

« La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la Musique » : musicalisation et « dansification » à travers les analogies dans le discours esthétique sur la danse du XVIII^e siècle

Rita RIEGER (Salzbourg/Vienne)¹

Summary

Taking an intermedia perspective, this paper examines the interrelationships between music, dance and language as artistic systems in the 18th-century French dance theories, as set out by Louis de Cahusac and Jean-Georges Noverre. Based on the narratological categories of ‘telling’ and ‘showing’, and within the context of the aesthetics of sensibility, we consider analogies as crucial literary techniques. In order to analyse the transformations caused by the shift in media required for writing about music and the new dance genre ‘ballet d’action’, we use the term ‘musicalisation’ and introduce the term ‘dancification’ as analytical tool to address the literary techniques of ‘showing’ dance.

Introduction

Ces dernières décennies, les études sur la relation entre la danse et la littérature ont gagné en importance dans les études littéraires et interdisciplinaires. Le volume d’Alain Montandon *Écrire la danse* (1999), la monographie d’Hélène Laplace-Claverie *Écrire pour la danse* (2001), celle d’Alice Godfroy *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l’écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël* (2015), l’édition révisée de *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body* (2015) de Mark Franko, le volume *Gestualités/Textualité en danse contemporaine* (2018) dirigé par Stefano Genetti, Chantal Lapeyre et Frédéric Pouillaude ou celui d’Eva Rothenberger et Charlotte Ladevèze *Écrire la danse, danser l’écrit* (2023) ne représentent qu’une petite sélection des études récentes qui offrent des perspectives prolifiques sur cette relation entre les arts. Bien que la relation entre la littérature et la danse soit déjà complexe en soi, nous aborderons la question principale de savoir comment la danse se verbalise et se présente dans un texte à travers un élargissement de notre centre d’intérêt, en y considérant également la musique, car elle sert de véhicule pour expliquer les transformations dans l’esthétique de la danse théâtrale du XVIII^e siècle et nous aidera à mieux appréhender cette complexité.

En étudiant les écrits théoriques sur la danse française du XVIII^e siècle, notamment *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754) de Louis de Cahusac et les *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) de Jean-Georges Noverre, nous nous intéressons au moment historique en France et en Europe occidentale où les chorégraphes et les théoriciens de la danse aspirent à souligner l'autonomie de la danse théâtrale en tant que forme d'art.² « L'artification du ballet » remonte au XVII^e siècle, voire à la Renaissance, et réside non seulement dans l'invention des chorégraphies, mais également dans des pratiques politiques comme la fondation de l'*Académie royale de la danse* par Louis XIV en 1661, des pratiques discursives comme la rédaction des traités théorico-pratiques et la codification d'un vocabulaire de mouvements ou l'invention d'un système supra-individuel de notation comme la *Chorégraphie* (1700) de Raoul-Auger Feuillet développé avec Pierre Beauchamp (cf. Basselier 2021, 3-4 ; Franko 2015, 107-130). Sous le terme de « danse en action » lancé par Cahusac ou de « ballet en action » introduit par Noverre, les deux décrivent un nouveau genre de danse théâtrale, qui se caractérise par une narrativité non-verbale attribuée à la danse et par le rôle primordial des sensations et des émotions dans la chorégraphie. Selon Frédéric Pouillaude, avec la réforme du ballet, « il s'agit de faire *parler* la danse », par rapport à l'esthétique de la *belle danse*, conçue comme muette (cf. Pouillaude 2004, 111). Écrire sur ce nouveau genre implique cependant un double défi : Le premier, récurrent dès les premiers écrits sur la danse, se rapporte à la recherche des moyens littéraires ou textuels pour transposer des mouvements corporels et leurs effets dans les textes. Le deuxième concerne ce nouveau genre et les techniques littéraires correspondantes pour expliquer par écrit la danse théâtrale aux lecteurs et lectrices qui étaient plus des connaisseurs dans les domaines de la musique et de la littérature que dans le domaine de la danse.

En considérant ce moment historique de la danse française, les méthodes de l'intermédialité nous semblent aptes à aborder les formes d'apparition de la danse et de la musique dans le texte, car elles permettent d'étudier leur relation, leur familiarité ainsi que leurs différences, en traitant la danse, la musique et la langue comme des médias distincts pouvant s'introduire dans un texte par différents types de références (cf. Rajewsky 2002, Gess 2010, Wolf 2017). La complexité se révèle si l'on considère que la mention ou la verbalisation ne constitue qu'un type de référence à la musique ou à la danse. Un autre correspond à des références implicites que l'on nomme, par rapport à la musique, la musicalisation du texte. En ce qui concerne les études sur l'intermédialité, les formes littéraires pour aborder la danse de manière implicite ont jusqu'à aujourd'hui été négligées. L'objectif de cet article est d'esquisser la verbalisation de la danse et ce que nous nommerons la « dansification » du texte, à savoir les techniques littéraires permettant de transposer des caractéristiques de la danse dans le texte, afin d'inciter une danse imaginaire.

L'argumentation de cet article cherche à montrer comment se produit le changement supposé de média entre la danse, la musique et la langue. Il s'agit également d'éclairer les fonctions que l'on pourrait attribuer particulièrement aux analogies dans les lettres esthétiques de Noverre et le traité historique et poétique de Cahusac. Dans l'exploration suivante de la relation entre la danse, la musique et la langue nous introduirons d'abord les

méthodes de l'intermédialité développées dans les études anglophones et germanophones. Ensuite nous spécifierons la « danse en action » et le « ballet en action » par rapport aux traités esthétiques du XVIII^e siècle en nous concentrant sur le rôle de l'action et des émotions dans le traité de Charles Batteux. Enfin nous éprouverons l'approche intermédiaire proposée à travers une analyse exemplaire de la verbalisation, de la musicalisation et de la « dansification » dans les écrits de Cahusac et de Noverre.

La danse écrite à travers l'intermédialité

D'après le concept d'intermédialité d'Irina Rajewsky, on peut différencier des références simples (*Einzelreferenzen*) et des références au système (*Systemreferenzen*) (cf. Rajewsky 2002, 19).³ Comme nous le montrerons plus en détail dans la dernière partie de cet article, dans les théories de la danse de Cahusac et de Noverre, les références intermédiales prédominent sous forme de références aux systèmes.⁴ Si l'on considère que l'objectif principal des textes de Cahusac et de Noverre est d'éclairer la « danse en action » et le « ballet en action » en tant que formes d'art autonomes, il n'est pas surprenant qu'il y domine un concept abstrait de la danse et que des références simples servent d'illustrations à un argument esthétique ou à une décision poétique. Pour décrire les caractéristiques de ce nouveau genre, dans leurs théories sur la danse, les références intermédiales à la langue et à la musique sont utilisées comme points de repère pour expliquer la nouvelle esthétique de la danse ou du ballet.

Au-delà de cette différenciation entre les références aux autres médias dans un texte, les études de l'intermédialité consacrée à la relation entre la musique et la langue distinguent les diverses formes de mention, d'évocation ou d'allusion à la musique dans les textes (cf. Scher 1984, Gess 2010, Wolf 2017). Nous suivons le modèle de Nicola Gess qui différencie les formes de références intermédiales avec les termes narratologiques du « telling » et du « showing », suivant le concept d'intermédialité de Werner Wolf (cf. Gess 2010, 143). Alors que « telling », soit « raconter » la musique ou la danse dans le texte, caractérise la manière de thématiser la musique ou la danse et leurs œuvres dans le texte, « showing », soit « montrer » l'autre médium dans le médium cible, comprend différentes formes de mise en scène verbale de l'autre médium dans le texte, soit la « musicalisation » de la langue, par exemple par l'évocation de la musique, la simulation de la musique avec les moyens de la langue ou une reproduction partielle de la musique (cf. Gess 2010, 143-144 ; Lubkoll 2017, 79 ; Wolf, 2017, 96-98). Selon Wolf, « telling » correspond à une référence explicite, tandis que « showing » se produit de manière implicite (cf. Wolf 2017, 97). Pourtant, dans la pratique littéraire, et plus particulièrement dans les descriptions détaillées, ces deux formes de références intermédiales se combinent souvent (cf. Lubkoll 2017, 91). Nous supposons que, par rapport à la danse, les descriptions détaillées tendent vers le mode du « showing » et donc vers une « dansification » du texte, en raison de l'aspect visuel de l'art.

À propos de la musicalisation, Steven Paul Scher souligne que celle-ci correspond à une productivité littéraire spécifique qui permet d'évoquer, d'imiter ou d'approcher les caracté-

ristiques musicales dans la littérature (cf. Scher 1984, 12). Il mentionne que les techniques littéraires de la musicalisation englobent tout essai d'imiter la qualité acoustique de la musique. Ainsi, les auteurs peuvent puiser dans les éléments fondamentaux qui se trouvent tant dans la langue que dans la musique, par exemple le son, qui peut être reproduit dans la littérature par l'onomatopée, l'intonation, le timbre, le rythme ou l'accent (cf. Scher 1984, 12). Cette imitation formelle de la musique implique inévitablement une réalisation imaginaire phonétique et rythmique (cf. Wolf 2017, 104). Les aspects rythmiques ou les références structurelles, telles que l'utilisation d'un leitmotiv ou d'un thème avec variations, nous semblent pertinents tant pour l'analyse de la musicalisation que pour une approche de la « dansification » potentielle du texte.⁵

Lorsque nous parlons d'une « dansification » du texte, nous faisons référence à des stratégies littéraires qui permettent une évocation, une imitation ou une reproduction (partielle) de la danse ou d'une pièce de danse dans la littérature. Nous la différencions d'une verbalisation thématique, dans laquelle la danse se présente comme sujet central de l'histoire d'une œuvre littéraire, comme objet de réflexion d'un essai ou traité esthétique, ou bien comme motif dans un roman (cf. Rothenberger 2023, 1-2). Tout comme la musicalisation, la « dansification » peut recourir à une réalisation imaginaire du rythme et des qualités temporelles. Elle implique pourtant, en plus, l'imagination des aspects visuels et sensoriels, qui peuvent être déclenchés par des descriptions détaillées des figures et des scènes chorégraphiques, de l'action et des émotions des danseurs et danseuses, par la vivacité et l'émotivité du texte, ou encore à travers un langage riche en métaphores et en figures rhétoriques (cf. Rieger 2021, 23-37). En tout cas, la « dansification » semble être étroitement liée au concept esthétique de la danse auquel le texte se réfère, comme en témoigne le rôle des émotions, qui est indispensable pour le « ballet en action », mais négligeable dans d'autres formes de danse, comme le ballet de cour.

Avec la proposition du terme « dansification », nous souhaitons combler une lacune dans les études littéraires comparées, qu'aborde également Alice Godfroy avec son néologisme « dansité » dans ses études sur la danse et la poésie modernes. Basée sur une approche phénoménologique, esthétique et inter-arts, le terme « dansité » caractérise « une tonalité esthétique » ou « une caractérisation modale » qui considère les vibrations minimales internes occurrents avant, pendant et après l'acte créatif et donc visant la « qualité vibratoire d'un ressenti interne » (cf. Godfroy 2015, 305 ; 307, 308). En ce qui concerne la relation entre poésie et dansité, d'après elle,

la *dansité* renvoie à la modalité par laquelle [...] il devient possible de penser ce que nous appelons communément, obscurément aussi, le « mouvement d'un texte », ce mouvement de l'écriture en tant qu'il nous mobilise physiquement et dont la poésie emblématise la vitalité. [...] La *dansité* désigne alors [...] le caractère dansant d'une écriture, laquelle se charge, dans le poème, d'une densité supplémentaire se manifestant sous la forme conjuguée d'une vibration et d'un rayonnement. (Godfroy 2015, 306)

La considération de la « dansité » comme modalité, qui ne se réduit pas à la danse, permet d'aborder les infra-gestes tant dans la création musicale que dans celle des poèmes ou des peintures, incluant leur réception (cf. Godfroy 2014, 279). En revanche, en proposant le terme « dansification », nous restreignons notre analyse en nous limitant, dans une approche historique, esthétique et intermédiaire, aux techniques textuelles pour thématiser et montrer la danse dans les théories sur la danse du XVIII^e siècle.

Nous supposons que dans les œuvres de Cahusac et de Noverre, les différentes façons de thématiser et de présenter les sœurs de l'art à travers des analogies servent à saisir le nouveau genre de la danse théâtrale et se montrent comme une oscillation entre « telling » et « showing », ce qui reflète non seulement l'aspiration esthétique du nouveau genre de la danse théâtrale suivant une esthétique de la sensibilité, mais révèle également des écritures innovatrices basées sur une stimulation tant de l'intellect que du cœur pour traiter la danse dans les théories sur la danse.⁶ L'attribut d'« action » qu'utilisent Cahusac et Noverre pour spécifier la danse et le ballet signale ainsi non seulement le rapprochement de la danse avec la narration et donc la littérature, mais éclaire également la position problématique de la danse dans l'esthétique du XVIII^e siècle. De plus, la polysémie du terme « action » dans les traités sur la danse renoue avec le discours esthétique de la sensibilité. Avant d'explorer les manières dont Cahusac et Noverre thématisent et montrent la danse et la musique, nous allons donc présenter brièvement les réflexions esthétiques sur les émotions et la sensibilité dans les arts. La notion de sensibilité, établie en France par Jean-Baptiste Du Bos dans les *Réflexions critiques sur la peinture et sur la poésie* (1719/1733) et discutée également par Charles Batteux dans *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), constitue une source prolifique pour les théoriciens de la danse et deviendra particulièrement utile pour l'analyse de la verbalisation de la danse ainsi que pour la « dansification » de la langue.

L'action de la danse théâtrale : point de repère et de friction dans l'esthétique

Bien qu'il y ait une tradition prolifique d'écrits sur la danse dès la Renaissance en France abordant également son esthétique (cf. Russell 2020, 26), la danse est plutôt absente dans les discours esthétiques philosophiques jusqu'à la fin du XIX^e siècle (cf. Godfroy 2014, 264-265). Et pourtant, avant que le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten ne forge le concept d'esthétique philosophique en 1750, la danse est considérée dans les discours philosophiques sur les arts français de Jean-Baptiste Du Bos et Charles Batteux. Du Bos traite de la danse dans le troisième livre des *Réflexions critiques sur la peinture et sur la poésie* dans le contexte d'une dissertation sur les représentations théâtrales des anciens. Ses réflexions montrent un intérêt historique pour la danse de l'Antiquité grecque et romaine, en particulier pour le rôle des gestes. Concernant la danse contemporaine, il observe le changement dans les pratiques de la danse théâtrale qui est en train de se produire et qui correspond à la substitution du ballet de cour par d'autres formes de ballets (cf. Du Bos 1967, 336-337 [III, 182-187]).⁷

Charles Batteux, en revanche, dédie une seule section de *Les Beaux Arts réduits à un même principe* à la musique et à la danse, soulignant que la séparation de deux arts correspondait moins aux arts eux-mêmes qu'aux artistes, mais sans en donner d'exemples pour étayer son hypothèse (cf. Batteux 1969, 333-334). Il reprend plutôt un discours esthétique qui souligne la suprématie de la musique en supposant qu'autrefois, l'art de la musique comprenait « le chant, la danse, la versification [et] la déclamation » avant d'être réduit à « *la Science des sons* » (Batteux 1969, 333, 334). Partant de cette unité initiale qu'il postule, il explore la relation entre la parole, les sons et les gestes comme moyens d'expression des émotions, et leur fonction d'émouvoir les destinataires à travers la littérature, la musique et la danse. L'extrait suivant illustrera le fait que Batteux utilise le système linguistique comme point de repère pour expliquer le potentiel de toucher autant par des sons que par des gestes :

En un mot, la parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées : les gestes & les tons sont comme le Dictionnaire de la simple nature ; ils contiennent une langue que nous savons tous en naissant, & dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins & à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fonds pour les Arts dont l'objet est de remuer l'ame, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même, que celles des hommes ! (Batteux 1969, 338)⁸

À l'instar de la parole, les sons et les gestes sont conçus comme des composantes d'un langage spécifique qui se distingue du langage verbal par son caractère non verbal et universel.⁹ Leur façon supposée de communiquer directement avec le cœur des auditeurs et auditrices ou spectateurs et spectatrices distingue ces deux arts de l'art verbal, qui, selon Batteux, « n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentiments sont liés, & comme par réflexion » (Batteux 1969, 337).

Dans cette comparaison entre les trois arts, une note de bas de page réduit les fonctions de la langue à communiquer les émotions à la seule fonction d'en faire le sujet textuel : « Les paroles peuvent exprimer les passions en les nommant : on dit : *je vous aime, je vous hais* ; mais si on n'y joint ni le Ton ni le Geste, on exprime une idée, plutôt qu'un sentiment. Au lieu qu'un mouvement, un regard montre la passion elle-même sur le champ. » (Batteux 1969, 337)¹⁰ Batteux en conclut que la danse et la musique visent principalement l'imitation des émotions, tandis que la poésie se concentre sur l'imitation des actions (cf. Batteux 1969, 340-341). Surtout dans la deuxième moitié du siècle, les théories sur l'art en France font chorus avec les esthétiques anglaises et allemandes, qui soulignent la fonction de la musique et de la danse d'exprimer et de susciter des émotions (cf. Torra-Mattenklott 2017, 324). En fait, le discours esthétique du *movere* désigne tout d'abord l'effet ressenti de l'art et moins un mouvement extérieur comme dans l'art de la danse (cf. Thurner 2009, 9). Dans les *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Noverre reprend l'idée de Batteux à plusieurs reprises, par exemple lorsqu'il écrit :

Je regarde les difficultés multipliées de la Musique & de la Danse comme un jargon qui leur est absolument étranger ; leurs voix doivent être touchantes, c'est toujours au cœur qu'elles doivent parler ; le langage qui leur est propre est celui du sentiment ; il séduit généralement, parce qu'il est entendu généralement de toutes les Nations. (Noverre 1760, 271)

Néanmoins, ce nouveau genre théâtral contourne la stricte séparation des caractéristiques, avec ses dénominations telles que « danse *en action* » ou « ballet *en action* », incluant également l'aspect de la représentation des actions narrables dans sa définition. Batteux lui-même relativise cette séparation des caractéristiques, car dans « la nature », les passions et les actions sont presque toujours unies (cf. Batteux 1969, 343). Il propose donc de distinguer les arts selon la proportion choisie entre les passions et les actions dans l'œuvre d'art :

[D]ans la première [la Poésie], les passions y seront employées comme des moyens ou des ressorts qui préparent l'action & la produisent, & dans la musique & la Danse, l'action ne sera qu'une espece de cannevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l'Artiste veut exprimer. (Batteux 1969, 341)

Selon le moyen d'expression dominant chez les artistes, les passions se subordonnent aux actions ou vice versa. En tout cas, comparables aux mots, les tons et les gestes ont un sens qui doit être augmenté et rendu plus énergique par l'art correspondant (cf. Batteux 1969, 342). Dans ce contexte, il semble moins important de pouvoir nommer ce que l'on ressent en participant à un spectacle de musique ou de danse, car « le cœur a son intelligence indépendante des mots ; & quand il est touché, il a tout compris » (Batteux 1969, 358). Avec ce dernier aspect, Batteux rejoint l'esthétique de la sensibilité proposée par Jean-Baptiste Du Bos, qui voit la fonction principale des arts dans l'assouvissement du besoin de l'âme d'être mise en mouvement (cf. Du Bos 1967, 9 [I, 6-7]).

Louis de Cahusac s'inscrit dans ce discours esthétique, ancrée dans le besoin de l'âme de se mouvoir, lorsqu'il décrit l'origine de la danse dans *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. De plus, d'après la philosophie de la langue d'Etienne de Condillac, il pense la musique et la danse comme des formes de langage pré-conceptuelles :

Il y a naturellement dans la voix des sons de plaisir et de douleur, de colère et de tendresse, d'affliction et de joie. Il y a de même dans les mouvements du visage et du corps, des gestes de tous ces caractères ; les uns ont été les sources primitives du chant, et les autres de la danse.

C'est là ce langage universel entendu par toutes les nations et par les animaux même ; parce qu'il est antérieur à toutes les conventions, et naturel à tous les êtres qui respirent sur la terre. (Cahusac 2004, 49)

Ce concept de musique et de danse comme langage pré-conceptuel se caractérise par une intensité particulière qui sert surtout à l'expression des sentiments (cf. Hindrichs 2017, 23-24). Cahusac associe cette intensité à la faculté innée de l'homme d'exprimer des passions :

Le corps fut paisible ou s'agita, les yeux s'enflammèrent ou s'éteignirent ; le visage se colora ou pâlit ; les bras s'ouvrirent ou se fermèrent, s'élevèrent vers le ciel ou retombèrent vers la terre ; les pieds formèrent des pas lents ou rapides ; tout le corps enfin répondit par des positions, des attitudes, des sauts, des ébranlements aux sons dont l'âme peignait ses mouvements. Ainsi le chant, qui est l'expression primitive du sentiment, en a fait développer une seconde qui était dans l'homme, et c'est cette expression qu'on a nommée danse. (Cahusac 2004, 50)

Outre le fait que l'argumentation souligne la relation synesthétique entre l'expression musicale et gestuelle (cf. Torra-Mattenklott 2017, 328), Cahusac l'utilise pour expliquer l'origine des arts. Selon Condillac dans ses réflexions *Sur la grammaire*, le langage pré-conceptuel exprimé par la voix et les sons sert de base pour développer la langue conceptuelle (cf. Condillac 1970, 354). Ainsi, ce langage pré-conceptuel formerait la base de l'art poétique. En ne parlant que du chant et de la danse, Cahusac esquisse certes un concept esthétique qui réside dans la nature humaine, mais dans lequel la différence entre la musique et la langue s'estompe, parce qu'elles se rejoignent dans le chant, tandis que la danse apparaît distincte par les gestes. Ce qui est également frappant dans cette explication est qu'elle renvoie à un aspect récurrent de la poétique de Cahusac, notamment la combinaison de raisonnements objectifs avec des passages qui se caractérisent par un grand potentiel émotionnel, et que nous avons traité ailleurs sous l'aspect de l'itération (cf. Rieger 2023a, 255-272). Comme on peut l'observer dans le changement de style entre la première et la deuxième citation, après un style plutôt neutre et objectif, prédomine un langage descriptif qui produit des images d'un corps ému par les passions, avec des membres et un visage en mouvement expressif. Ce qui rend cette description des moyens expressifs du corps si claire est le fait que Cahusac utilise toute une série d'oppositions alternantes qui rendent la scène vivante au moins avec le concours de l'imagination. Le théoricien de la danse commence cette série comparable à une leçon de danse, par la distinction entre un corps en état de tranquillité qui sert de condition préalable pour mettre en scène tout mouvement. Ensuite, il aborde l'expression des yeux, considérés comme l'organe le plus apte à exprimer les émotions dans les discours esthétiques. Puis, il passe à la couleur du visage comme signe visuel des passions avant de nommer les mouvements des bras et des pieds. Tandis que les mouvements de bras vers l'extérieur ou vers l'intérieur et vers le haut ou vers le bas indiquent les directions cardinales de l'espace, les pas sont caractérisés par la durée de leur exécution, ce qui peut servir d'indice de la passion exprimée, comme le décrivaient déjà Claude-François Ménéstrier dans *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682, 161-162) ou bien Charles Le Brun pour la peinture dans sa *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698).

L'effet de cette alternance de différents mouvements possibles, portés par les verbes du mouvement, est une allusion à la succession des mouvements contraires qui dessinent l'espace du danseur ou de la danseuse. Grâce aux verbes et aux parties du corps mentionnées, toute la scène paraît encore plus vivante dans l'imagination. Cette description présente une « dansification » de la langue en faisant allusion au système de la danse à travers le changement stylistique et les descriptions des mouvements. En outre, elle montre la spécificité de la littérature, à savoir la particularité de pouvoir susciter les deux images dans l'imagination, lorsque l'on décrit un choix de mouvements contradictoires. Par exemple, des bras qui s'ouvrent *et* se renferment ou bien des pas lents *et* rapides, alors que dans un spectacle de danse, il faudra décider d'ouvrir *ou* de fermer les bras. Dans la section suivante, nous nous centrerons encore plus sur les manières de musicaliser et de « dansifier » la langue, mais également sur cette possibilité de « raconter » la danse, la langue et la musique à travers les analogies.

Verbalisation, musicalisation et « dansification » dans les écrits de Cahusac et Noverre

« Raconter » la musique et la danse

La verbalisation de la musique dans le mode du « telling » se réfère soit à son introduction comme sujet textuel, soit à une description de la musique ou des œuvres musicales, y compris des œuvres fictives (cf. Gess 2010, 143 ; Scher 1984, 13). Étant donné que les théories de la danse de Cahusac et de Noverre traitent évidemment du sujet de la danse, nous nous limiterons aux exemples qui mentionnent et expliquent la danse en relation avec la musique. À l'instar des définitions de la danse, les deux chorégraphes utilisent des analogies pour décrire la musique et la danse. Dans le quatrième livre de *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, qui traite du caractère de la danse théâtrale, Cahusac se focalise surtout sur les effets de la danse et les décrit dans l'ensemble des beaux-arts :

Tous les arts en général, ont pour objet l'imitation de la nature. La musique rend ses traits, par l'arrangement successif des sons ; la peinture, par le mélange adroit des couleurs ; la poésie, par le feu varié du discours ; la danse, par une suite cadencée de gestes. C'est là l'institution primitive. La musique qui n'exprimerait pas ; la peinture qui ne serait qu'un vain assemblage de couleurs ; la poésie qui n'offrirait qu'un arrangement mécanique de mots ; la danse de laquelle il ne résulterait aucune image, ne pourraient être regardées, que comme des productions bizarres, sans art, sans vie, et de mauvais goût. (Cahusac 2004, 221)

Fondé sur le primat esthétique de l'imitation, Cahusac mentionne les moyens centraux de chaque art pour y parvenir. Après une caractérisation positive qui souligne « l'arrangement

successif des sons » comme particulier de la musique et « une suite cadencée de gestes » pour la danse, il illustre son argument avec une série de phrases négatives dont se détache l'effet de la danse qui résiderait dans la production des images, qui sont conçues en mouvement (cf. Cahusac 2004, 229 ; Noverre 1803, 1-2).¹¹ Les pensées de Cahusac montrent une référence aux systèmes d'art sans toutefois les concrétiser. Tandis que Cahusac mentionne d'abord les divers moyens propres à chaque art pour imiter la nature, la dernière phrase révèle l'analogie en tant que parallèle entre les arts, basée sur leur fonction sensorielle et émotionnelle. Noverre, par contre, construit des analogies plus abstraites pour formuler le but de tout art, qui est d'émouvoir le public.

Le bon choix des airs est une partie aussi essentielle à la Danse, que le choix des mots & le tour des phrases l'est à l'éloquence. Ce sont les mouvements & les traits de la musique qui fixent & déterminent tous ceux du danseur. Le chant des airs est-il uniforme & sans goût ? le Ballet se modelera d'après lui ; il sera froid & languissant. (Noverre 1760, 74-75)

Dans cette manière de « raconter » la danse, prédominent également les références au système artistique et au primat esthétique pour toucher l'auditoire ou le public. Dans cet exemple, Noverre se réfère à l'acte créatif de la composition des œuvres. Toutefois, l'édition augmentée des *Lettres sur la danse sur les ballets et sur les arts* (1803/1804) de Noverre inclut également des références plus concrètes, par exemple à l'œuvre musicale de Jean-Philippe Rameau ou Christoph Willibald Gluck, pour décrire le changement dans l'esthétique de la musique et de la danse :¹²

Au lieu d'écrire des pas sur des airs notés, comme on fait des couplets sur des airs connus, je composais, si je puis m'exprimer ainsi, le dialogue de mon ballet, et je faisais faire la musique pour chaque phrase et chaque idée.

Ce fut ainsi que je dictai à Gluck l'air caractéristique du ballet des sauvages dans *Iphigénie en Tauride* : les pas, les gestes, les attitudes, les expressions des différents personnages que je lui dessinai, donnèrent à ce célèbre compositeur le caractère de la composition de ce beau morceau de musique. (Noverre, 1803, VIII-IX)

La mention du compositeur et réformateur de l'opéra Christoph Willibald Gluck et de l'œuvre *Iphigénie en Tauride* permet de rendre le ballet et la composition musicale plus concrets, surtout dans l'imagination des lecteurs et lectrices contemporains.e.s de Noverre et Gluck qui se souviennent de ces pièces. Dans l'extrait suivant, qui traite des effets de silence dans la musique dansante, Noverre met l'accent sur leurs différences en se référant à sa propre méthode de composer des « ballets en action » :

[L]oreille du Spectateur cessant tout d'un coup d'être frappée par l'harmonie, son œil embrassoit avec plus d'attention tous les détails des tableaux, la position & le dessein des *groupes*, l'expression des têtes & les différentes parties de l'*ensemble* ; rien n'échappoit à ses regards ; cette suspension dans la Musique & dans les mouvements du corps répand un calme & un beau jour ; elle fait sortir avec plus de feu les morceaux qui la suivent. (Noverre 1760, 418)

Les réflexions de Noverre sur la fonction esthétique des silences en musique, qui correspondent à un arrêt des mouvements du corps des danseurs et danseuses dans le spectacle, ouvrent un espace pour introduire un aspect autoréférentiel de la composition des « ballets en action ». L'absence des impressions auditives permet une perception intensifiée de la chorégraphie, à savoir tant le dessin de la pièce que l'arrangement des danseurs et danseuses, l'expressivité de leurs gestes ainsi que leurs mimiques et bien sûr aussi le changement entre la vélocité des mouvements et leur arrêt momentané, ce qui caractérise l'ensemble de la danse théâtrale et révèle l'art du maître de ballet.

En plus des références aux systèmes de la musique et la danse, Noverre utilise les analogies pour exprimer le concept du « ballet en action ». Dans ces comparaisons, la langue unit souvent les arts de la musique et de la danse :

La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la Musique ; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la Musique dansante est ou devrait être le Poème écrit qui fixe & détermine les mouvements & l'action du Danseur ; celui-ci doit donc le réciter & le rendre intelligible par l'énergie & la vérité de ses gestes, par l'expression vive & animée de sa Physionomie ; conséquemment la Danse en action est l'organe qui doit rendre, & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique. (Noverre 1760, 142-143)

Dans cette analogie, Noverre tire un parallèle extravagant en comparant la musique à l'expressivité et à la sémantique du langage poétique écrit. Son parallélisme met en question l'idée de l'éphémère de la musique en suggérant non seulement une interprétation de la musique comme médium apte à sauvegarder des idées, semblable à l'écriture, mais en introduisant également une lisibilité de la musique qui transcende le sens strict de la lecture d'une partition ou d'une notation musicale. On y peut observer une double référence intermédiaire, car la musique se rend lisible en s'approchant de la littérature et devient visible grâce aux mouvements de la danse. Dans cette comparaison, qui recourt au mode du « telling », la danse obtient le rôle d'interprète et de traducteur des idées transportées par la musique. Les divers moyens de « montrer » la musique et la danse complètent ceux de traiter les deux arts dans les lettres esthétiques de Noverre.

Musicalisation et « dansification » des lettres esthétiques

Pour montrer la danse dans le texte, Noverre recourt également aux analogies entre la musique et la danse, sous forme de références intermédiaires aux systèmes d'art. Dans le quatrième tome de l'édition augmentée *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1804), Noverre explique la différence entre la danse noble et le genre théâtral du « ballet en action » à travers un parallélisme entre la musique de Lully et les compositions de ses contemporains comme Gluck ou Granier, dont les dernières correspondent au nouveau genre de la danse :

Je reviens, Madame, à l'année 1740. La danse de l'opéra n'offroit alors que des tableaux monotones ; les ballets étoient froids, mal dessinés ; on n'y voyoit aucune variété. Cette danse que l'on nommoit noble, étoit dénuée d'expression et de sentiment. La musique languissante de LULLI, faite pour régler les mouvemens des danseurs, leur imprimoit un caractère de tristesse, plus propre à ennuyer le public qu'à l'intéresser. (Noverre 1804, 76)

Pour faire éclater le caractère innovateur du « ballet en action », Noverre disqualifie en même temps la danse noble avec ses mouvements modérés, exempts de toute expression de passions individuelles, et la musique de Lully. Dans cette courte critique se condense le bouleversement qui s'est produit entre l'esthétique du ballet de cour et le concept de ballet noverrien. Contrairement au ballet de cour qui produisait des figures symboliques à déchiffrer et à reconnaître par les spectateurs et spectatrices, le « ballet en action » cherche à mettre en scène des individus et leurs passions (cf. Pouillaude 2004, 112). Dans cette description, la mention du fameux compositeur de cour du XVII^e siècle, Jean-Baptiste Lully, qui gagnait ses mérites avec des compositions pour l'opéra et en coopération avec Molière pour la composition de ballets-comiques dont *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) est le plus connu, semble suffisante pour évoquer le style musical du compositeur et les ballets-comiques de Molière. Noverre évite de critiquer directement les comédies-ballets de Molière. Pourtant, il fait allusion aux pratiques de la danse théâtrale en qualifiant « la danse de l'opéra » et « les ballets » de « froids » et sans passions. En ce qui concerne la musicalisation et la « dansification » de la langue, l'emploi du temps grammatical de l'imparfait dans la citation ci-dessus souligne la notion d'une certaine continuité dans le passé, associée à un sentiment d'ennui esthétique. Cette sorte de musique freinerait le génie du maître de ballet dans ses propres chorégraphies, tandis qu'une musique plus énergétique et variée l'inspirerait :

Les *Passepieds* & les *Menuets* me tuent ; la monotonie de la Musique m'engourdit & je deviens aussi pauvre qu'elle, car elle substitue, pour ainsi dire, en moi la stérilité à l'abondance. Une Musique au contraire expressive, harmonieuse & variée, telle que celle sur laquelle j'ai travaillé depuis quelque temps me suggère mille idées & mille traits ; elle me transporte, elle m'élève, elle m'enflamme, & je dois aux différentes impressions qu'elle m'a fait éprouver & qui ont passé jusques dans mon âme ; l'accord, l'*ensemble*,

le *saillant*, le *neuf*, le feu & cette multitude de caracteres frappants & singuliers que des Juges impartiaux ont cru pouvoir remarquer dans mes Ballets. (Noverre 1760, 400-401)

Noverre y décrit les effets de la musique sur l'acte de composition d'une pièce de ballet. L'inspiration dérivée des compositions musicales vives comme celle du compositeur François Granier (1717-1779) du Concert de Lyon, mentionné explicitement dans une note de bas de page, se reflète dans la structure syntaxique.¹³ L'allusion à la musique devient plus vive grâce à un triplement des adjectifs qui la spécifient comme « expressive, harmonieuse & variée ». Ensuite, les effets de cette musique plus vivifiante sur le maître de ballet s'expriment une fois de plus avec un triplement, cette fois-ci sous la forme d'une série de trois phrases anaphoriques « elle me transporte, elle m'élève, elle m'enflamme ». Cette série témoigne d'un accroissement du plaisir esthétique, d'une tendance vers le haut, qui atteint son apogée dans une affection totale, correspondant à l'incitation des sentiments de l'auditeur et s'exprimant par la métaphore du feu. La nouvelle danse, par contre, apparaît seulement de manière indirecte. Tandis que Noverre mentionne explicitement les passe-pieds et les menuets comme des exemples d'une esthétique de la danse passée, les références au « ballet en action » restent allusives et se communiquent seulement à travers les commentaires des critiques attribués à ses ballets, qui suggèrent un parallèle entre les qualités de la musique de Granier et les ballets noverriens.

Dans l'avant-dernière des *Lettres sur la danse et sur les ballets* Noverre explique plus en détail ses compositions de ballets, notamment la *Toilette de Vénus ou les Ruses de l'Amour* et les *Fêtes ou jalousies du Serrail* dont nous analyserons la dernière. Commenant par une description du décor il donne à lire l'enchaînement des scènes les plus intéressantes selon lui, notamment l'instant où le Grand Seigneur se décide pour une Sultane, la scène où il emmène sa favorite Zaïre, le combat suivant entre Zaïre et son adversaire Zaïde et leurs amies, et la fin heureuse quand tout le monde entre en danse (Noverre 1760, 419-427). Dans cette référence simple la « dansification » réside dans la peinture des actions pantomimiques des danseuses et danseurs, quand, par exemple, Noverre décrit l'action pantomimique pendant le combat : « Les femmes du Serrail se partagent alors, elles accourent à l'une & à l'autre. *Zaïde* désarmée profite de l'instant où son ennemie a le bras arrêté, elle se jette sur le poignard que *Zaïre* porte à son côté pour s'en servir contre elle. » (Noverre 1760, 424-425) L'image se complète quand Noverre utilise le vocabulaire du ballet pour décrire par exemple les dernières scènes de la pièce : « Dans un pas de deux, *Zaïre* & *Zaïde* se réconcilient. Le *Grand Seigneur* danse avec elles un *pas de trois* dans lequel il marque toujours une préférence décidée pour *Zaïre*. Cette Fête est terminée par une Contre-danse noble. » (Noverre 1760, 426) Comme le démontre la description détaillée de cette pièce de ballet, les modes de « raconter » et de « montrer » la danse se combinent souvent.

Les descriptions plus ou moins détaillées des actions et des tableaux des danseurs et danseuses sont donc une technique apte à « dansifier » le texte, car elles visent surtout à stimuler l'imagination visuelle des scènes dépeintes et à intensifier les sentiments correspondants

dans la lecture. Même la remarque restrictive à la fin de la description des *Fêtes ou jalousies du Serrail*, selon laquelle « ce changement subit, cette opposition de sentimens, cet amour que toutes les femmes témoignent pour elles-mêmes & qu'elles expriment toutes différemment, sont autant de contrastes que je ne peux vous faire saisir », rend la description plus intense et peut se lire comme un élément de « dansification » (Noverre 1760, 427-428).

Conclusion

Tant Louis de Cahusac avec *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* que Jean-Georges Noverre avec les *Lettres sur la danse et sur les ballets* abordent le défi d'un changement de médias, quand ils écrivent sur le nouveau genre théâtral de la « danse en action » ou du « ballet en action », qui s'inscrit dans le discours du théâtre et dans celui de la sensibilité du XVIII^e siècle. Comme nous espérons de l'avoir montré, les termes narratologiques du « telling » et du « showing », employés pour analyser la thématisation et la présentation de la musique dans la littérature par les moyens textuels, servent également à explorer la verbalisation de la danse et la « dansification » du texte. Dans notre analyse, nous nous sommes d'abord centrés sur la description de la danse comme une forme de « raconter » la danse, pour ensuite nous tourner vers la musicalisation et la « dansification » de la langue dans les œuvres de Cahusac et Noverre. Nous nous sommes posé la question de savoir comment ce changement de média se produit et quelles fonctions on pourrait attribuer surtout aux analogies dans ce processus.

Pour désigner le nouveau genre de la danse, les deux chorégraphes et théoriciens recourent aux analogies entre la danse, la musique et la langue, ce qui permet en même temps de lier la danse aux arts sœurs en soulignant leurs parallèles et de ressortir leurs différences apparentes. En général, une fonction principale des analogies employées à cette fin est l'illustration de la théorie sur la danse dont on peut constater une oscillation entre la thématisation de la danse et la présentation implicite dans le texte. Avec cela, Noverre introduit parfois de nouvelles perspectives sur la musique, par exemple en la comparant à un poème écrit et interprété par la danse, ce qui accentue un caractère sémantique potentiel de la musique ainsi que sa fonction d'archiver des idées, semblable à l'écriture.

Quant à la musicalisation et à la « dansification », Noverre utilise des analogies entre la musique et la danse, notamment pour montrer les temps et les rythmes des deux arts. Dans ce contexte, il convient de rappeler qu'une évocation de la danse peut davantage stimuler l'imagination visuelle qu'une musicalisation. Ces dernières s'abordent à travers des descriptions en détail de ses chorégraphies, dans lesquelles il peint tant l'action pantomimique que l'action dansante des scènes clés de la pièce.

De plus, dans les théories sur la danse, la « dansification » se montre souvent de manière indirecte par la description des émotions représentées par la danse, sans décrire en détail la chorégraphie correspondante. Cela est dû probablement au précepte esthétique de la « danse en action » ou du « ballet en action », qui aspire à la libération des gestes d'une codification

connue de l'esthétique de la danse du XVII^e siècle. Les descriptions illustratives de la danse et de la musique augmentent l'aspect sensoriel et émotif des textes, contribuant ainsi tant à la « musicalisation » qu'à la « dansification ».

Parmi les moyens textuels d'évoquer la danse, dans *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Cahusac procède à un changement de style inattendu, passant d'un ton plutôt objectif à un style émotif, reflet du rythme plus varié du nouveau genre en comparaison avec le ballet de cour. De manière comparable à Cahusac, dans les *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Noverre recourt lui aussi aux techniques littéraires pour augmenter la vivacité et l'émotivité du texte, à laquelle il arrive notamment grâce à un triplement d'adjectifs ou de phrases, ce qui produit un effet de lecture plus intense et fait allusion non seulement aux compositions musicales, mais également aux ballets novateurs.

Notes

- 1 Rita Rieger est enseignante-chercheuse, habilitée à diriger des recherches (HDR), en littératures française et hispanique, en études culturelles et en littérature comparée. Elle est actuellement professeure invitée de littérature française à l'Université de Salzbourg et « Käthe Leichter-Guest professor » à l'Institut des Études Romanes et au Département de Littérature Comparée de l'Université de Vienne.
- 2 Dans cette contribution nous utiliserons les termes « chorégraphie » et « chorégraphe » dans leur acception moderne, afin d'éviter toute confusion avec la « composition » musicale et le « compositeur » d'œuvres musicales. Au XVIII^e siècle, par contre, les termes « chorégraphie » et « chorégraphe » désignaient un système de notation de la danse (*la chorégraphie*), comme celui établie par Pierre Beauchamp et Raoul-Auger Feuillet, et la personne qui écrivait la danse conformément à ce système de signes (*le chorégraphe*).
- 3 Pour une transposition des catégories analytiques de Rajewsky à l'analyse de la danse littéraire, voir l'article de Rakoczy (2008).
- 4 La première édition des *Lettres sur la danse et sur les ballets* de Noverre, publiée en 1760, contient déjà quelques descriptions partielles de pièces de danse particulières à titre illustratif de la théorie de la danse. Les éditions augmentées de 1803/1804 incluent plusieurs programmes de ballets entiers qui racontent l'histoire représentée par la danse et qui présentent parfois également les réflexions esthétiques de Noverre sur la composition ou l'utilité de ces programmes (cf. Rieger 2023b, 30).
- 5 Pour la différenciation entre « telling » et « showing » dans l'analyse littéraire des textes sur la danse, voir l'article de Sophia Schnack dans le volume de Rothenberger et Ladevèze *Écrire la danse, danser l'écrit* (cf. Schnack 2023, 53-54).
- 6 Pour la correspondance entre le discours esthétique de la sensibilité et le nouveau genre de la danse théâtrale voir l'étude de Sabine Huschka (2020, 180) ou celle de Christina Thurner (2009, 81-90).

- 7 Pour les citations du traité de Du Bos, nous indiquons la pagination de l'édition originale en trois volumes entre parenthèses carrées.
- 8 Dans toutes les citations nous suivons l'orthographe et l'usage irrégulier des accents du XVIII^e siècle qui peuvent contraster avec l'usage d'aujourd'hui, mais que nous ne marquerons pas pour améliorer la lisibilité des citations.
- 9 En considérant la quantité de comparaisons utilisées dans *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux et *Laocoon* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing Monika Schmitz-Emans mentionne qu'on pourrait les qualifier même de précurseurs des études « inter-arts » (cf. Schmitz-Emans 2017, 131).
- 10 Cette vision de la communication des émotions par termes et par gestes correspond aux études littéraires actuelles sur les émotions qui font la distinction entre la mention des termes d'émotions et leur présentation de manière implicite, par exemple à travers l'utilisation de figures rhétoriques ou le changement du rythme (cf. Winko 2019, 399-400 ; Schwarz-Friesel 2019, 404-408).
- 11 La réédition augmentée des *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, publiée en quatre volumes à Saint-Petersbourg en 1803 et 1804, montre non seulement une réécriture des lettres particulières, mais aussi une aspiration à rendre la poétique du nouveau genre de la danse plus claire, en polissant la définition du « ballet en action » dans les éditions tardives (cf. Rieger 2023b, 21-26).
- 12 Dans le quatrième tome de l'édition augmentée des lettres esthétiques noverrienne, Noverre prend parti dans la *Querelle des Bouffons* en discutant du goût musical du public français. Au lieu de privilégier les compositions françaises ou italiennes, il fait l'éloge des compositeurs allemands et autrichiens, évoquant notamment les œuvres de Haydn, Mozart et Gluck, ainsi que l'accueil mitigé qu'elles ont reçu à Paris (cf. Noverre 1804, 26). Pour ne pas sortir du cadre de cet article, nous nous contenterons d'indiquer qu'une analyse détaillée de ces lettres, sous l'angle d'une musicalisation du texte littéraire, reste à faire dans de futures recherches.
- 13 À Lyon, Granier a composé au moins trois pièces pour les ballets noverriens *La toilette de Venus, ou Les ruses de l'Amour, L'amour corsair, ou L'embarquement pour Cythère* et *Les Jalousies, ou Les fêtes du sérail* représentés à l'opéra de Lyon entre 1758 et 1760 (cf. Barnard 2001, s.p.).

Bibliographie

- Barnard, Michael : « Granier [Garnier, Grenier], François ». In : *Grove Music Online*, Oxford : Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011624> (consultation 07.10.2024).
- Basselier, Laetitia : « Qu'est-ce qui *fait art* en danse classique ? », *Noesis* [En ligne] 37 (2021), <http://journals.openedition.org/noesis/5494> (consultation 05.07.2025).
- Batteux, Charles : *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Genève : Slatkine Reprints, 1969.
- Cahusac, Louis de : *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Éd. Nathalie Lecomte / Laura Naudeix / Jean-Noël Laurenti. Paris : Éditions Desjonquères, 2004.

- Condillac, Étienne de : « Sur la Grammaire ». In : Condillac, Étienne de : *Œuvres complètes. Tome V. Art de penser et art d'écrire. Réimpression de l'édition de Paris, 1821-1822*. Genève : Slatkine Reprints, 1970, 263-625.
- Du Bos, Jean-Baptiste : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Première Partie*. Genève : Slatkine Reprints, 1967.
- Franco, Marc : *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body. Revised edition*. New York : Oxford University Press, 2015.
- Genetti, Stefano / Lapeyre, Chantal / Pouillaude, Frédéric (éds) : *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Paris : Hermann Éditeurs, 2018.
- Gess, Nicola : « Intermedialität reconsidered » : Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler ». In : *Poetica* 42,1/2 (2010), 139-168.
- Godfroy, Alice : *Danse et poésie: le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*. Paris : Honoré Champion, 2015.
- Godfroy, Alice : « De la nécessité d'une correspondance entre les arts : la danse révélatrice ». In : Finck, Michèle / Ergal, Yves-Michel (éds) : *Littérature comparée et correspondance des arts*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2014, 263-279, <https://doi.org/10.4000/books.puis.3191>.
- Hindrichs, Gunnar : « Sprache und Musik ». In : Gess, Nicola / Honold, Alexander (éds) : *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2017, 19-38.
- Huschka, Sabine : *Choreographierte Körper im Theatron. Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens*. München : epodium, 2020.
- Laplace-Claverie, Hélène : *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*. Paris : Honoré Champion, 2001.
- Le Brun, Charles : *Conférence de M. Le Brun sur l'Expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart*. Amsterdam : Chez Bernard Picart, 1698 (gallica.bnf.fr / BnF).
- Lubkoll, Christine : « Musik in Literatur: Telling ». In : Gess, Nicola / Honold, Alexander (éds) : *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2017, 78-94.
- Ménestrier, Claude-François : *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris : René Guignard, 1682.
- Montandon, Alain (éd) : *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- Noverre, Jean-Georges : *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon : Aimé Delaroche, 1760.
- Noverre, Jean-Georges : *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. 4 tomes. Tome I. St. Petersbourg : Jean Charles Schnoor, 1803.
- Noverre, Jean-Georges : *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. 4 tomes. Tome IV. St. Petersbourg : Jean Charles Schnoor, 1804.
- Pouillaude, Frédéric : « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique ». In : *Poétique* 137 (2004/1), 99-123.
- Rajewsky, Irina O. : *Intermedialität*. Tübingen : Francke, 2002.
- Rakoczy, Karolina : « Bewegung im Text. Tanz in Gedichten von Rilke, Lasker-Schüler und Wigman ». In : Poppe, Sandra / Seiler, Sascha (éds) : *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin : Schmidt, 2008, 67-83.

- Rieger, Rita : « Figur – Szene – Szenario. Methodologische Überlegungen für eine literaturwissenschaftliche Bewegungsanalyse ». In : Rieger, Rita (éd.) : *Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung*. Heidelberg : Winter, 2021, 21-37.
- Rieger, Rita : « An Iterative Poetics of Writing Facts: Louis de Cahusac's *La Danse Ancienne et Moderne ou Traité Historique de la Danse* (1754) ». In : Knaller, Susanne (éd.) : *Writing Facts*. Bielefeld : transcript, 2023a, 257-274.
- Rieger, Rita : « Jean-Georges Noverre et le *ballet en action* : une approche fonctionnelle de l'écriture de la danse ». In : Rothenberger, Eva / Ladevèze, Charlotte (éds) : *Écrire la danse et danser l'écrit. Schriftsteller, Tänzer und Choreographen zwischen den Künsten. Écrivains, danseurs et chorégraphes entre les arts*. Berlin : de Gruyter, 2023b, 13-34.
- Rothenberger, Eva : « Prolog ». In : Rothenberger, Eva / Ladevèze, Charlotte (éds) : *Écrire la danse, danser l'écrit. Schriftsteller, Tänzer und Choreographen zwischen den Künsten. Écrivains, danseurs et chorégraphes entre les arts*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2023, 1-10.
- Russell, Tilden : *Dance Theory. Source Readings from two Millennia of Western dance*. New York, NY: Oxford University Press, 2020.
- Scher, Steven Paul : « Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung ». In : Scher, Steven Paul (éd.) : *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : E. Schmidt, 1984, 9-25.
- Schmitz-Emans, Monika : « Medientransformationen und Formtransfer. Kunstvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen ». In : Gess, Nicola / Honold, Alexander (éds) : *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2017, 131-158.
- Schnack, Sophia : « Le texte comme corps, chanson et danse dans *Les Vrilles de la vigne* (1908) de Colette ». In : Rothenberger, Eva / Ladevèze, Charlotte (éds) : *Écrire la danse, danser l'écrit. Schriftsteller, Tänzer und Choreographen zwischen den Künsten. Écrivains, danseurs et chorégraphes entre les arts*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2023, 47-57.
- Schwarz-Friesel, Monika : « Emotionalität von Texten aus kognitionslinguistischer Perspektive ». In : Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Lehmann, Hauke / Schmitt, Christina (éds) : *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Heidelberg : J. B. Metzler, 2019, 403-409.
- Thurner, Christina (2009): *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld : transcript Verlag, 2009.
- Torra-Mattenklott, Caroline : « Musik als Sprache der Leidenschaften. Literatur und Musikästhetik zwischen 1740 und 1800 ». In : Gess, Nicola / Honold, Alexander (éds) : *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2017, 324-337.
- Winko, Simone : « Literaturwissenschaftliche Emotionsforschung ». In : Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Lehmann, Hauke / Schmitt, Christina (éds) : *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Heidelberg : J. B. Metzler, 2019, 397-402.
- Wolf, Werner : « Musik in Literatur: Showing ». In : Gess, Nicola / Honold, Alexander (éds) : *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2017, 95-113.