'agira de s'interroger sur la cohérence dramaturgique que l'on peut imaginer en confrontant ces archives : quels costumes portent les marionnettes ? Comment les enfants se déplacent-ils dans l'espace contraint où ils évoluent ? En quoi la musique et les textes prescriptifs permettent-ils de régler leur mouvement ? Ce théâtre offre ainsi un terrain doublement propice à l'exploration des relations entre dramaturgie et aspects visuels par la variété des formes présentées et l'importance des sources à disposition.

Pauline Beaucé est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université Bordeaux Montaigne (UR Artes 24141) et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Ses recherches portent sur l'histoire des spectacles au XVIII^e siècle : évolution des formes spectaculaires, théâtres de la Foire et du boulevard, les lieux de spectacles et plus largement sur l'histoire matérielle du théâtre. Elle a publié *Parodies d'opéra au siècle des Lumières* (PUR, 2013), a dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville : permanences, mutations, hybridités* (avec S. Dubouilh et C. Triolaire, PUBS, 2021) et porté le projet lauréat du Thomas Jefferson Fund *Virtual Theaters in the French Atlantic World* avec Jeffrey Leichman (2020-2023).

Session 4

Les genres dramatiques italiens à l'épreuve de la scène au XVII^e siècle – Staging Italian Dramatic Genres in the 17th Century

Matteo Giannelli

UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA - CMBV

Was the Italian Oratorio Staged? The Case of Modena under Francesco II d'Este (1674-1694)

The definition of 'oratorio' by Howard E. Smither in *the Grove Music Online* (2001) states: "the normal manner of performance [of oratorios] is that of a concert". Studies and critical editions of Italian 17th century oratorios support this explanation without presenting any discussion on how an oratorio was performed. Although a few articles have attempted to address this question, they only partially succeed. In fact, they focus on occasional and specific events organized by noble patrons, making it inappropriate to generalize and apply to regular Lenten performances.

In this talk, I will investigate the staging of Italian oratorios within the context of the Duchy of Modena under Francesco II d'Este (1674-1694). The Duke sponsored over 95 oratorio performances during his Lenten seasons over twenty years. The repertoire includes works either imported or written by leading opera composers from across Italy, such as Domenico Gabrielli, Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella, Giacomo Antonio Perti. The huge variety of compositional styles, the consistent scheduling of oratorio seasons, and attendance by both the nobility and the lower class render Modena an ideal setting for exploring the practices of Italian oratorio linked with opera. Drawing on extensive archival research into unpublished sources related to the Modenese court and the church of S. Carlo Rotondo – where oratorios were mainly performed – I will reconstruct the oratorio performance practices and musical languages which are typically theatrical. I will demonstrate how the court altered the pious and modest church for the oratorio season. This was achieved through the construction of temporary structures, the placement of musicians, the incorporation of special lighting, and the decoration with luxurious fabrics and tapestries. The use of the latter

with secular iconography is intriguing: these textiles functioned not only as luxury apparatus, but also as symbolic scenery, whose iconologies can be comprehended today through oratorios' librettos and printed homiletic literature. Subsequently, I will present examples from musical manuscripts to show how musical strategies and 'coups de théâtre' overcome the limits imposed by the lack of acting.

Matteo Giannelli defended his doctoral thesis entitled 'L'oratorio nella Modena di Francesco II d'Este (1674-1694): modalità esecutive, interpreti e simbologie politiche' at the University of Rome 'Tor Vergata', in codirection with the Centre de musique baroque de Versailles (CMBV). His research focuses on the oratorio genre in late 17th-century Italy, with a particular interest in performance venues and practices, performers and the exegesis of librettos. In collaboration with the CMBV, he is working on the 'petit motet', the music of the Stuart court at Saint-Germain-en-Laye, and French copyists.

Barbara Nestola

CMBV - CESR

La création de l'Andromeda de Manelli et Ferrari à Venise (1637). Réflexions sur les pratiques scéniques

Les faits sont connus : en 1637, une troupe de chanteurs dirigée par Francesco Manelli, chanteur et compositeur, loue une salle de spectacle à Venise, le théâtre San Cassiano, pour y représenter l'*Andromeda*, une œuvre dramatique entièrement chantée, accessible à un public payant. La troupe constituée par Manelli compte une seule chanteuse, sa femme Maddalena, et cinq chanteurs : les castrats Girolamo Medici et Francesco Angeletti, le falsettiste Anselmo Marconi, le ténor Annibale Graselli, la basse Giovanni Battista Bisucci, en plus de Manelli lui-même, basse également. Ces sept interprètes sont appelés à donner vie à douze rôles. L'absence de sources musicales nous interdit de saisir toutes les subtilités de cette création qui a marqué la naissance du théâtre commercial. Cependant, d'autres éléments au-delà de la partition peuvent faire l'objet d'une étude ou d'une nouvelle lecture, notamment sous le prisme des pratiques scéniques.

Dans cette perspective, j'aborderai tout d'abord les éléments transmis par le livret susceptibles de nous renseigner sur l'appareil scénique et sur l'action des personnages (scénographie, costumes, mouvements et gestes) ;

ensuite, je mettrai en relation ces éléments avec la configuration de la troupe et la répartition des rôles, dans l'intention de montrer qu'il existe un lien entre la capacité de jeu des interprètes et la complexité scénique des rôles qui leur sont confiés, à une période charnière pour le façonnement et le devenir de la figure du chanteur d'opéra professionnel.

Barbara Nestola est docteure en musicologie de l'université de Tours. Elle est directrice du Pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles depuis 2019. Ses recherches portent sur les transferts musicaux entre Italie et France et plus généralement entre les pays européens, sur l'opéra italien, sur l'opéra et le théâtre français. Elle est l'auteur d'une monographie intitulée *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715) : répertoire, pratiques, interprètes*, parue chez Brepols en 2020. Elle a co-édité avec Benoît Dratwicky, Julien Dubruque et Thomas Leconte, le volume collectif *The Fashioning of French Opera (1672-1791). Identity, Production, Networks* (Brepols, 2023). Depuis 2019, elle dirige avec Emanuele De Luca le programme de recherche ThéPARis qui a donné lieu à deux publications : *Les théâtres parisiens sous l'ancien régime. Parcours transversaux*, numéro thématique de la *Revue d'histoire du théâtre* (N° 289, 2021) et *Théâtres à recettes et spectacles non payants (1661-1791). Circulations, créations, transversalité*, numéro thématique de la revue *Littératures Classiques* (N° 113, juin 2024). Depuis 2022, elle est responsable scientifique, avec Emanuele De Luca et Bénédicte Louvat, du séminaire de recherche ThéPARis-France.

Francesca Fantappiè

UNIVERSITÀ STATALE MILANO

On the dramaturgy of light in Renaissance and Baroque theater between Italy and France.

An ill-concealed prejudice regarding the material possibilities of pre-electric lighting has sometimes led theater and stage design historians to underestimate its potential, with an inevitable fallout on the analysis of the performances by musicologists as well. Through the examination of the treatises, as well as the methods used on the occasion of some important performances for the history of Italian and French theater during the Renaissance and Baroque, the paper will show how lighting technologies allowed for dynamic, selective, directional light with different degrees of intensity, suitable for creative and expressive use by operators. From the bright and colorful light of comedy, to the fluid and natural light of pastoral, to the emotional and dramatic light of tragedy, each theatrical genre had its own code. In the *Euridice* (Florence, 1600), the death of the

eponymous heroine is marked by the abrupt transition from the placid woodland daylight to that of the burning towers of the gloomy city of Dis, a change of scene that, by resorting also to sonic expedients, was intended to arouse terror in the audience. The techniques used by set designer Ludovico Cigoli were by no means rudimentary, but consonant with the theatrical space in which this opera was performed. A similarly sophisticated use of light can be seen in the court ballets of the Bourbons, such as the *Ballet de la délivrance de Renaud* (Paris, 1617), danced by King Louis XIII, or the *Ballet de la Reine tiré de la fable de Psyché* (Paris, 1619) danced by his wife, Anne of Austria. Techniques, however, did not remain static over time, adapting to ever-changing poetic needs. From the scene changes for musical intermedi in the Florentine theater of the second half of the 16th century to the multiplication of special effects in Baroque theater, lighting devices were refined accordingly.

But how could the wings (or “houses”) be burned on the stage or work on lighting intensity as in the tournament of Mercury and Mars (Parma, 1628) where the Aurora being born on her chariot gradually brightened the scene? The talk will show various types of devices, including how they were used and in which area of the stage they had to be positioned, and finally how all these techniques had precedents in sacred plays, in which the dramaturgical function of light was equally fundamental.

Francesca Fantappiè is a historian of Theatre and the Performing Arts and is currently a researcher at the University of Milan. Taking an interdisciplinary approach to theatre and music, her scholarship includes work on performers, theatre architecture, stage machinery and designs, as well as the editing of theatrical texts. In 2021-2023 she was a Marie Skłodowska-Curie Fellow at Centre d'Études Supérieures de la Renaissance with the project: «Financing Festivals, Music and Theatre: Real Expenses and Fictional Expenditures in France between the Sixteenth and Seventeenth Centuries». In 2019-2020 she was a fellow at Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence) with the project: «The Economics of 'Meraviglia': Theatre, Music and Money at the Medici court». She is co-author, with Tim Carter, of the book *Staging 'Euridice' (1600): Theatre, Sets and Music in Late Renaissance Florence* (Cambridge University press, 2021). Her book *Per i teatri non è Bergamo sito* (2010), explores Bergamo society and economics through the building of theatres in the city.

Mardi 2 juillet 2024

Tuesday 2 July 2024

Centre de musique baroque de Versailles
& Château de Versailles

Session 5

La dramaturgie du visible au tournant du XVI^e
au XVII^e siècle – Visual Dramaturgies from the
late 16th to the early 17th Centuries

Thibaud Ruellan

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

*Visibilité et physicalité dans la tragédie de Saül
(1561)*

Une légende tenace voudrait que les tragédies humanistes (1553-1580) soient dénuées d'intelligence dramaturgique, pauvres en théâtre et donc injouables. Dans le *Saül le furieux* de Jean de la Taille (1561), une scène particulièrement suggestive permet d'attaquer efficacement ce préjugé. Elle se trouve au centre de la pièce, soit, au cœur de l'acte III. Saül, roi déchu, maudit de dieu par la bouche du défunt prophète Samuel, consulte alors une « pythonisse » nécromancienne contre les avis unanimes de son écuyer et du Chœur. Le texte apparaît alors doublement « troué » (Ubersfeld, 1996), faisant au moins par deux aspects signe vers un « théâtre visuel » : d'abord, parce que le langage s'inverit en gromelots (« Là voilà encor qui regroumelle »), donnant ainsi la primauté au corps sur le verbe ; ensuite, parce que le spectre sommé de paraître, bien que surgi, exhumé, demeure d'abord caché derrière une cloison

ou un rideau, si bien que l'usage de l'espace attise comme un voile de Popée notre pulsion scopique, la frustrant d'abord pour mieux la satisfaire ensuite (« tout mon poil s'herisse/Des hurlements que fait leans la Phitonisse,/Qui veut faire en secret ses conjurations »). Ce double mouvement est profondément transgressif : alors qu'on traque les sorcières (*Malleus Maleficarum*, 1486), la monstration impie d'une magicienne puissante s'exprime de surcroît dramaturgiquement par un assourdissement du langage articulé et par une mise en retrait du visible. Cette scène sulfureuse gagne encore en théâtralité quand on identifie dans la Pythonisse les traits définitoires d'un véritable motif tragique dans la conception humaniste : la Ménade furieuse. Loin d'être « un ornement du discours », un « cliché » (Dobby-Poirson, 2010), ce motif revêt d'après nous une fonction poétique liée, philologiquement, aux origines dionysiaques de la tragédie (Aristote, cité par de la Taille), mais surtout, formellement, à des enjeux de physicalité à explorer. A défaut de didascalie, les métempsychose humanistes de la ménade pourraient, en émulation avec leur fonction picturale à la Renaissance (Didi-Huberman, 2001), indiquer une forme de jeu désordonnée et exaltée aux antipodes de l'image corseté dont le corpus peine à se défaire.

Thibaud Ruellan, auteur metteur-en-scène*, agrégé de Lettres modernes et ancien masterien de l'École Normale Supérieure (Paris), est un artiste-chercheur financé par Aix-Marseille Université pour une thèse sur les motifs rituels archaïques dans la tragédie européenne moderne. À travers l'étude des relations entre les productions humanistes en particulier et l'idée d'une sacralité de la performance tragique grecque, il façonne un concept de tragédie rituelle destiné à être réinterprété au théâtre dans un langage performatif contemporain. Le volet création de ce projet bénéficie d'un tutorat de la part du plasticien metteur-en-scène Théo Mercier ; il a reçu en 2023 le soutien de la Villette (Paris), l'Espace Montevideo (Marseille) et de Maison Artagon (Loiret). En 2024, il mènera un workshop de recherche-crédation à l'Université Rennes 2 avec le soutien financier du RESCAM. (*sous le nom de Thibaud d'Abbesse).

Emanuele De Luca

UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

« *L'ordine delle robbe* ». *Dramaturgies visuelles de Giovan Battista Andreini au début du XVII^e siècle*

Ma communication entend se concentrer sur les listes d'objets et les indications de décors, de lumières, d'effets spéciaux, voire de gestes et de danses que Giovan Battista Andreini, le plus important acteur-auteur italien de la première partie du XVII^e siècle, insère dans les éditions de ses pièces. Andreini accompagne ses œuvres d'une sorte de mode d'emploi, et il est peut-être le premier à se préoccuper de l'usage pratique de ses textes. Or, s'agit-il tout simplement d'indications pour des représentations à venir ? Ou bien cachent-elles la mémoire à posteriori des représentations d'Andreini lui-même et de sa troupe : *memoria consuntiva*, comme le dirait Siro Ferrone ? Quoi qu'il en soit, ses éditions se révèlent à la fois un objet littéraire et un instrument de travail utile qui nous permet d'appréhender les ressources matérielles et visuelles des spectacles de *comici dell'Arte*. En appuyant plus particulièrement mon attention sur les pièces publiées à Paris durant la tournée de l'acteur-auteur entre 1621 et 1625, et en tenant compte de son activité pratique à la Cour et dans la capitale, j'essaierai de répondre aux questions posées. La nature de ces listes d'objets et de ces indications nous permettra d'évaluer l'attention à la dramaturgie visuelle des comédiens italiens au début du siècle.

Emanuele De Luca est maître de Conférences en Études Théâtrales à l'Université Côte d'Azur, membre du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants et chercheur associé à l'ELCI, Sorbonne Université, et au CMBV. Ses travaux portent sur les transferts culturels, théâtraux et dramaturgiques en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles), sur la transversalité des pratiques artistiques dans les théâtres parisiens sous l'Ancien régime, sur les théories du jeu d'acteur et la matérialité des pratiques scéniques. Parmi ses publications : « Une *commedia tradotta male*: Molière sous la plume de Mezzetin (1693) », *Littératures classiques*, 106 (2021), p. 179-195 ; *Les Théâtres parisiens sous l'Ancien Régime : Parcours transversaux*, numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 289 (janvier-mars 2021), avec B. Nestola ; *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, 2011 ; « Un uomo di qualche talento ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772)*, Serra editore, 2015 ; F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre à Madame* ***, 2015. Dramaturge et conseiller scientifique.

François Rémond

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE

« Item, un habit comique » : l'esthétique du costume de farce au XVII^e siècle

Genre théâtral qui connut son plus grand succès au début du XVII^e siècle, avant d'être revivifiée par la troupe de Molière dans les années 1660, la farce baroque a pu être définie par Loys Guyon (1605) et Guillaume Colletet (1652) comme une « introduction de personnes pour récréer les assistants ». Basée sur les interactions d'un petit nombre de personnages récurrents, la farce présentait une galerie d'archétypes dramatiques (le barbouillé, le capitaine...), rendus immédiatement identifiables au spectateur grâce à une identité visuelle propre, constitué d'un assemblage d'éléments (textiles, masques, accessoires...) formant un ensemble sémantique renseignant le spectateur sur la fonctionnalité du personnage dans l'intrigue.

Nous nous proposons donc de présenter une typologie sommaire des « habits comiques » arborés par quelques-uns de ces farceurs vedettes, combinant les apports de la documentation visuelle des estampes populaires, particulièrement développée pour ce genre théâtral, et des inventaires après décès, qui nous introduit à la réalité concrète des matériaux utilisés.

Ce panorama des costumes constituant l'identité visuelle d'acteurs attachés à un rôle qu'ils incarneront tout au long de sa carrière offre de nombreux contrastes : tension pour le comédien entre la volonté de rattacher sa tenue à un « type » visuel bien connu, et le désir de personnaliser son apparence afin de se distinguer des acteurs concurrents incarnant le même genre de personnage ; tension également entre la chatoyance attendue du costume de scène et la condition piteuse des personnages représentés, vieillards avarés et pédants crasseux.

Cette exploration permettra également de nous interroger sur ce qui a fait qualifier ces habits de « comiques » (au sens moderne du terme). Au-delà de leur aspect visuel attrayant, ils se révèlent des supports importants au jeu du comédien : ils modifient son corps, tantôt l'accentuant (comme la double ceinture soulignant la corpulence hors-norme du « Gros-Guillaume »), et tantôt le camouflant (comme l'habit de vieille bourgeoise portée par le travesti « Alizon »). Constituant tout à la fois un réseau de symboles porteurs d'une signification humoristique et un amplificateur de la gestuelle codifiée de l'acteur, ces costumes révèlent un imaginaire théâtral pittoresque encore peu étudié.

François Rémond est comédien, metteur en scène et docteur en études théâtrales. Il enseigne l'histoire du théâtre et la dramaturgie à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur l'histoire des formes théâtrales populaires, les structures dramatiques et la relation entre le textuel et le performatif. Son essai *Les Héros de la farce : Répertoire des comédiens-farceurs des théâtres parisiens (1610-1686)*, est paru en 2023 aux éditions Honoré Champion.

Session 6

Enjeux dramaturgiques du corps, de l'espace et de la danse – Dramaturgical Interplays of Body, Space and Dance

Matthieu Franchin

SORBONNE UNIVERSITÉ - IREMUS

*La mise en scène des divertissements à la
Comédie-Française au temps de Dancourt,
Gillier et La Montagne*

Au début des années 1690, la Comédie-Française met au point une forme théâtrale originale : celle des comédies en un acte, assorties de « divertissements » finaux, composés de chants et de danses, eux-mêmes conclus par une chanson à couplets, de type vaudeville ou branle. Ces pièces de théâtre, écrites pour la plupart par Dancourt, sont créées avec succès en collaboration avec Jean-Claude Gillier pour la musique, et Pierre de La Montagne pour les chorégraphies.

De par la présence obligée de la danse, ces divertissements sont des moments hautement spectaculaires, qui multiplient les effets « visuels » : l'irruption sur scène d'un personnel propre au divertissement (comprenant chanteurs, chanteuses, danseurs, enfants, joueurs d'instruments...), parfois accompagnée d'effets de machinerie, de changements de décors.

Preuve que ces éléments visuels faisaient partie de l'écriture même du divertissement, les sources littéraires et musicales en portent de nombreuses traces (didascalies précisant actions et effectifs des danses, déplacement d'interprètes, mention du nom de ces derniers, comme dans un livret d'opéra...).

Par ailleurs, de par sa position en fin de comédie, le divertissement se doit de résoudre des problèmes purement visuels : comment assurer le rassemblement des différents personnels, ceux de la comédie, et ceux chantants et dansants du divertissement, au niveau de la gestion de l'espace sur scène ? Y a-t-il fusion, ou maintient-on l'hétérogénéité de ces groupes ? Comment s'effectuent les entrées et sorties de scène de ces groupes, et comment sont disposés les interprètes sur scène dans le cours du divertissement ? Quant aux branles et vaudevilles finaux à couplets : qui danse et qui chante ? chante-t-on en même temps qu'on danse ? que peut-on savoir sur la chorégraphie de ces branles ?

Cette communication, qui reprend les recherches exposées dans notre thèse, se propose de montrer comment l'impact visuel influence la dramaturgie théâtrale et musicale de ces finales de comédie, et d'apporter des éléments de réponse à ces problèmes de mise en scène dans les divertissements finaux de comédie à la Comédie-Française à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous interrogerons pour cela un ensemble varié et encore peu étudié de sources (iconographie, sources d'archives, registres comptables, procès-verbaux dressés par la police, textes littéraires et didascalies, sources musicales...). Il s'agira autant d'éclairer l'exécution de ces divertissements dans leur dimension visuelle (en vue d'une pratique « historiquement informée »), que de mettre en relation ces informations avec ce que l'on sait des pratiques sur les autres théâtres parisiens (notamment sur l'Opéra, grâce aux travaux de Rebecca Harris-Warrick).

Matthieu Franchin est musicien, chercheur, et comédien. Il termine actuellement ses études musicales en clavecin et basse continue au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, et sa thèse de doctorat à Sorbonne Université, sur la musique et la danse à la Comédie-Française aux XVII^e et XVIII^e siècles. En lien avec Molière et la comédie-ballet, il a publié un recueil d'articles autour de la recréation des *Fâcheux* par le Théâtre Molière Sorbonne (éditions Classiques Garnier, 2020), et une édition critique de la musique originale de Pierre Beauchamps pour *Les Fâcheux* (éditions du CMBV, 2021). Il a aussi organisé en 2022 un colloque sur les intermèdes des comédies-ballets en partenariat avec l'IReMus (CNRS). Il a enfin participé à la fondation du Théâtre Molière Sorbonne, dans le cadre duquel il s'est formé aux techniques de jeu d'acteur anciennes.

Hubert Hazebroucq

LES CORPS ELOQUENTS - CRR DE PARIS

Expérimentations chorégraphiques (1660-1675) : pour une dramaturgie du mouvement dansé

De nombreux traités sur les ballets, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, insistent sur l'importance de la variété dans la poésie de ces spectacles. Si elle est assez apparente dans le sujet des entrées ou les costumes, quelle forme prend-elle dans la technique et l'interprétation de la danse ? Outre les traités, notamment de Ménétrier, des sources du début du XVIII^e siècle, relevant de l'école et style de Pierre Beauchamps, nous fournissent plusieurs indices sur cette diversité des mouvements dans le ballet, par les postures, les gestes ou pas spécifiques, la composition des phrases chorégraphiques, les « niveaux » d'exécution, au service d'une expressivité et d'une caractérisation visuelles. La différenciation des formes de danses selon les entrées permet de valoriser et mettre en scène cette variété de technique jusqu'à constituer un paramètre déterminant pour la création et la composition générale des ballets. Le choix des types de personnages, des situations, leur ordre d'apparition, amènent ainsi des effets de contrastes, des parallèles, des équilibres, des gradations qui proposent parallèlement à la trame poétique du « Sujet » une trame proprement chorégraphique, c'est-à-dire fondée sur la spectacularisation des paramètres chorégraphiques. Nous proposons de montrer la part de cette conception de la danse scénique dans l'invention et la création de spectacles, en nous appuyant principalement sur des exemples de ballets ou d'œuvres incluant du ballet (dont les comédies-ballets) dans les années 1660-1670. Nous exposerons les principales modalités de caractérisation visuelle dans la technique du ballet, pour en montrer l'application dans des œuvres emblématiques comme *Xerxès* (1660), *le Ballet des Muses* (1666), ou *Le Malade Imaginaire* (1673). Il apparaîtra que cette exploration de la variété des pratiques par plusieurs chorégraphes (Beauchamps, Dolivet et Desbrosses...), s'accompagne d'une recherche probablement en relation avec la conception de la danse comme imitation des mœurs, des passions et des actions. Il en découle des expérimentations, qui se développent ou se reproduisent dans divers cadres, et sur diverses scènes, aussi bien dans *Les Amants Magnifiques* (1670) à la Cour, que dans *Circé* (1675) à la Comédie-Française ou dans *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* (1672) au Marais. Nous proposerons l'hypothèse que l'innovation chorégraphique, dans une relation plus ou moins lâche à la dramaturgie textuelle, peut parfois constituer un ingrédient essentiel dans la conception et la production du spectacle.

Hubert Hazebroucq est danseur spécialisé en danses Renaissance et Baroque, et depuis 2008 chorégraphe de la Compagnie Les Corps Éloquents, collaborant avec des chefs renommés tels W. Christie, D. Raisin-Dadre, pour des tournées internationales. Il est aussi chorégraphe pour le Théâtre Molière Sorbonne. Titulaire d'un Master2 sur la technique de bal au XVII^e siècle, il a reçu trois bourses de recherche du Centre national de la danse et publie régulièrement des articles sur la technique et la poétique de la danse du XVI^e au XVIII^e siècle. Il a également co-organisé en 2017 le colloque sur Taubert et son « Maître à Danser Accompli » (1717). Professeur D.E., il enseigne la Danse Ancienne au CRR de Paris depuis 2021, et donne des master-classes dans de nombreux conservatoires supérieurs et universités.

Annamaria Corea

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

Dancing Props in the Eighteenth-Century Pantomime Ballets

In the mid-eighteenth century, dance took its place alongside the so-called imitative arts. The choreographers of the new narrative ballet developed a complex dramaturgy which concerned not only the body language – pure dance and pantomime – but also the other components of performance – music, décor, costumes – which also contributed to conveying themes, meanings, and feelings. Among these components, the objects on the stage had multiple functions, rarely only decorative.

In some of Noverre's ballets, the costumes for the allegories and personifications were accompanied by objects such as bandages, torches, masks that increase a certain mood and emotionally strike the public by a single image. In *Hipermenestre* (Stuttgart, 1764), Noverre used a group of statues, initially hidden by a veil, to represent "la Haine & la Vengeance armées de serpents & de poignards, qui épuisent les traits de leur fureur sur un jeune homme nouvellement couronné par l'Himen". It is a "visual" narrative mode aimed at making Danaus' daughters terrified and clarifying their father's order to kill their husbands.

In *Giulietta, e Romeo* by Filippo Beretti (Padua, 1784), the families' rivalry is dramatized by colored scarves that distinguish the two parties (red for the Cappelios, blue for the Montecchios). They have a dramaturgical function (Juliet's father catches the girl with Romeo's light blue scarf) and a spectacular one animating the space of the second act in

which also the curtains take on the colors of the scarves. The torches illuminating the dark space on the stage become a visual topos of many tragic ballets, giving them a gloomy atmosphere typical of the Gothic genre that was established in literature in that period. There were also flags, garlands, daggers with multiple functions and meanings. The presentation focuses on the presence and function of these props in the ballets performed in Italy in the last thirty years of the 18th century, mainly through the analysis of the ballet programmes and with the contribution of iconographic and other sources, where present. Moreover, the research aims to study props by relating them to other narrative modalities such as gestures and mime (in particular, the gaze).

Annamaria Corea is a researcher at the University of Rome La Sapienza, where she is currently teaching Ballet History and Dramaturgy of Narrative Ballet. Among her favourite research areas: the ballo pantomimo in Italy between the 18th and 19th century; narrative ballet in the 20th century, especially in England; dance in Rome from the 1950s to 1970s. She has published two books, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica* (Libreria Musicale Italiana, 2021) and *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento* (Sapienza University Press, 2017), as well as several essays on Dance History, such as “Donne compositrici di balli pantomimi in Italia fra Sette e Ottocento” (Italica Wratislaviensia, 2019), “Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d’Arbeloff e Gerardo Guerrieri” (Biblioteca Teatrale, 2018), “Il ballo pantomimo, precursore dei soggetti shakespeariani in Italia fra Sette e Ottocento” (2017).

Alan Jones

INDEPENDENT RESEARCHER

*Sentiment, Sensations, and Sensationalism:
Conveying Emotion through Movement and
Gesture in Early American Pantomime*

When the United States discovered French ballet and pantomime in the 1790s, men and women of the theater sought to expose spectators to sublime experiences that overwhelmed the senses, including the sense of sight. Americans felt an unaccustomed rush of emotions, encompassing fright, dread, and unendurable grief. Spectacles of mute theater included prestigious ballets from the Paris Opera, by Noverre, Dauberval, and Gardel. This presentation, however, will focus on an unjustly neglected form of

popular theater, the melodramatic pantomimes of the Boulevard du Temple, which marked American culture enduringly. My two case studies are *Le Maréchal des logis* (Paris 1783, Baltimore 1792) and an original Boulevard-style pantomime on an American theme, *The Death of Miss McCrea* (Philadelphia 1799). Both works brought to life a shocking real-life crime by exploiting a suspenseful setting with breathtaking, physically demanding stage action, replete with violence and a swooning fit for the innocent heroine. The presentation will incorporate two brief exercises accessible for participants with no movement experience, one done standing and the other seated. The first introduces the new physical plasticity of the 1790s (higher and broader gestures, shadings of the upper body, poses in three-quarter profile), and the other gives an idea of gestural rhythm through a fragment of a mad scene reconstructed from the annotated score of the pantomime *Echo et Narcisse* (Paris 1786, Charleston 1796). Art works presented include engravings of *Le Maréchal des logis* and John Vanderlyn's painting *The Death of Jane McCrea*, exhibited at the Paris Salon of 1804.

Alan Jones, based in Paris, is an American dance researcher and reconstructor. As a freelance dancer and with the New York Baroque Dance Company, among others, he has performed the early-18th-century dance repertory internationally. Presently he specializes in theatrical and social dance of the late 18th and early 19th centuries, and is planning to launch a website and database, Early Ballet USA, in the autumn of 2024. In addition to dance residencies, technique classes, and webinars, he has given papers at the City University of New York, the Burg Rothenfels Early Dance Symposium, and the World of Baroque Theatre conference in Český Krumlov. In 2011 he published the *Dictionnaire du désir de la bonne chère* (Honoré Champion), an annotated edition of the 1738 musical cookbook *Festin joyeux*.

Session 7

L'esthétique du tableau

Axel Moulinier

INDEPENDENT RESEARCHER

Claude Gillot (1673-1722) à l'opéra : réflexions sur une série de cinq projets de décor

Dans le cadre de recherches entreprises sur les dessins de Claude Gillot dans le fonds de Claude III Audran conservé au Nationalmuseum de Stockholm (Moulinier, 2020), j'ai découvert une série de quatre dessins inédits, alors anonymes, dont un cinquième est aujourd'hui en main privée. Le style et la technique désignent Gillot comme leur auteur et leurs thèmes généraux croisent plusieurs éléments à la mode dans l'univers visuel du premier tiers du XVIII^e siècle (vue de ports, les parties du monde, les saisons). Ces dessins sont tous réalisés à la plume et au lavis d'encre noire et comptent parmi les plus grandes feuilles de l'artiste (32 × 41 cm). À l'appui de ces cinq dessins, vraisemblablement préparatoires pour des toiles de fonds de scène, cette proposition de communication envisage d'apporter de nouveaux éléments sur Gillot décorateur de divertissements.

L'on sait qu'en 1712, Gillot vient soutenir Jean II Bérain et qu'il « travaille pour l'Opéra et bien des gens croient qu'il pourra bien dans peu avoir la décoration seul de ce spectacle et qu'on vera par luy un gout d'ornemens et d'habit nouveau » (Weigert, Hernmarck, 1964). Quelques temps après sa mort, une suite d'estampes intitulée « Nouveaux desseins d'Habilllements à l'usage des balets, opéras et comédies » est publiée par François Joullain, vers 1723-1725. Pourtant, le catalogue de l'exposition du musée du Louvre *En scène!* (2021) ne mentionne Gillot qu'à deux reprises. Dans la première rétrospective américaine consacrée à l'artiste, Jennifer Tonkovich (2023) consacre un chapitre aux travaux de Gillot sur la scène, plus spécifiquement autour des costumes et d'œuvres directement en lien avec des divertissements identifiés.

L'esthétique qu'il développe dans son approche sérielle (Tonkovich, 2009) pour traiter ces thèmes est cruciale dans la création d'un univers visuel immersif pour les spectateurs de la représentation (à ce jour non identifiée).

Plus encore peut-être, l'enjeu de cette communication est de comprendre les nouveautés esthétiques proposées par Gillot pour mettre au goût du jour les décors et les costumes sur scène. Pour ce faire, nous proposerons une relecture de son univers visuel à la lumière de nouveaux éléments concernant l'inventaire après décès de Claude Gillot.

Axel Moulinier est docteur en histoire de l'art. Sa thèse porte sur les usages vestimentaires dans l'œuvre d'Antoine Watteau et croise l'approche formaliste avec celle de la culture matérielle. En 2019-2020, il a été lauréat d'une bourse de la Fondation Antoine de Galbert et en 2020-2021 de la Scholarship for the Study of Eighteenth-century French Fine and Decorative Arts du Burlington Magazine. Il participe au catalogue raisonné des peintures d'Antoine Watteau (A Watteau Abecedario), est membre du comité scientifique Nicolas Pineau animé par le MAD (Paris) et collabore à la rédaction et la publication de l'inventaire des dessins de la collection d'Émile Calando. Après avoir organisé le colloque célébrant le tricentenaire de la mort de Watteau en novembre 2021, il en a dirigé la publication des actes. Il continue ses recherches sur Watteau, ses cercles de sociabilité et les artistes de son entourage, notamment Claude Gillot, Claude III Audran, Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater.

Gabriel Federicci da Costa

SORBONNE UNIVERSITÉ

Silvie de Landois : entre tragédie bourgeoise et tragédie du visible

Ce travail s'inscrit dans la discussion esthétique soulevée par Denis Diderot, tant concernant le tableau vivant que ses perceptions sur le plan de la tragédie bourgeoise, en se basant sur la pièce *Silvie* (1741) de Paul Landois. Cette tragédie, considérée par Diderot comme le modèle du nouveau genre théâtral en France au XVIII^e siècle dans son *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), présente dans sa préface dramatisée des remarques sur le passage de la tragédie classique à la tragédie bourgeoise; en mettant en lumière l'abandon des valeurs héroïques et des ornements traditionnels de la poésie, au profit de la représentation de la société bourgeoise et de ses conflits domestiques, véhiculés par la prose. De plus, *Silvie* présente des éléments d'un « vernis romanesque » en tant que transposition du récit de Robert Challe, *Les Illustres Françaises* (1713), vers le théâtre, exposant le témoignage de la jalousie morbide et du doute. Ce thème a contribué à l'atmosphère des scènes dans leurs cadres respectifs, à partir des indications des didascalies,

en conjonction avec la composition scénographique dans la représentation de la tragédie dans sa dimension visible.

Il s'agit d'identifier le discours dramatique qui s'exprime à travers les gestes, révélant simultanément le flux intérieur des personnages lors de leur passage du monde intérieur au monde extérieur, tout en évitant une décoration réduite à sa propre beauté, que Diderot considère comme « un tableau du second ordre ». Comme le souligne Roland Barthes dans son essai Diderot, Brecht, Eisenstein : « Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ. »

Dans ce contexte, il convient d'examiner le phénomène théâtral qui se révèle de la plume de l'auteur à la composition visuelle du spectacle vivant dans le cadre de la convention dramatique, oscillant entre illusion et réalité sociale, à savoir, dans sa tonalité de tragédie bourgeoise en tant que configuration de la dramaturgie du visible.

Gabriel Federicci da Costa est doctorant invité à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université et au Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF), Maître et Licencié en Philosophie de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines (FFLCH) à l'Université de Sao Paulo. Spécialisé en Esthétique et Philosophie de l'Art, avec un accent sur la théorie et l'histoire du Théâtre. Auteur du livre *Haydée Bittencourt - Splendeur du théâtre* (IMESP, 2010). Traducteur de l'œuvre de Michel Saint-Denis: « Théâtre: la redécouverte du style et autres écritures » (Perspectiva, 2016). Professeur des cours « Théâtre dans le Cinéma » à l'Espace Itaú de Cinema et « La Question du Style dans le Théâtre » à Oficinas Culturais Oswald de Andrade. Conservateur de la Collection Sérgio Viotti. Critique de Théâtre sur le site Atelier de critique théâtrale (Initiative Théâtre de l'Alliance Sorbonne Université): <https://dramasu.hypotheses.org/>

Elisa Cazzato

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

*La dramaturgie du visible dans les décors
d'Ignazio Degotti (1758-1824): une expertise
italienne dans un contexte français*

À partir de l'examen d'un manuscrit que le peintre de décors italien Ignazio Degotti (1758-1824) a rédigé en 1799, ma communication explorera l'évolution du rôle du peintre-décorateur en France au cours du XVIII^e siècle. Nous nous concentrerons sur l'hybridation du savoir-faire italien dans les domaines de la perspective et de la machinerie avec la conception française de la « scénographie » et de la « mise en scène ». J'éclaircirai le passage du décor baroque marqué par le « merveilleux », à sa reformulation au XVIII^e siècle par la notion de « tableau ». J'analyserai enfin la façon dont cela se reflète dans la pratique novatrice et ambitieuse de Degotti.

Après avoir commencé sa carrière en Italie, Degotti s'installe à Paris en 1790. Là, il travaille initialement comme décorateur au Théâtre de Monsieur. À la même période, il travaille avec l'acteur Talma et le dramaturge Jean-François Ducis pour la mise en scène d'*Abufar ou La Famille arabe* au Théâtre de la République en 1795. À partir de cette date et jusqu'à la fin de sa carrière, il a été chef décorateur au Théâtre de l'Opéra. Degotti abordait son art en fin connaisseur d'architecture, de perspective, de décoration et de botanique. Convaincu qu'un opéra devait être soutenu par le visuel et que le rôle du décorateur était davantage celui d'un interlocuteur artistique que d'un simple pourvoyeur de solutions techniques, il recherchait un niveau d'excellence dans les aspects visuels du spectacle. Cette lettre manuscrite adressée à l'administration de l'Opéra, est un puissant plaidoyer pour la reconnaissance du statut du peintre décorateur. Son rôle était d'abord celui d'un intellectuel, d'un concepteur, et d'un créateur tirant profit de son savoir scientifique, de son érudition, et de son expérience personnelle.

À travers la vie et la carrière de Degotti, je démontrerai la façon dont il a joué son rôle en tant que créateur de dramaturgies visuelles, situant sa pratique dans le cadre des pratiques visuelles et culturelles de la fin du XVIII^e siècle. Je soutiendrai que malgré le caractère fragile et éphémère de son support, la scénographie a été pour l'opéra une composante aussi décisive que la musique, la danse et le texte.

Elisa Cazzato a obtenu un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Sydney. Elle a été boursière Marie Skłodowska-Curie et est actuellement boursière Marie Curie Plus One à l'Université Ca' Foscari de Venise. Pour son projet de recherche SPECTACLE, elle a été chercheuse invitée au CELLF de Sorbonne Université et au département d'Histoire de l'Art de l'Université de New York, où elle a assisté Meredith Martin et Phil Chan pour la production internationale *Le Ballet des Porcelaines*. En 2023 elle a organisé le colloque international "Here Today, Gone Tomorrow? Ephemerality and Materiality in France in the Long Eighteenth Century", pour lequel elle a créé entre autres une série de podcasts en co-production avec Radio Ca' Foscari. Ses publications incluent des articles dans les revues scientifiques *Studi Francesi*, *Dance Research*, et *Humanities Research*. Elle est en train d'écrire sa première monographie avec l'éditeur Oxford University Studies in the Enlightenment.

Session 8

Politique et dramaturgie du visible – Politics and Visual Dramaturgies

Caitlin Hubbard

YALE UNIVERSITY

*Sex, Death and Tambourines: Spectacle
as Political Commentary in Elkanah Settle's
The Empress of Morocco (1673)*

Elkanah Settle's *The Empress of Morocco*, first performed in London in 1673, is the quintessential spectacular "horror play" of the Restoration stage. It has been reviled by critics for centuries, beginning with a vehement attack mere months after its premiere, penned by the leading dramatists of the age: John Dryden, Thomas Shadwell, and Thomas Crowne. Despite Dryden having clear personal and political motivations for the attack, his verdict has stood: *The Empress of Morocco* is a hack play, below the attention of those with taste, made palatable in production only through its spectacles of scenery and dance. *The Empress of Morocco* has come to epitomize the worst form of Restoration spectacle largely because it is the only 17th-century English play printed with illustrations of its scenery. And yet, these scenes are rarely studied within the context of the play. This paper will undertake a close-reading of the scenic movement and spectacles of *The Empress of Morocco*, showing how Settle created meaning and interest through changeable scenery, props, and dances. Supported by maneuvering patrons at court, Settle wrote the play at the height of the religious tolerance controversy of 1672/3, a controversy brought to a head by Charles II's need for Parliament to finance his wars of imperial ambition. Settle, in turn, imbued his spectacles with a mix of anti-Catholicism and anti-Islamism. Settle's titular empress simultaneously participates in the dual Protestant tropes of the scheming, ambitious Catholic Queen Mother, à la Catherine de Medici, and the bold, murderous, sensual Islamic Empress, à la Roxelana. Painted scenes of the empress's harem contextualize her treachery, while the empress's decision to plan a murder within a court masque of Orpheus, complete with a flaming scene of Pluto's hell and snake-haired Furies, connects her to the long tradition of Orpheus masques held in Italian and French courts. The spectacle identified

by Dryden as the play's one saving grace, a "Moroccan dance" around a giant tree, is led by a Catholic-connoted priest, yet the illustration depicts traditional Moroccan instruments. Settle's use of spectacle and scenery to create both dramatic action and political meaning had a lasting impact on Restoration plays that increasingly imprinted English politics onto global settings.

Caitlin Hubbard is a PhD Candidate in English Literature at Yale University. Her dissertation, "Spectacle as Action and Idea in the British Theater, 1605-1705," argues that seventeenth-century British theater-makers, encouraged by theories of empiricism to prioritize spectacle, combined and experimented with changeable scenery, costumes, and actors' bodies to make moving pictures that propelled dramatic action and served as instruments of political and imperial pedagogy.

Annelis Kuhlmann

AARHUS UNIVERSITET

Visual Dramaturgy at the Royal Danish Theatre in the late 18th century

In the late 18th century three remarkable theatre productions were performed for the first time on the stage of the Royal Danish Theatre in Copenhagen as royal birthday celebrations. The performances were Ole Johann Samsøe's *Dyveke* (30 January 1795), Christian Levin Sander's *Niels Ebbesen af Nørreriis eller Danmarks Befrielse* (*Niels Ebbesen from Nørreriis or Denmark's Liberation*) (31 January 1796), and A. F. Skjöldebrand's *Herman von Unna*, set to music by Georg Joseph Vogler with dances by Vincenzo Galeotti (30 January 1799.). The dramaturgic and poetic dimensions of the productions, which were the first tragedies at the newly reconstructed royal theatre building, represent a fusion of means of expression. Metaphorically, in this case it can be seen as a concept of visual dramaturgy, directing the spectators' gaze towards a perception of patriotism with reference to the absolute monarch, and characterized by an interaction between dramaturgy and scenography. With recycling and some changes in backdrops and stage props, the spectators somehow were able to recognize scenic expressions from production to production. Thus, the visual dramaturgy became highly significant since the interplay between the new repertoire of the Royal Danish Theatre and a resonance of political actuality were informed by interpreted national myths about royal sovereignty from the Middle Ages. I include sketches and drawings, primarily by Thomas Bruun (1742-1800), examining how the

three productions in their gothic transmission of narratives articulated a dramaturgy of the visual.

This presentation also draws connections between the three mentioned productions and the dramaturgical solutions of the first Danish production of Shakespeare's *Hamlet* (1813), directed by Frederik Schwarz, who himself had performed in both *Dyveke* and *Niels Ebbesen af Nørreeriis* on their opening nights.

Annelis Kuhlmann is associate professor in the Department of Dramaturgy, Aarhus University, Denmark. She was trained as a dramaturg, but she is also a philologist in Russian and French language and literature. Her PhD dissertation was on archival materials from the Stanislavsky Archives at the Moscow Art Theatre. She has published recently on the first production of *Hamlet* in Denmark (1813), and on contemporary productions by Hotel Pro Forma and Odin Teatret. Her work has applied new methods and shown a methodology of performing archives. She is co-founder of the Centre for Historical Performance Practice (CHiPP).

Marlis Schweitzer

YORK UNIVERSITY

Deverbalization, Puppetry, and George Alexander Stevens's Lecture on Heads

My current research project hypothesizes that one of the most popular plays of the eighteenth-century British stage, George Alexander Stevens's *Lecture on Heads* (1764), was so successful in its use of prop heads, costumes, and forms of visual dramaturgy that historians have subsequently misread or misunderstood Stevens's satirical targets, which included British government ministers, courtesans, religious figures, and the royal family. Carved from wood or sculpted from papier maché and arranged on a large table, Stevens's heads invited audiences into a dynamic, even chaotic, social world brought under control by a single lecturer figure. With few exceptions, Stevens refrained from naming the heads, instead referring to them by social category, character type, or profession: quack doctor, jockey, Methodist parson, lawyer, old bachelor, and so forth. Taking Stevens at his word, theatre and cultural historians have read the *Lecture* as a gentle satire of generic human types. Yet this interpretation overlooks one of the *Lecture's* most significant features: its deep engagement with other modes of visual and

material culture, from emblematic caricatures and mezzotints to puppet shows and waxworks. Far from generic, Stevens's life-like "celebrity" or portrait heads would have been legible to his audience, especially those with deep knowledge of court gossip, political intrigue, and the dynamic visual culture of the era. *Lecture on Heads* thus offers a textbook example of what Andrew Benjamin Bricker describes as the « deverbalization of satire » a strategy whereby caricaturists and other visual satirists navigated the strictures of the Licensing Act of 1737 by developing a sophisticated visual language that required a knowing audience to decode. In an effort to understand how Stevens's audience developed the "media literary" to interpret his complex visual dramaturgy, this project combines research methods from theatre and performance studies, visual culture, material culture, and practice-based arts research. For the purposes of this paper, I offer a comparative analysis of a 1765 engraving of Stevens's heads with visual documentation of eighteenth-century puppetry, including political prints and an engraving of Samuel Foote's 1773 puppet play, *The Primitive Puppet Show*, which featured life-sized puppets carved by none other than Stevens himself.

Marlis Schweitzer is Professor of Theatre and Performance Studies at York University in Toronto, Canada. She is the author of *When Broadway Was the Runway: Theater, Fashion and American Culture* (2009) and *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance* (2015). Her most recent book, *Bloody Tyrants and Little Pickles: Stage Roles of Anglo-American Girls in the Nineteenth Century* (2020), received the George Freedley Memorial Award from the Theatre Library Association and was named a finalist for ATHE's 2021 Outstanding Book Award. She is a member of the Royal Society College of New Scholars, Artists, and Scientists, and a Tier 2 York Research Chair in Theatre and Performance History. Marlis is past editor of *Theatre Research in Canada* and *Theatre Survey*, and a former President of the Canadian Association for Theatre Research.

Session 9

Le côté sombre de la scène – The Dark Side of the Stage

Judith le Blanc

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE

Voir la nuit. Dramaturgie visuelle de la scène nocturne

Comment figure-t-on la nuit sur la scène des théâtres français de l'Ancien Régime ? Nous prenons ici la nuit dans sa double acception dramatique : d'une part en tant que figure allégorique telle qu'elle apparaît à l'orée du *Ballet royal de la nuit* (1653), d'autre part en tant que moment dramatique. Quels sont les attributs et les caractéristiques visuelles (costumes et machines notamment) des allégories nocturnes ? Est-ce que la présence de la Nuit va nécessairement de pair avec un obscurcissement du théâtre ? Quels sont les accessoires et les artifices mobilisés pour matérialiser la scène de nuit aux XVII^e et XVIII^e siècles ? Quelles sont les sources disponibles pour accéder à la matérialité lumineuse de la scène théâtrale ? Qu'en est-il de l'éclairage de la salle, indissociable de celui de la scène ? Comment passe-t-on d'une nuit de convention au XVII^e siècle, à une nuit d'illusion à la fin du XVIII^e siècle ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous proposons un état des lieux de nos connaissances en matière de conditions matérielles d'éclairage, à partir de cette question paradoxale de la scène de nuit. Il s'agit de faire dialoguer les textes dramatiques avec les traités historiques, afin de montrer que les effets d'éclairage sont loin d'être rudimentaires au XVII^e siècle, et que les effets de nuit et les variations d'intensité lumineuse sont une composante importante de la dramaturgie visuelle de l'époque. Si la nuit est génératrice de quiproquos, de méprises ou d'adultères, elle est aussi génératrice de spectacle et de musique comme en témoigne la scène topique de la sérénade. Nous proposons donc d'articuler les questions dramaturgiques aux conditions matérielles de la représentation et à l'évolution des techniques d'éclairage dont elles sont interdépendantes. Les études de cas privilégieront le répertoire mêlé de musique, celui-ci offre en effet un terrain d'investigation particulièrement propice en termes d'expérimentations et de mise en tension de l'ouïr et du voir.

Judith le Blanc est normalienne, agrégée de lettres, doctrice de l'Université Paris Nanterre en arts du spectacle et maîtresse de conférences en « littérature et arts » à l'université de Rouen. Elle est l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (Garnier, 2014, prix de l'essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015). Elle a codirigé *Fontenelle et l'opéra. Rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021), *Le Théâtre de Michel-Jean Sedaine. Une œuvre en dialogue* (PUPS, 2021) ou édité *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020). Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtre/public*, revue pour laquelle elle a co-dirigé un dossier « Baroque au présent » paru en janvier 2024. Elle se met volontiers au service du spectacle vivant en tant que dramaturge ou metteuse en scène. Son dernier spectacle, *Les Animaux raisonnables*, a été créé le 13 octobre 2023 au festival Automne baroque de Bourges.

Fei Wu

SORBONNE UNIVERSITÉ

*Le climat visuel et sonore mis en scène dans
Jean Calas ou l'École des juges de Marie-
Joseph Chénier*

Marie-Joseph Chénier s'est illustré au théâtre principalement dans le genre tragique à un moment où la tragédie est devenue spectaculaire et pittoresque après les premières tentatives frappantes de Voltaire (*Brutus*, *Alzire*, *Sémiramis*, *Tancrède*). Comme Voltaire, Chénier cherche à prolonger sur la scène le discours de ses personnages et à extérioriser leurs pensées, leurs émotions et leurs motivations par des moyens scéniques.

On peut ainsi déceler chez notre auteur une dramaturgie du visible fondée sur le jeu dramatique et les conditions matérielles de représentation. Dans *Jean Calas*, en particulier, joué pendant la Révolution française, un lien poétique autant que symbolique s'établit entre la situation du héros et la perception de manifestations climatiques portées dans le texte et dans des effets proprement scéniques tant visuels que sonores. Le dramaturge a réalisé une scénographie visuelle accompagnée par le son pour décrire l'inconstance climatique au cours de la pièce *Jean Calas ou l'École des juges*. Le changement du climat sur le plateau théâtral prévoit, au début de la scène, une tonalité plus ou moins intense, frénétique et insupportable. Il lie la nature visible et sensible aux mouvements psychologiques des personnages.

Jean Calas est sa première pièce qui précise la mise en scène dans les didascalies (si on ne compte pas les trois pièces précédemment perdues : *Edgar, Roi d'Angleterre ou le Page Supposé*, *Henriette d'Aquitaine* et *Edipe Mourant*). L'auteur insère a priori la description des intempéries pour démontrer indirectement l'atmosphère de la scène. Avec la tempête de plus en plus forte, Jean Calas s'approche de son destin funeste. Chénier a accordé les verbes « se préparer », « se presser », « commencer à gronder » et « s'accroître » avec « l'orage », « les éclairs » puis « la foudre ». Ces nuances montrent une mise en scène en mouvement et elles donnent les références précises aux décorateurs et aux machinistes. On dirait que ces décors orageux et troublants peuvent aussi rendre visibles et sensibles le fanatisme et la tolérance à l'intention des spectateurs. La leçon morale de la pièce, précisée dans le sous-titre, est ainsi prolongée par les effets scéniques et extériorisée par la scénographie.

Fei Wu est doctorante en deuxième année, dans le laboratoire Cellf 16-18 et Cellf 19-21, à Sorbonne Université, sous la direction du professeur Renaud Bret-Vitoz. Elle a fait deux ans de master à la Sorbonne et elle a obtenu la mention très bien avec deux mémoires : « Poésie en ses limites dans *Cyrano de Bergerac*, *Les Romanesques* et *La Princesse lointaine* » et « Dramaturgie et Lyrique amoureux dans *Cyrano de Bergerac* ». Sa thèse s'intitule « Étude dramaturgique et scénique des personnages secondaires dans le théâtre complet de Marie-Joseph Chénier, d'*Azémire* (1786) à *Tibère* (1804) ». Elle participe au programme RCF en tant que compilatrice stagiaire de septembre à décembre 2021 et à nouveau depuis novembre 2023.

Mercredi 3 juillet 2024.

Wednesday 3 July 2024.

Centre de musique baroque de Versailles

Session 10

Techniques corporelles de l'acteur du XVI^e au XVIII^e siècle – Body techniques and Acting from the 16th to the 18th century

Antoine Gheerbrant

SORBONNE UNIVERSITÉ

*Le corps de l'acteur sur la scène élisabéthaine
(1580-1620)*

La scène élisabéthaine, celle « de Shakespeare », avait, comme la scène baroque française, ses conventions de jeu vocales et corporelles, émanations directes de la rhétorique telle que pratiquée par tous les orateurs sacrés et profanes à cette époque. Le texte, souvent en vers, était mis en valeur par des effets, et accompagné par des gestes qui donnaient corps au sens. Mais dans un contexte où la scène était circulaire, et où le public était situé d'au moins trois côtés, si ce n'est tout autour des acteurs, comment ces derniers faisaient-ils pour rendre leur interprétation lisible ? Comment l'acteur se déplaçait-il, de quel côté se tournait-il, et dans quelle mesure le partage de la lumière entre les comédiens et les spectateurs pouvait-il modifier son adresse ? À quoi ressemblaient les codes, et comment les employaient-ils dans leur préparation, en sachant qu'ils pouvaient jouer jusqu'à près de quarante pièces par an, et qu'ils n'avaient que peu de répétitions collectives pour chacune ? Quelle était l'influence de tout cela sur l'esthétique visuelle ?

En nous appuyant sur les plus récentes recherches sur la pratique théâtrale élisabéthaine, nous tâcherons de faire une présentation globale des divers aspects du corps de l'acteur sur la scène britannique à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, de la démarche au visage, en passant par les gestes du bras et de la main, et par la question des conventions qui pouvaient régir les déplacements scéniques (entrées, sorties et placements sur le plateau) et l'adresse de l'acteur (au partenaire, ou au public).

Antoine Gheerbrant est doctorant, comédien et metteur en scène. Titulaire de deux masters à Sorbonne Université, en Littératures Françaises et en Études Anglophones, il est diplômé d'école de théâtre depuis 2018. Il découvre la déclamation baroque au sein du Théâtre Molière Sorbonne. Dans ce cadre, il crée entre autres le rôle principal du *Malade Imaginaire*, spectacle dont il assure aussi la direction vocale. Ses recherches sur la déclamation au XVII^e siècle le conduisent à enseigner cette discipline, et feront l'objet d'une publication chez Garnier. Il étudie aussi le jeu d'acteur élisabéthain. Il a travaillé entre autres aux côtés du Quatuor Debussy et de l'ensemble La Chimera, et joué sur les scènes nationales du Bateau Feu à Dunkerque, du Phénix à Valenciennes, de l'Opéra Royal de Versailles, et du Théâtre de la Ville. Sa thèse, dirigée par Florence Naugrette et Olivier Bara, porte sur le jeu des acteurs français au XIX^e siècle.

Henriëtte Rietveld

YALE UNIVERSITY

Pickleherring's Many Faces

A hat halfway on his head, an optional feather and a ruff, a tankard in his hand, a jump here and a leap there, disdaining social norms with a fa la la la la: Pickelherring was a much-loved fool known for his wit, his drunkenness, his lust, his acrobatics, and his mockery of contemporary conventions. Widely popular, the character could be found on fairgrounds, and on stages, in courts and public theatres across seventeenth-century Northern Europe, toured around by strolling companies and performed by local troupes in tragedies and farces alike. Over the past two decades, scholars such as John Alexander and M.A. Katritzky have painstakingly traced Pickelherring's evolution. The character developed and transformed over time and space, adapting to local audiences and tastes. In late medieval paintings and performances, the skinny, fishy character—representing Lent—was depicted triumphing over gluttonous Carnival. In London, the character transformed to be linked to heavy drinking. Back on the Continent, the drunken and lusty fool

could be found in German translations of the English strolling companies, making it to the Amsterdam stage with his own farce in the late 1640s. A variety of Dutch plays, archival sources, and paintings appear to present an unstable character type whose potentially only stable nature was his name, which continued to be in popular use as an insult well into the 20th century. Paying particular attention to physicality, costume, and makeup, this paper explores the shifty character's various representations to consider how the visual aspects of this clown's performance are key to understanding Pickelherring and his many faces.

Henriëtte Rietveld is a theatermaker and scholar based between the US, the UK, and The Netherlands. She is a DFA Candidate at the Yale School of Drama, where she received her MFA in Dramaturgy and Dramatic Criticism as a Fulbright Fellow in 2022. Henriëtte's DFA dissertation examines four theatrical texts that transferred from across Western Europe to mid-17th century Amsterdam to consider how empire was iterated, manifested, and transformed on the stage. She is interested in how imperial narratives were acting and enacted on stage transnationally, and how they were at the same time locally inflected. Before coming to Yale, she worked as a director, dramaturg, and creative producer in London. Henriëtte also translates new plays by and with Dutch playwrights.

João Luís Paixão

UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Eye-rolling: Practical Insights on the Management of the Gaze in Eighteenth-Century Acting

One of the key tenets of eighteenth-century acting theory was that thought and passion should be made manifest on the player's face before becoming apparent through voice or gesture. Actors such as Luigi Riccoboni, David Garrick, or Hippolyte Clairon owed their success in large part to their mastery of facial expression in an age primed to read passions and intentions via visual, rather than aural, cues. The moving image presented by the player's « jeu de physionomie » was a reaction to other images, visible to the character only, and guessed by the audience in the actor's eyes. On them and on no other part, Riccoboni wrote, spectators hung 'as if rapt by love'.

Despite generally agreeing on the primacy of the eyes in the art of acting, theorists, critics, and actors were less unanimous when it came to defining their function and describing their action in relation to other parts of the face. For some, the eyes should 'illustrate the sense of the words' (Hiffernan, *Dramatic Genius*) and be the index of thought, whereas for others, 'one single glance' would suffice to reveal 'the most retired sentiment of the soul' (Wilkes, *A General View of the Stage*). Their interaction with the eyebrows was equally debated, and theories by painters such as Charles Le Brun exerted a powerful influence on acting practice.

These discussions raise a number of practical questions for the present-day historical actor and acting historian. In this presentation, I will address some of these questions from an artistic perspective. Drawing upon insights collected from several experiments on eighteenth-century onstage facial expression, I will demonstrate three approaches to the management of the gaze which have emerged from my practical interaction with the sources: the expressive gaze, the indicative gaze, and the punctuating gaze.

João Luís Veloso Paixão is a baritone and researcher specialized in Early Music singing and historical acting. Since 2014, he has acted in, coached, and staged several opera and melodrama productions in the Netherlands and abroad, including historically informed productions of Jean-Jacques Rousseau's melodrama *Pygmalion* (2016) and *Le Devin du village* (2019), and Jiří Antonín Benda's melodramas *Ariadne auf Naxos* (2016) and *Pygmalion* (2022). He is a PhD applicant at the University of Amsterdam, conducting artistic research on facial expression on the eighteenth-century stage. His published papers have also touched on the topics of eighteenth-century declamation and acting, and affective embodiment. João Luís is an active member of the Dutch Historical Acting Collective, and a guest teacher at the Conservatories in The Hague and Utrecht.

Session 11

Pratiques du costume en Europe centrale – Costuming Practices in Central Europe

Karin Langer

INTERDISCIPLINARY TRANSFORMATION UNIVERSITY AUSTRIA

The Peasant Costume at the Viennese Imperial Court and Stage of the Early 18th Century

Until the 19th century, the phrase 'traditional costume' referred to the overall appearance of a person's clothing. Only later was it denoted a style of dress that was assumed to be 'typical' for a particular geographical region. However, farmers, shepherds and gardeners of various origins were already part of the standard repertoire of ballet divertissements long before this: Antonio Daniele Bertoli (1677-1743), *imperial disegnatore da camera* under Charles VI in Vienna, not only designed stage costumes for operas which were intended to portray peasants (some from certain regions of the empire), but also costumes for aristocrats who took part in Carnival entertainments at the court, like the so called 'Wirtschaften' ('Inns'), and 'Bauernhochzeiten' (peasant weddings). This contribution examines how Bertoli was able to ensure that his costumes were recognizable as regionally specific peasant costumes and thus fulfilled a « social reference function » (Jütte & Bulst, 1993, p. 2). For the theatre stage, they were intended to harmoniously contribute to the visuals of the spectacle and to help characterize the roles in conjunction with the movement repertoire typical of the respective type of stage character. This meant that the fabrics and the ornamentation as well as the construction principles of the garments not only had to be selected according to the dramaturgical function of the stage costume, but also adapted to the requirements of stage dance. Nevertheless, « the decorum had to be preserved in every case » (Michels, 2019, p. 45): Bertoli's costume designs are based in silhouette and form on the courtly fashion of the time; grotesque costumes are not to be found in the surviving collection of costume figurines (partly colored pen and ink drawings) from the holdings of the Theatermuseum in Vienna, which will be used for the analysis. In addition, further engravings by the artist (e.g., from the Kupferstichkabinett Dresden) as well as libretti and other contemporary sources will be examined.

Karin Langer (née Fenböck) holds a doctorate in Dance Studies (Paris Lodron University Salzburg) and has been Head of Competence Center of “Scientific writing and research methods” at the University of Applied Sciences Technikum Vienna since September 2022, where she previously worked as a researcher and project manager for three years. She is also active in the UAS’ writing center. Originally a trained actor/singer, she has also work experience as a freelance researcher in her field of study and as project manager in a pharmaceutical company.

Mateja Fajt

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UNIVERZA V LJUBLJANI

« Feast for the Eyes »: Costume Practices in Slovenian Theatre History from Counter-Reformation Rigour to Baroque Exuberance

The focus of Slovenian historians’ research in early theatre was finding evidence of the use of Slovene in plays and performances. Only recently have other performance elements—particularly the visual—begun to be studied independently after being historically viewed as supportive. The “material” turn in theatre studies highlights the role of the costume as an important factor that enhanced the theatricality of the event and made it, to quote Slovenian theatre historian Marko Marin, “a feast for the eyes”. I will present the scarce evidence of performance costumes on Slovenian territory ranging from passion plays to the first modern play in Slovenian. Visuality and theatricality were the core elements of the performances in early modern theatre. Some performances were delivered without speaking a word, like the great Jesuit ceremony in 1622, where the main impression was made by “the shine of the dresses and props”. The popularity of liturgical drama reached its peak with passion plays and the most famous (which still exists) is the one from the town Škofja Loka. Written in 1721, it is canonized in theatre history as the oldest preserved dramatic text written in Slovenian. Its text provides many details about the costumes, including a description of over 200 characters and their ensembles as well as the process of costume making. Other documents reveal the inappropriate behaviour of costumed characters as well as antisemitic attitudes conveyed through costumes. The embodied relation of the performers through costume is seen in dressing up in characters as well as in practices of flagellation. At the turn of the 18th century, the Baroque style spread from the Apennine Peninsula. Italian

and German-speaking theatre groups brought innovation and techniques unknown to local audiences (for example, quick changes and flammable headsets). Researching the logic of the costumes on stages and questioning how they were produced, conceived, and embodied can shed new light on these historic performances.

Mateja Fajt is a costume designer and researcher, focused on the theory and practice of costume design. She graduated in Cultural Studies at the Faculty for Social Sciences, University of Ljubljana, finished an MA in Scenic Design at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana in 2019, and continued her PhD research at the David Geffen School of Drama at Yale University as a special research fellow within the Fulbright grant program. Currently, she is writing her dissertation at the University of Ljubljana's Performing Arts Studies program.

Session 12

Pratiques et significations du costume en Angleterre – Costuming Practices and their Meaning in England

Toni Bate

LIVERPOOL INSTITUTE FOR PERFORMING ARTS

Costume as Allegory: The Embodiment of Metaphor and Meaning in Court Masque Performance

Previous research by the author has explored the development of European allegorical performance costume, from the religious mystery and morality plays of the Middle Ages to the secular courtly entertainments of the sixteenth and seventeenth centuries, known in English as court masques (Bate, 2017). This paper will expand on this investigation by analysing the use of allegory and metaphor as a semiotic system within costume design

for court masque performance, using the drawings of English designer and architect Inigo Jones (1573-1652) as a case study to focus the inquiry.

Jones collaborated with playwright Ben Jonson (1572-1637) to produce a series of elaborate masques for both James VI and I (1566-1625) and Charles I (1600-1649). Inspired by his travels in Italy and France in 1613, Jones introduced the classical Roman costuming style, popular in the European court, to Britain, thereby instituting a fashion that influenced stage costume for the next two-hundred years.

During this period, as archaeological discoveries were made, a fascination with the ancient world developed, while Renaissance and Baroque art revitalised Medieval secular and political allegories with a renewed interest in classical conventions and myth (Maurer, 2009). This interpretation of the Roman Empire, with its deities and notions of triumph and heroism, was revived as the artistic ideal in both theatrical dress and performance design. This resulted in a contemporary, imaginative adaptation of classical symbols, influenced by the decorative style of the period and made accessible to the audience through applied embellishment with ornate, swirling, decorative motifs adorning performance costume (Laver, 1964).

This study will examine the code of symbolism embedded in Jones' designs; the constituent meaning of the costumes, not only as ornament but as material contributor to the visual dramaturgy of the performance; their role in the portrayal of character through the personification of abstract concepts and transcendent representation; and the audience's understanding of the allegorical imagery embodied within them.

Toni Bate is course leader for the MA Costume Making programme at the Liverpool Institute for Performing Arts (LIPA), following on from her role there as head of costume. Prior to this she was a costume construction lecturer on the unique Costume with Textiles BA (Hons) degree at the University of Huddersfield. Since graduating from Liverpool's prestigious Mabel Fletcher course in 1994, Toni has also worked as a costume maker, tailor and wardrobe supervisor for theatre, film and television. Toni is currently writing a book entitled *The Fabric of Performance* which explores the history and development of textiles in costume. Earlier publications have investigated the contribution of the theatrical costume maker to the reconstruction of historical performance costume, the social history of costume making, the concept of the costume store as a living archive and the implications of using surviving historical dress as costume.

Moira Goff

INDEPENDENT SCHOLAR

Costumes for Dancing on the London Stage: The Covent Garden Inventory, 1744

By the early 18th century, dancing was integral to performances in London's theatres. There was dancing in plays and between the acts of plays, in pantomimes and within and alongside operas. There are extensive records of performances, including the dancing, in newspapers and elsewhere. We know the titles of dances, who danced them, and sometimes we have the dance music, but there is little else to tell us what these dances were like in performance. In particular, before the late 1700s, there is next to no visual evidence to show dance costumes or dancers dancing in London. There are no costume designs, no depictions of dancing on stage and very few portraits of London's professional dancers (almost none of which show them dancing). There is one source which might help to fill this gap in our knowledge. In 1744, John Rich, the manager of Covent Garden, had an inventory made of that theatre's stage properties which survives in a manuscript now in the British Library. It includes many costumes, a significant number for dancers. Rich had long exploited dance within his company's repertoire as part of his rivalry with Drury Lane and the costumes listed in the inventory underline the importance he assigned to the art of stage dancing. The inventory is little more than a list of costumes, noted in order of their location in the theatre's storage areas and it is not easy to interpret. However, it includes references to the characters for whom costumes were intended, as well as the materials used, colours, decoration and, occasionally, additional information about styles of dress. In this paper, I will try to unpick some of this information and relate it to the dances and dancing characters that we know appeared at Covent Garden in the years leading up to inventory. I hope that this exploration of the interrelationship between the inventory and the repertoire of dancing in London's theatres might reveal not only how dancers were costumed, but also some of the conventions of costuming, as well as the popularity of certain characters and, perhaps, individual dances.

Moira Goff is a dance historian specializing in ballroom and theatre dance between 1660 and 1760, with a particular interest in the London stage. Her research in these areas occasionally extends as far as 1830. In 2000 Moira was awarded a PhD for her thesis on the dancer-actress Hester Santlow. Her book *The Incomparable Hester Santlow: A Dancer-Actress on the Georgian Stage* appeared in 2007. She has published many articles and papers, most recently two articles on 'Leach Glover: "Dancing Master to the Royal Family"' in *Dance Research*, Winter 2021 and Summer 2022. Moira currently writes a blog "Dance in History" which ranges across her research interests.

« Foire » des technologies et pratiques scéniques

“Fair” of Digital Resources and Stage Practices

La « foire » se compose de stands présentant des projets de recherche, des outils numériques et des livres liés à la dramaturgie visuelle : reconstitutions 3-D, bases de données, créations d’instruments et de costumes, spectacles historiquement informés... Les participants à la conférence peuvent circuler librement dans les trois salles dédiées à la foire, découvrir, tester et discuter avec les présentateurs.

The “fair” contains stands presenting research projects, digital tools and books related to visual dramaturgy: 3-D reconstructions, databases, instrument and costume recreations. Conference participants may circulate freely in the three rooms dedicated to the fair, to discover and test the projects, and to speak with the presenters.

Stand 1

Jerôme Maeckelbergh

THEATREUROPE

Back to the Future of Heritage Theatre Technology

This presentation focuses on the baroque theatre technology that was further developed by the French in the 18th and 19th centuries, and how it is used in the larger municipal theatres of the period. We also show how this machinery can be rigged to work properly. When theatre history is treated in educational scenography programmes, they show only results on stage.

With the shift to romanticism, there was a switch to three-dimensional scenography and the German fly-tower system, neglecting the possibilities of heritage under-stage technology. Many historic theatres have modernized their stage tower with a motorized fly system and “cleaned up” their under-stage, unaware of the unexpected possibilities of this versatile heritage technology for contemporary productions. This updating could also have happened in the Bourla Theatre in Antwerp, the last large municipal theatre in Europe to still have its original wooden stage machinery, which was designed by Philastre and Cambon in 1832.

This process was stopped thanks to an international conference in Antwerp where I showed within a 1 to 10 scale model how this heritage technology itself offers solutions for productions made for a flat stage, which was essential to try to convince the Antwerp Municipality and the company using the Bourla Theatre. The rigging of the machinery can be adapted to the kind of movements wanted on stage, adding pulleys or introducing degrading drums where needed. With animated slides we also show how this technology could serve contemporary productions in ways it never has been used in the past.

We also show what could have been realized with this very sustainable technology if it hadn't been removed for the sake of modernisation. We present contemporary alternatives for this heritage technology, that can also be used in performance spaces with a flat stage floor, without any under-stage, as well as in found performance places such as abandoned factories without any theatrical technical accommodation at all, or even in the open air.

Jerôme Maeckelbergh studied Fine Arts before pursuing a career in the world of scenography. Since the 1970s he has designed more than 50 productions (both dramatic and musical) as well as designing and making props, masks and sculptures for countless other productions. While working at the Bourla Theatre in Antwerp, he unexpectedly discovered the possibilities of using the theatre's heritage machinery within contemporary productions and was instrumental in saving the Bourla's machinery from destruction. Finally he became Head of Scenography of the Royal Youth Theatre in Antwerp. Retired, he currently runs workshops promoting the use of heritage technology within contemporary theatres or found spaces.

Stand 2

Gaëlle Lafage et Nicolas Leys

SORBONNE UNIVERSITÉ

Molière et Lully au Palais-Royal : la maquette numérique d'un théâtre du XVII^e siècle

Ce projet a pour but d'étudier le théâtre occupé par Molière et sa troupe au Palais-Royal (1660-1673), puis par Lully l'année suivante. Les compétences de deux instituts de Sorbonne Université en matière d'histoire de l'art et de visualisation 3D ont été réunies pour concevoir, à partir des archives historiques, un modèle virtuel de cette salle disparue. Une application 3D issue de ce travail permet de partager avec le plus grand nombre les connaissances acquises sur ce théâtre. Ce stand permettra d'explorer, au cours de visites commentées, la reconstitution 3D du théâtre du Palais-Royal. L'histoire de ce théâtre, ses différents espaces, son fonctionnement ainsi que sa machinerie seront présentés à la lumière des sources qui ont permis sa reconstitution.

Ingénieur d'études au CNRS, **Gaëlle Lafage** est chargée de l'édition et de la valorisation des corpus numériques au sein du Centre André-Chastel. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, elle est l'auteur de *Charles Le Brun décorateur de fêtes* (PUR, 2015) et a dirigé le projet de reconstitution virtuelle du théâtre du Palais-Royal. Ses travaux personnels portent sur les fêtes et les spectacles en France (XVII^e-XIX^e siècles).

Nicolas Leys est ingénieur en visualisation scientifique à l'Institut des sciences du calcul et des données (ISCD) de Sorbonne Université. Archéologue de formation, il a travaillé sur des simulations numériques de propagation d'incendie dans la ville de Rome pendant l'Antiquité durant sa thèse. Il est aujourd'hui responsable du pôle de visualisation scientifique de l'ISCD, rassemblant une équipe de recherche et de développement ayant notamment travaillé sur la reconstitution 3D du théâtre de Molière au Palais Royal. Cette équipe est aussi en charge d'une plateforme de visualisation hébergeant une salle de projection immersive sur le campus Pierre et Marie Curie.

Stand 3

Dominique Lauvernier

CHERCHEUR INDÉPENDANT

Les interprètes sur les espaces scéniques de la Cour de France : s'adapter à des lieux et usages différents - présentation par casque d'immersion virtuelle de prototypes de restitutions d'espaces

De l'arrivée de Louis XIV à Paris jusqu'à la fin de la résidence de la Cour à Versailles en 1789, les interprètes venus de la Ville se sont succédé dans les espaces scéniques des Palais royaux. Jusqu'aux années 1770, ils ont été obligés de s'adapter à des lieux souvent bien différents de ceux auxquels ils étaient accoutumés. A de rares essais pour des scènes vraiment spacieuses et fonctionnelles, s'oppose la récurrence d'espaces malcommodes, souvent critiqués.

Pourtant, des mises en espace dramatiques purent être réalisées occasionnellement, à la Salle des Machines, puis plus régulièrement à Fontainebleau à partir de 1754 et enfin au Grand Théâtre de Versailles. Les effets restèrent assez statiques à la Salle des Machines, en raison notamment d'un bâtiment non conçu comme salle de spectacle, et encore limités au Manège sous Louis XV malgré la présence d'annexes et d'une machinerie. Il faut attendre l'époque de Madame de Pompadour pour voir apparaître peu à peu des scènes, certes moyennes, mais aptes à des effets d'espaces contrastés. Nous explorerons ces effets à partir d'exemples significatifs.

Un atelier d'immersion dans ces lieux sera proposé aux participants, au moyen d'un casque professionnel de réalité virtuelle, afin d'ouvrir la voie à une meilleure compréhension des défis qui se posaient à ces troupes parisiennes.

Dominique Lauvernier a soutenu en 2018 à l'EPHE son doctorat « Les espaces scéniques de la Cour de France, 1659-1792 : inventaire des sources, méthodes de traitement et nouveaux apports ». Dans une nouvelle approche globale et interdisciplinaire, cette thèse s'appuie à la fois sur un inventaire du fonds des archives royales, près d'une centaine de milliers de pages, ainsi que des plans, des documents iconographiques, des partitions, et sur l'étude des vestiges des théâtres de Cour et de leurs équipements scéniques. Il a été enseignant titulaire agrégé à l'Université de Caen en Arts du Spectacle de 2003 à 2022. Il a donné une cinquantaine de communications et publications, en majorité dans un cadre international, sur les spectacles de l'Ancien Régime, les théâtres historiques, et les potentialités des restitutions virtuelles, dont il poursuit actuellement la réalisation de prototypes.

Stand 4. Christine Bayle

CIE BELLES DANCES - ACRAS

Éléments dramaturgiques en question en danse ancienne

Dans les œuvres appelées divertissements en musique, la danse a souvent été vue comme « colorant l'ambiance » d'une scène, ou un divertissement qui n'a rien à faire avec l'*actio* du déploiement du drame. Mais, de même que dans les comédies-ballets de Molière, le sens de l'œuvre ne se résout pas, et même est dévoyé si les divertissements ne sont pas joués, on sait désormais que dans ces œuvres, le sens circule à travers les nécessaires disciplines, texte, airs chantés, musique ET danse.

Notre intervention portera sur le rôle de la danse, multiple, non seulement du geste de la danse, écrit qui est un « mouvement du corps qui se fait non pas pour changer de lieu, mais pour signifier quelque chose » (Furetière), qui doit exprimer les passions en jeu dans la situation et à l'intérieur de la construction chorégraphique, soit son rôle non seulement de divertissement, de distraction (après une situation dramatique pour faire oublier le drame),

mais aussi de mise en valeur, en osmose ou par opposition, de situations comiques, et plus, dramatiques. Quelques exemples extraits d'oeuvres comme *Le Ballet de la Merlaison* sous (et de) Louis XIII, *La Pastorale comique* de Lully - Molière, ou à partir d'*Alcide* de Marin Marais, *L'Europe galante* de Campra,... avec quelques extraits enregistrés en vidéo.

Christine Bayle a une expérience multiple de danseuse classique soliste, d'accompagnatrice au piano de cours de danse, et de comédienne dans une dizaine de compagnies du Jeune théâtre, puis de danseuse spécialisée sur les danses anciennes. Son approche des œuvres dramatiques et musicales de l'époque baroque est multiple : elle attache autant d'importance au sens de l'oeuvre dans la mise en sens des scènes, qu'à la mise en scène des personnages à qui attribuer un rôle dansant en fonction du canevas. Elle a créé pour l'Éclat des Muses, Cie Belles Dances, et pour d'autres productions internationales, comme chorégraphe et coach en gestuelle baroque, depuis *Arlequin poli par l'Amour*, *Le Ballet comique de la Reyne*, *La Pazzia senile*, *Les Amants magnifiques*, *Danton* (Michel de Maulne), (J-L Thamin), *L'Europe galante*, à la re-création d'œuvres emblématiques et mises en scène de *Bastien et Bastienne*, *Le Ballet de la Merlaison*, *La Pastorale comique*, *L'Europe Galante* ou des créations comme *Dramma Giocoso*, *A la Suite de Marin Marais*, et comme autrice, *Armande Béjart, épouse Molière*.

Stand 5 Ildikó Sirató

HUNGARIAN NATIONAL SZÉCHÉNYI LIBRARY

The Sketchbook of Pietro Travaglia

A unique 100-page sketchbook in the Hungarian National Széchényi Library, originally belonging to Pietro Travaglia (Milano, middle of 18th century – Pressburg?, after 1809) painter-decorator of Prince Esterházy family theatres in Eszterháza, Eisenstadt and Pressburg, contains not only drawings, set designs for different dramatic and operatic performances, but other sketches and texts (letters, inventaria for theatrical decoration, budget drafts etc.). The HNL is about to publish the facsimile of the Travaglia sketchbook accompanied by a study book on the importance of the document to art, theatre, and music history during the period Travaglia had a contract with the Esterházy theatres (1771–1798). The material includes additional lists of librettos and other works of Travaglia (costume designs), as well as by other

designers (e.g. Maurer, Le Bon). This sketchbook thus makes it possible to expand our knowledge of the practices within private theaters—in this case, those of Prince Esterházy and his family where both Joseph Haydn and Pietro Travaglia worked—thus giving us new insights into Central-European baroque court theatre.

Ildikó Sirató Ph.D. (1966), is a Hungarian theatre and literature researcher, associate professor and senior researcher at the Hungarian National Széchényi Library, Budapest (Collection of Theatre History and Music). Her main research fields include 18th–19th century drama and theatre in Hungary, Central-Europe, and the literatures of Hungary, Finland, and Estonia from the early modern era to contemporary times. She is the author of numerous studies and books (e.g. *Lexicon of Hungarian Theatre Art*, 1994; *Theatre in the Northern Light – Estonian and Finnish Theatre on Hungarian Stages*, 2006; *National Theatres of Europe. A Comparative Study*, 2007; *A Concise History of Hungarian Theatre*, 2017). She participates in international conferences, and is a member of societies and associations in the fields of theatre and literary research.

Stand 6

Théâtre

Molière Sorbonne, dir. Mickaël Bouffard

SORBONNE UNIVERSITÉ

The Malade imaginaire Project

Ce programme de recherche appliquée avait d'abord pour ambition de créer un spectacle d'une facture exceptionnelle, portant au plus haut point les qualités du *Malade imaginaire* (1673) de Molière par la fusion unique de la comédie, de la musique et de la danse. Pour réaliser cette ambition, ce programme a débouché sur la mise en scène la plus documentée à ce jour – tant sur les plans historiques, littéraires que techniques – de cette comédie-ballet pour laquelle le compositeur Marc-Antoine Charpentier et le chorégraphe Pierre Beauchamps ont autrefois apporté leur concours.

L'objectif de ce projet inédit était de matérialiser, par une représentation théâtrale historiquement informée, l'état le plus avancé de nos connaissances

sur les arts du spectacle à l'âge classique. Hautement interdisciplinaire, ce projet avait pour vocation de mobiliser les méthodes de pointe de diverses disciplines, allant de la littérature à la musicologie, en passant par la linguistique historique, l'organologie, l'archéologie expérimentale, l'histoire de l'art, de la danse et des spectacles. Le projet *Malade imaginaire* cherche à combiner un niveau d'excellence scientifique et artistique sans précédent, en permettant de donner un temps et des moyens à l'application et à l'intériorisation de la recherche dont dispose rarement l'industrie du spectacle.

Docteur en histoire de l'art, **Mickaël Bouffard** est spécialiste de l'iconographie et de l'histoire des spectacles sous l'Ancien Régime, avec un fort intérêt pour leur dimension visuelle (geste, danse, costume, décors). Il est présentement chercheur au Centre d'étude de la langue et des littératures françaises de Sorbonne université, ainsi que metteur en scène et chef de bureau du Théâtre Molière Sorbonne. Il a dirigé le projet *Malade imaginaire* qui proposait une version historiquement informée complète de la comédie-ballet de Molière (théâtre, musique, danse, costumes et décors). Il a également été commissaire de plusieurs expositions, notamment au Louvre (*En scène : dessins de costume de la collection Edmond de Rothschild*) et au Palais Garnier (*Un air d'Italie : l'Opéra de Paris de Louis XIV à la Révolution*).

Stand 7

Kateřina Cichrová

CZECH NATIONAL HERITAGE INSTITUTE / CASTLE ČESKÝ KRUMLOV

From the Aristocratic Court to the Theatre Stage. Historical Wardrobe in the Collections of the Castle Český Krumlov – actual research and experiments

This presentation is a part of a five-year scientific project (2023–2027) entitled: *From the Aristocratic Court to the Theatre Stage. Historical Wardrobe in the Collections of Czech Castles and Chateaux in the European Context*. The aim of the project is the applied research of original historical clothing preserved in the collections of castles and chateaux managed by the National Heritage Institute of the Czech Republic and the study of their character and changing social or cultural functions.

The baroque theatre of Český Krumlov, its collections of theatrical costumes, and other documents from the Schwarzenberg archives represent a marvelous source for the study of theatrical practices in Central Europe. It is also very important to study the morphology of theatre costumes from aristocratic country houses because theatre costumes in this collection represent a very wide typology, from "opera seria" to Central European "singspiels».

The research project includes detailed examples, documented and technically analysed, of theatre costumes (shape, cut, fabrics used, type and quality of stitches, and style of decoration). Three luxurious costumes in the style of "opera seria" will be reconstructed according to the originals for future stage practice.

Stand 8

Anna Kjellsdotter

DROTTNINGHOLMS SLOTTSTEATER

A Reconstruction of an Eighteenth-Century "Demi-caractère" Dance Costume Based on a Model from the Swedish Royal Armoury

Among the large collection of eighteenth-century theatre costumes in the Swedish Royal Armoury (Livrustkammaren) in Stockholm, a two-piece ensemble consisting of a long-sleeved waistcoat and a short-sleeved coat in blue and white silk has been identified in an inventory list from 1806 as "Demi Caractairs Klädning". In the lining of the waistcoat, an inscription in ink indicates that this costume was worn by Duke Carl (1748-1818), the brother of Gustav III and future king Carl XIII, although it does not say in what theatrical work. The style of this costume is very similar to what designer Louis-René Boquet (1717-1814) identifies as demi-caractère in his dance costume designs.

In the framework of the exhibition *Teaterkungen* at the Swedish Royal Armoury (2023-2024), a reconstruction of this garment has been created by Anna Kjellsdotter. Her presentation offers the opportunity to discover the materiality and construction of a dance costume in eighteenth-century style,

and also to discuss her research methodology, which combines the study of original garments with investigations into archival documents such as design sketches and inventories.

Anna Kjellsdotter is a tailor and dressmaker specializing in Historical Costume, with a bachelor's degree in textile science. Anna has worked at theatres in Sweden such as the Royal Opera, Dramaten, the Gothenburg Opera House, and the International Vadstena Academy, and as costume director for the Hong Kong Ballet. She is now responsible for the costume studio and for exhibitions at the Drottningholm Palace Theatre, where she has designed Purcell's *The Fairy Queen*. She has also worked at Confidencen (Ulriksdals Palace Theatre) on productions such as Rousseau's *Le Devin du village* (in collaboration with Performing Premodernity in 2019), Joseph Martin Kraus' *Proserpin* (2022), and Rameau's *Dardanus* (2023); at the National Theatre in Oslo on *SanctHansNatten* (2022), Lars Johan Werle's *Tintomara* (2022) and Verdi's *Macbeth* (2023).

Stand 9

Librairie / Book exhibit ACRAS & Sorbonne Université Presses

Stand 10

Benoît Dratwicky et Neven Lesage

CESR - CMBV

*Les « Hautbois d'Atys » : ré-interroger un son
et une pratique*

En 2024, à l'occasion d'une production en version semi-scénique de la tragédie *Atys* de Lully dirigée par Alexis Kossenko, le Centre de musique baroque de Versailles et ses partenaires (l'IreMus et le Musée de la Musique) ont entrepris un projet de *Performance Practice* destiné à reconsidérer la sonorité et l'usage du hautbois dans les opéras de Lully en s'appuyant sur la documentation existante. Outre les aspects de recherche organologique et la fabrication d'instruments conformes à des modèles historiques encore conservés, c'est aussi plus généralement la place des instruments à vent dans l'orchestre et leur intégration dans le spectacle comme véritables éléments de dramaturgie qui ont été repensées, ouvrant de nouvelles perspectives pour la recherche et l'interprétation.

Benoît Dratwicki - Voir biographie p. 13

Neven Lesage étudie le hautbois baroque avec Antoine Torunczyk et se perfectionne auprès d'Alfredo Bernardini. Il est membre régulier d'ensembles tels que Les Arts Florissants (William Christie), Les Ambassadeurs – La Grande Ecurie (Alexis Kossenko), Correspondances (Sébastien Daucé) ou Gli Incogniti (Amandine Beyer). Depuis 2020, il coordonne le Projet Hautbois porté par le CNRS et le CMBV (Centre de musique baroque de Versailles) dont l'objectif est la reconstitution de parcs instrumentaux pour trois typologies de hautbois français de Lully à Rameau.

Stand 11

Petra Dotlačilová

STOCKHOLMS UNIVERSITET - CESR - CMBV

Présentation de la base de données
« Costumes de scène européens du XVIII^e
siècle »

The database "European Theatrical Costumes of the 18th Century" is part of a research project, « The Fabrication of Performance: Processes and Politics of Costume-Making in the 18th-Century », a collaboration between Stockholm University and the CMBV, financed by the Swedish Research Council (Vetenskapsrådet). The database resembles historical sources from several French and Swedish archives and includes various kinds of documents: costume sketches, handwritten inventories, programmes of costumes and

invoices, and physical garments preserved from the period. The main aim of the database is to facilitate research into the costumes for characters that appeared on eighteenth-century theatrical stages in different genres such as tragedy, comedy, tragédie en musique, opéra-ballet, opéra comique, pastorale, carrousel etc., in order to discover their visuality and materiality, and, if possible, to identify their authors.

Petra Dotlačilová holds a PhD in Dance Studies from the Academy of Performing Arts in Prague (2016), and a PhD in Theatre Studies from Stockholm University (2020). She specializes in dance history and theatrical costume in Europe from the 16th to the 18th century. In particular, she explores the aesthetic and material properties of costumes, international transfers in design and relations between garments and movement practices.

She participated in the research projects *Performing Premodernity* at Stockholm University and *Ritual Design for the Ballet Stage* at Leipzig University. Within these projects, she organized several workshops and collaborated at costume-making for historically informed performances of *Pygmalion* (2015, Český Krumlov, Stockholm), and *Le Devin du village* (2019, Stockholm).

In 2021, she was awarded the international postdoc of the Swedish Research Council, which supports her three-year research project "The Fabrication of Performance: Processes and Politics of Costume-Making in the 18th Century."

Stand 12

Barbara Nestola

CESR - CMBV

Présentation de la base de données « Du livret à la scène : l'Académie royale de musique de ses origines à Rameau »

Cette base de données recense les paratextes (didascalies, indications scénographiques, etc.) de 152 livrets d'opéras représentés à l'Académie royale de musique de Paris, considérés comme sources majeures pour la compréhension et la restitution des pratiques du théâtre lyrique des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle s'adresse aussi bien aux chercheurs et aux étudiants menant des recherches sur le théâtre lyrique qu'aux metteurs en scène,

chorégraphes, décorateurs ou interprètes impliqués dans la recréation de spectacles de cette période.

Barbara Nestola - Voir biographie p. 17

Stand 13 **Librairie / Book Exhibit** **CMBV**

Table ronde / Round table

Dramaturgie de l'espace et des effectifs dans les divertissements scéniques – The Dramaturgy of how Space is Used in Staged Divertissements

Modératrice / Moderator

Rebecca Harris-Warrick
Cornell University

Sous l'égide de / Under the aegis of

Association pour un Centre de recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS)

In virtually all types of baroque theater, the divertissements that brought crowds of singers and dancers on stage pose historical puzzles as to how such crowds were managed. In the deep, narrow stages of this era—very different in shape from most theaters in use today—where were the performers placed? What ranges of

movement did they have for acting and dancing? What impact did the costumes have on their movements and the space they occupied? How did they enter and exit relative to the decor? What constraints and opportunities did the stage architecture afford? These are but a few of the questions that the participants in this round table will address, as they bring their own expertise to bear on the practicalities that might have governed stagings in the past.

Gilbert Blin

Opera director, Boston Early Music Festival

Antoine Fontaine

Scenographer

Guillaume Jablonka

Choreographer, Divertimenty

Anna Kjellsdotter

Costume designer, Drottningholm Slottsteater

Jed Wentz

Artistic researcher in historical acting, Universiteit Leiden

Rebecca Harris-Warrick is Professor Emerita of Music at Cornell University in Ithaca, NY. She has published widely on Baroque music and dance, particularly in France, with research excursions into nineteenth-century Italian opera. Much of her scholarly work has been informed by her interests in performance, which have been nourished by her own experiences as a Baroque flutist and as a student of Renaissance and Baroque dance; her latest book, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, was published by Cambridge University Press in 2016. Other books include *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, edited with Bruce Alan Brown, and *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: 'Le Mariage de la Grosse Cathos'*; co-authored with Carol G. Marsh. She is a member of the editorial board of the critical edition of the *Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully* (Olms Verlag) and has worked on several of its volumes.

Opera Director of the Boston Early Music Festival, **Gilbert Blin** is internationally renowned as a historian, stage director, and designer of sets and costumes. He obtained his doctorate from Leiden University in 2018 with his dissertation *"The reflections of Memory", an account of a cognitive approach to Historically Informed staging*. Before that he studied Theater

History and Stage Direction at the Sorbonne in Paris. Since graduating in 1986, he has focused on Rameau's operas and their relation to the stage. Throughout his career, Gilbert Blin has expanded his expertise to encompass French opera and its relationship to Baroque theater. His productions were presented at the Opéra de Nancy, the Opéra-Comique in Paris, the Opéra de Nice, the Royal Opera of Copenhagen, the Prague State Opera, the Drottningholm Theater in Sweden, the Concertgebouw in Amsterdam and many times at the Boston Early Music Festival. He recently directed Rameau's *Dardanus* for the Confidencen Opera & Music Festival.

Antoine Fontaine is a set painter and set designer, specialist among others of historically informed scenic decorations. A graduate of the École nationale des Beaux-Arts in Paris, he started out as a painter working on monumental restorations (Passage Colbert in Paris, Élysée Montmartre, etc.). Since 1986, he has worked as a set designer for opera and theatre: Brighton Royal Theatre, Milan Scala, Opéra-Comique, etc. In the cinema, he is known for having created the frescoes for Patrice Chéreau's *La Reine Margot*, as well as the stage sets for Roland Joffé's *Vatel*, Sofia Coppola's *Marie-Antoinette*, Christophe Barratier's *Faubourg 36* and Anne Fontaine's *Coco avant Chanel*. He has also designed a number of exhibitions. For the Théâtre du Capitole, he created the grandiose sets for *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* in 2002, the sets for Rameau's opera *Hippolyte et Aricie* in 2009 and Molière's *Malade imaginaire* in 2022.

Guillaume Jablonka's career as a dancer took him to the Ballet du Nord (Roubaix), where he met Jean Guizerix and Wilfride Piollet, before incorporating their Barres Flexibles into his training and teaching. He discovered Baroque dance with Marie-Geneviève Massé's Cie l'Éventail and went on to found the Cie Divertimty, creating *Le Petit Chaperon rouge* as a ballet-pantomime (Festival Baroque de Pontoise) and *Les Coulisses du Ballet vénitien* (Opéra-Comique). At the same time, his research focuses on the reconstruction of dances notated during the eighteenth century, notably in the Ferrère manuscript. He has benefited from the Centre National de la Danse's Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse scheme in 2011 and 2020. As ballet master, he contributes to the practical application of the sources in performances at the Théâtre Molière Sorbonne.

Anna Kjellsdotter - See her biography p. 58

Jed Wentz has operated as a performer-researcher within the context of historically informed practices for his entire career, working as a traverso-player, conductor, actor and teacher specialized in music of the long eighteenth century. He received his doctorate in 2010 from Leiden University, where he currently works at the Academy of Creative and Performing Arts. His area of interest at the moment is centered on declamation and acting techniques, 1680–1930 and their relationship to musical performance. He has published in, among others, *Early Music*, *The Riemenschneider Bach Journal* and *The Cambridge Opera Journal*; and has recorded many CDs with his ensemble *Musica ad Rhenum*. In 2022 he guest edited a special edition of *European Drama and Performance Studies* (2022-2, no. 19) entitled *Historical Acting Techniques and the 21st Century Body*. Recent projects include performances of a dramatic reading of Byron's *Manfred* with musical interludes by Robert and Clara Schumann, Felix Mendelssohn and Fanny Hensel.

Synthèse / Concluding session

Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2, **Laura Naudeix** est spécialiste du théâtre musical et de l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a publié *Dramaturgie de la tragédie en musique - 1673-1764* (Champion, 2004), collaboré à l'édition des œuvres complètes de Molière (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010), édité *La Première Querelle de la musique italienne - 1702-1706* (Garnier, 2018), dirigé *Molière à la cour, Les Amants magnifiques en 1670* (PUR, 2020), et contribué à *l'Histoire de l'opéra français* dirigée par H. Lacombe (Fayard, 2021).

Magnus Tessing Schneider (Göteborgs universitet) - See his biography p. 9

Présentation du CMBV'

Presentation of CMBV'

Faire rayonner la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles

Emblématique du mouvement du « renouveau baroque », le Centre de musique baroque de Versailles est créé en 1987 et réunit les métiers nécessaires à la redécouverte et à la valorisation du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles. À travers ses activités de recherche, d'édition, de formation, de production de concerts et de spectacles, ses actions éducatives, artistiques et culturelles et la mise à disposition de ses ressources, le CMBV s'engage plus que jamais à explorer ce patrimoine oublié et à le faire rayonner en France et dans le monde.

The CMBV (Centre de musique baroque de Versailles) was set up in 1987 to promote the French musical legacy of the 17th and 18th century worldwide. It conducts research activities, produces publications, teaches vocals and music, co-organises artistic productions and cultural initiatives, and provides its partners with a wealth of music resources.



Présentation du Théâtre Molière - Sorbonne

Presentation of Théâtre Molière - Sorbonne

Fondé en 2017, le Théâtre Molière Sorbonne a pour mission de faire revivre les techniques anciennes de déclamation et de jeu du XVII^e siècle. Véritable école-atelier, elle s'adresse à toute la communauté étudiante de Sorbonne Université, passionnée par le théâtre, le chant, la danse ou la musique et désireuse d'expérimenter une manière nouvelle de restituer les pièces de théâtre telles qu'elles étaient jouées à l'époque de Molière, Corneille et Racine. Le Théâtre Molière Sorbonne, avec ses créations, cherche à combiner un niveau d'excellence scientifique, artistique et pédagogique sans précédent, en permettant de donner du temps et des moyens à l'application et à l'intériorisation de la recherche dont dispose rarement l'industrie du spectacle. Plus encore, il vise à convaincre de la nécessité de fonder et de financer, au sein de Sorbonne Université, une école plus ambitieuse, diplômante, pour préparer de futurs professionnels à ce type de spectacle. Le Théâtre Molière Sorbonne poursuit ainsi de multiples ambitions : être un laboratoire d'expérimentation pour la recherche et une vitrine de ses retombées auprès du grand public, former les interprètes et artisans de la relève qui souhaitent se spécialiser dans les pratiques historiquement informées, et enfin, apporter la contribution du monde universitaire au monde du spectacle en renouvelant les options de mise en scène possibles pour le répertoire du théâtre classique.



Centre de musique
baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22 avenue de Paris
CS 70353 • 78035 Versailles Cedex



www.cmbv.fr



INFORMATIONS
VISUALDRAMATURGIES@GMAIL.COM

ENTRÉE LIBRE SUR INSCRIPTION
WWW.BILLETWEB.FR/LA-DRAMATURGIE-DU-VISIBLE-1500-1800

ACCÈS

Sorbonne Université
Faculté des lettres
Amphithéâtre Liard
17 rue de la Sorbonne
75005 Paris

Faculté des Sciences et de l'Ingénierie
Auditorium du CICSU
Patio 44
4 Place Jussieu 55
75005 Paris

Centre de musique baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22 avenue Paris
78000 Versailles

