



**Poétique de la danse chez Gluck. : représentation,
imitation & expression, une musique européenne au
service du geste dans la réforme parisienne (1774-1779).**

Julie Debellis

► **To cite this version:**

Julie Debellis. Poétique de la danse chez Gluck. : représentation, imitation & expression, une musique européenne au service du geste dans la réforme parisienne (1774-1779).. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSE2013 . tel-03117729

HAL Id: tel-03117729

<https://theses.hal.science/tel-03117729>

Submitted on 21 Jan 2021

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

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



N° d'ordre NNT : 2020LYSE2013

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 6 mars 2020, par :

Julie DEBELLIS

Poétique de la danse chez Gluck.

*Représentation, imitation & expression, une musique
européenne au service du geste dans la réforme
parisienne (1774-1779).*

Devant le jury composé de :

Andrea FABIANO, Professeur des universités, Sorbonne Université, Président

Violaine ANGER, Maître de conférence HDR, Université Evry Val d'Essonne, Rapporteuse

France MARCHAL-NINOSQUE, Professeure des universités, Université de Franche-Comté, Examinatrice

Marina NORDERA, Professeure des universités, Université Sophia Antipolis, Examinatrice

Pierre SABY, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



3LA
LETTRES
LANGUES
LINGUISTIQUE
ARTS
UNIVERSITÉ DE LYON



Université Lumière-Lyon II
Faculté des Lettres, Sciences du
langage et Arts
École doctorale Lettres et Arts (ED3LA)

THÈSE
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Lyon II

POÉTIQUE DE LA DANSE CHEZ GLUCK

Représentation, Imitation & Expression.

Une musique Européenne au service du geste dans la réforme parisienne

(1774-1779)

Julie DEBELLIS

Sous la direction de M. Pierre SABY, Université Lumière Lyon 2 (Musicologie) et de
Mme. Marina NORDERA, Université Côte d'Azur

Présentée et soutenue publiquement
le 6 mars 2020

JURY :

Mme Violaine ANGER, Maître de conférence, Université d'Évry val d'Essonne

M. Andrea FABIANO, Professeur à l'Université Paris Sorbonne

Mme France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'Université Franche-Comté

Mme Marina NORDERA, Professeure à l'Université Côte d'Azur

M. Pierre SABY, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2

Université Lumière-Lyon II
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts

École doctorale Lettres et Arts (ED3LA)

POÉTIQUE DE LA DANSE CHEZ GLUCK

Représentation, Imitation & Expression.

Une musique Européenne au service du geste dans la réforme parisienne
(1774-1779)

Composition du jury :

Mme Violaine ANGER, Maître de conférence, Université d'Évry val d'Essonne

M. Andrea FABIANO, Professeur à l'Université Paris Sorbonne

Mme France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'Université Franche-Comté

Mme Marina NORDERA, Professeur à l'Université Côte d'Azur

M. Pierre SABY, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2

Poétique de la danse chez Gluck. Représentation, Imitation & Expression, une musique européenne au service du geste dans la Réforme parisienne (1774-1779).

La thèse a pour objet la poétique de la danse chez Gluck, et permet de mettre en lumière sa production lyrique de plusieurs points de vue différents. Les œuvres de Gluck présentent — du XVIII^e siècle à nos jours — des difficultés de mise en scène concernant la danse. Tour à tour tronquée, déplacée, supprimée, la partie de danse n'en finit pas d'interpeller : que danser ? tout danser ? ne rien danser ? Ainsi, son grand œuvre pose la question de la postérité ou de la non-postérité de la danse ; les opéras de Gluck présentant la particularité d'avoir été remaniés à de nombreuses reprises, et d'accueillir de nouveaux procédés musicaux et dramaturgiques, particulièrement pour le public parisien. Sont étudiées ici les tragédies de la réforme parisienne (1774-1779), à travers trois concepts qui permettent une entrée esthétique et historique dans le champ de la danse : représentation, imitation et expression.

Le contexte de l'arrivée de Gluck à Paris est particulièrement instable : la tragédie lyrique est en plein déclin, l'Académie royale de musique est en faillite et voit se succéder les directions, tout en faisant face à l'insubordination des sujets danseurs. Dans ce climat contestataire, Gluck et son collaborateur, Noverre, mettent en place de nouvelles habitudes de création qui redéfinissent la place de l'interprète. Ainsi, nous abordons les œuvres du Chevalier Gluck sous l'angle du processus de création collective en essayant de comprendre comment s'organise la circulation des idées : Paris est alors un pôle culturel attirant des artistes-vedettes qui partagent leur savoir dans toute l'Europe. L'arrivée de nouveaux interprètes à Paris, concomitamment à Gluck, amène notamment à reconsidérer la pantomime comme qualité noble de la danse (M. Nordera). Siècle des idées, éclairé par *L'Encyclopédie*, le XVIII^e siècle est aussi celui du théâtre, un siècle de l'œil qui implique une réforme du spectateur. Le contexte des années 1770 est favorable au changement de goût, tout en faisant apparaître un certain conservatisme au regard de l'apparition d'un nouveau style de danse où l'expressivité supplante la virtuosité. En croisant sources, partitions, livrets et écrits des philosophes de la danse (J.I. Vallejos) nous identifions comment Gluck, fort de son expérience viennoise avec Angiolini et la création du ballet-pantomime, intègre la pantomime à ses productions, cela de manière singulière avec des procédés qui ne font pas école à l'opéra : chœur en action, pantomime-dansée. À l'encontre d'un Rameau, dont le parcours de philosophe est bien distinct de celui de compositeur, Gluck ne laisse pas d'écrit théorique mais expérimente différents processus d'intégrations de la danse au fil de ses productions, de manière pragmatique successivement dans : *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Euridice*, *Alceste*, *Armide* et *Iphigénie en Tauride*. Le compositeur doit faire face à un public divisé, en particulier concernant le pouvoir imitatif, puis expressif, de la danse. En pleine Querelle des Pantomimes (A. Fabbricatorre), les détracteurs de la danse feront valoir à plusieurs reprises des arguments vides de sens : la danse ne peut pas être un art imitatif car « il faut avoir une âme, et les danseurs n'ont que des pieds » (A. Goudar). Cela n'empêche pas Gluck de mettre en œuvre une véritable poétique de la danse, avec, musicalement, des divertissements, des ballets, des pantomimes et les chœurs de plus en plus caractérisés, les opéras se présentant alors comme le lieu désigné pour une intégration nouvelle de la danse au drame. Cette poétique de la danse s'appuie sur l'expressivité avec la volonté de bâtir un opéra unifié dramaturgiquement, mais aussi musicalement par l'orchestre, la tonalité, la récurrence des motifs. En cartographiant et en analysant les parties de danse, nous mettons en lumière leurs pluralité et leur spécificités : avec une musique qui parle à l'âme, c'est une véritable esthétique du sensible que développe Gluck par le truchement de la danse.

Mots-clés : XVIII^e siècle, réforme parisienne, pantomime dansée, pantomime, chœur.

Remerciements

On ne se lance pas dans un doctorat par hasard, celui-ci a été introspectif et initiatique et n'aurait pas pu voir le jour sans l'accueil et la disponibilité des institutions.

Ma gratitude à Pierre Saby, mon directeur, qui a su m'écouter, se rendre disponible, patient et compréhensible, pour son hyper-efficacité, qui a su me faire confiance et me donner confiance même au cœur de la tourmente ! Merci pour ces belles années d'apprentissage et pour tout votre soutien.

Ma gratitude à Marina Nordera, ma directrice que Nick N'Guyen a mis sur ma route un soir, après avoir répété pas de bourrée et contretemps. Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans tes encouragements et ta bienveillance : tu m'as rappelé que la thèse prend ses racines dans la danse, et tu m'as donné l'envie et le courage d'être une femme-mère-artiste-chercheuse, je ne l'oublierai pas.

Merci à Florence Badol-Bertrand sans qui rien ne serait arrivé. Toi qui m'a appris la « musicologie en action », le goût de la recherche, toi qui m'a toujours poussée et qui a veillée au grain. Un jour, je l'espère, écrire quelque chose *ni vrai, ni faux*, comme tu m'en as donné le goût. Merci pour tout.

Merci à Marie-Anne Menoud pour son immense travail de relecture, qui a su me faire aimer ma thèse et contribuer à la rendre lumineuse.

À mes parents, qui ont encouragés et soutenus toutes mes folies, qui m'ont accompagnés durant ces années, qui ont cru en moi indéfectiblement, même au cœur de la tempête : Merci.

À mes frères, ici et là-bas, mes piliers, merci.

À Pauline, pour tout, merci.

À Laura, Raphaël et Daphné pour leur soutien du bout du monde.

À Michael qui m'a sauvé des affres de la traduction.

Merci à Bianca, pour tous ces beaux moments ensemble, ceux de doutes et de difficultés, merci d'être la belle personne que tu es.

Merci à Bruno, le Carlo Blasis de mes rêves, pour toute cette énergie, les archives en direct, ton aide, nos discussions, et bien plus encore.

À Alessandra, comme tu as su trouver les mots avec moi, tu sauras les trouver pour l'écriture ! À Carolane, ma collègue de la première heure, à Gaïa, Andrea et toute l'équipe du CTEL, mes collègues et amis, pour ces journées studieuses, votre accueil, votre générosité.

Merci à l'aCD qui m'a fait confiance en m'offrant la bourse aux chercheurs, qui a contribué aux allers-retours dans les archives et au bon déroulement de mes recherches.

Merci à Marion Bastien pour sa confiance et à l'Atelier des Doctorants du CN D qui m'a plongé dans une dynamique de recherche et qui m'a fait faire de belles rencontres.

Pour Anne, ma fille : pour toi, cette thèse comme un petit frère de papier, qu'il te donne l'envie d'aller au bout de tes rêves !

Avertissement

Pour les citations provenant de sources avant 1800, nous avons conservé l'orthographe d'origine.

Compte-tenu de l'évolution des pratiques et de la manière de consulter les thèses, nous n'avons pas intégré d'index à notre thèse, la version électronique permettant aisément de parcourir le texte et de rechercher des occurrences.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	9
INTRODUCTION.....	13
PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATION.....	37
INTRODUCTION.....	39
CHAPITRE 1 : UNE RÉFORME À PARIS	47
I. INSTABILITÉS TECHNIQUES, ADMINISTRATIVES ET ARTISTIQUES	49
A. <i>État des lieux à l'Académie royale de musique : un public divisé autour de la « folie du jour »</i>	59
B. <i>Starisation et insubordination des sujets danseurs.....</i>	85
II. ÉVOLUTION DE LA DANSE SOUS L'IMPULSION DES DEUX « RÉFORMATEURS »	105
CHAPITRE 2 : LE DRAME-OPÉRA RÉFORMÉ, DERNIER REFUGE POUR LA DANSE.....	143
I. DRAMATURGIE DE LA DANSE DANS LA RÉFORME PARISIENNE	147
A. <i>Hétérogénéité de la production parisienne</i>	149
II. CARTOGRAPHIE DES ÉPISODES DANSÉS	169
A. <i>Polysémie de la danse chez Gluck.....</i>	173
B. <i>Virtuosité et ivresse chorégraphique.....</i>	214
ENTR'ACTE.....	224
DEUXIÈME PARTIE : IMITATION & EXPRESSION	228
INTRODUCTION.....	230
CHAPITRE 1 : IMITER LES ANCIENS.....	244
I. DE LUCIEN À NOVERRE ET GLUCK	246
A. <i>Dans le sillage d'une antiquité idéalisée.....</i>	250
II. VERS UN LANGAGE UNIVERSEL ?	308
B. <i>Le travail des bras : de l'ornement à la force expressive.....</i>	332
CHAPITRE 2 : L'EXPRESSION DE LA NATURE	340
I. IMITER LA NATURE.....	342
A. <i>La recherche du naturel : sublimer la pensée classique</i>	346
B. <i>De l'imitation à l'émerveillement</i>	364
II. VERS UNE RÉFORME DE LA « MISE EN SCÈNE » : UNE « DIALECTIQUE DU PLEIN ET DU VIDE »	382
A. <i>L'esthétique du tableau.....</i>	384
B. <i>L'esthétique du sensible</i>	400

CONCLUSION.....	410
BIBLIOGRAPHIE	418
<i>Sources Musicales.....</i>	<i>418</i>
<i>Ouvrages.....</i>	<i>420</i>
<i>Revue.....</i>	<i>436</i>
<i>Thèses de Doctorat & Habilitation à Diriger les Recherches.....</i>	<i>438</i>
<i>Ressources Électroniques.....</i>	<i>438</i>
<i>Autres Ressources.....</i>	<i>440</i>
TABLE DES TABLEAUX.....	442
TABLE DES ILLUSTRATIONS	444
TABLE DES MATIÈRES.....	446
ANNEXES.....	450

A travers la danse, c'est l'hétérogénéité constitutive du spectacle,
toujours mélangé et impur, toujours collectif, qui se donnerait à penser.

Dimension qui se nomme chez les Grecs : choréïa.

Chez les classiques : ballet ou opéra.

Et chez les modernes : œuvre d'art totale¹.

En réunissant le corps du chercheur et le corps du danseur dans un seul corps
qui s'interroge sans cesse sur son propre statut
et sur celui des autres, d'hier ou d'aujourd'hui,
l'articulation nécessaire entre texte, temps et chair acquiert toute son évidence².

¹ POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, p.129.

² NORDERA (Marina), « Incorporer des traces dans la restitution historique et spectaculaire » in LAURENTI (Jean-Noël), dir., *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque international 29-31 mai, Annales de l'ACRAS, n° 4, juin 2010, 282 p. 160.

INTRODUCTION

Ce travail s'inscrit dans la dynamique d'une recherche pluridisciplinaire amorcée dès nos premières recherches, où notre propre pratique - danseuse, comédienne et musicienne - avait déjà nourri considérablement notre approche de jeune chercheuse. Cette pratique d'artiste est aussi historiquement informée et nous a amené à nous intéresser à des genres hybrides comme la comédie-ballet et l'opéra-ballet. Dans cette dynamique, l'opéra réformé de Gluck nous est apparu comme un espace où nos compétences artistiques et intellectuelles se sont enrichies les unes des autres. Le contexte historique nous a particulièrement intéressée : par son climat instable (jeux des institutions, influences des interprètes, volonté de moderniser), par le processus de création alors à l'œuvre au sein de l'Opéra — qui fait collaborer étroitement différentes disciplines — et nous a particulièrement interpellée, en nous renvoyant à notre propre manière de traverser les différentes disciplines que sont danse, chant, musicalité et expressivité.

Ces croisements de disciplines qui font de l'opéra un genre composite, apparaissent aussi problématiques comme en témoignent les mises en scènes des opéras de Gluck aujourd'hui, régulièrement amputées de leurs parties de danse. En effet, durant l'élaboration de mon sujet de doctorat alors que je partageais mes questionnements avec des collègues musicologues, musiciens ou simplement mélomanes, je collectais régulièrement les mêmes commentaires, traduisant l'étonnement de découvrir qu'il y a des parties de ballets dans les opéras de Gluck, et que, pourtant, la plupart des mises en scènes contemporaines se font sans danse ou sont intégralement dansées³. Comme le remarque avec surprise Patricia Howard⁴ à l'écoute d'une production d'*Orphée et Eurydice* par le *Scottish Opera* : pourquoi déplacer le ballet issu de *Don Juan* au début de la scène des Furies, ballet qui est lui-même une concession aux goûts du public à l'époque de la version parisienne (1774) et qui interrompt, qui plus est, la cohérence tonale de l'épisode ?

Devant la pluralité des propositions scéniques concernant la danse mais aussi le chant, le répertoire de Gluck a retenu mon attention : aujourd'hui monter un opéra de Gluck implique des questionnements depuis les sources, c'est-à-dire la partition (remaniée, modifiée ou réécrite si l'on intègre les travaux de Berlioz) qui témoigne elle-même un parti pris à élucider, jusqu'à la question

³ Nous renvoyons ici à des productions comme *Orphée et Eurydice* (dans la version de Berlioz) par le Ballet National de Marseille, chorégraphie, mise en scène et lumières de Frédéric Flamand ou encore à l'*Orphée et Eurydice* de Pina Bausch créée en 1975 et entré au répertoire de l'Opéra de Paris en 2005. Il semble que cet opéra invite à des mises en scène mêlant conjointement chanteur et *alter ego* danseur. Cela tient au fait que l'opéra est bâti autour du geste, celui qu'Orphée ne doit pas faire (se retourner), la marche à travers les Enfers ou encore les supplications d'Eurydice pour un regard de son amant. A cela ajoutons *Iphigénie en Tauride* de Pina Bausch en 1974 dont nous n'avons pu voir que des extraits. Comme nous le verrons *Orphée et Eurydice* et *Iphigénie en Tauride* apparaissent comme les deux plus grandes réussites de Gluck du point de vue de la dramaturgie de la danse, de l'unité et de l'équilibre entre les arts.

⁴ HOWARD (Patricia), *Christoph Willibald Gluck a guide to research*, New York, Garland Publication, 1987, p. 46.

des tessitures, des chœurs et de la danse. En particulier : que danser ? Tout danser ? Ne rien danser ?

Ces préoccupations contemporaines contrastent avec celles du XVIII^e siècle où il était nécessaire de penser l'opéra dans sa globalité, c'est-à-dire dans son aspect pluridisciplinaire. La création d'ouvrages de manière collégiale où chaque artiste apporte ses compétences paraît aujourd'hui une habitude de création majoritairement délaissée. C'est pourquoi la contribution de Gluck à l'édification d'une nouvelle esthétique de l'opéra français à mérite particulièrement de retenir l'attention.

Cette recherche se concentre donc sur la réforme de l'opéra de Gluck en France, pendant son séjour à Paris, de 1774 à 1779. Nous souhaitons comprendre comment le compositeur intègre et développe une poétique de la danse qui tend à l'expressivité, et aborder ainsi l'œuvre opératique de Gluck à travers l'importance d'un processus de création collective qui disparaîtra après la Révolution, d'où notre intérêt pour les maîtres de ballets et les interprètes danseurs.

Avoir éprouvé dans son corps les pratiques dont les traités de danse témoignent, celles qui émergent des écrits de Diderot sur le théâtre ; ou avoir chanté les parties de l'Amour dans *Orphée et Eurydice* sont autant d'expériences qui, pour nous, encouragent cette approche sensible des tragédies en musique de Gluck. Ce va-et-vient entre les disciplines et donc entre les différentes sources, relevant à la fois de la musicologie et des arts du spectacle en général, permet de poser un regard neuf sur cette période charnière dans l'histoire de la danse, alors en pleine ébullition, et nous conduit à des questionnements plus spécifiques à la danse et à sa mémoire : à la notion de trace, de répertoire ; à l'interprétation et aux problèmes d'unité stylistique que cela pose aux danseurs.

État de la recherche

Les travaux de Patricia Howard analysent les partitions de Gluck — principalement *Orphée et Eurydice* qui est l'opéra générant le plus d'écrits — et constituent un socle pour les études et la compréhension de ses opéras. Cette auteure rappelle elle-même le peu de sources disponibles autour de l'activité de compositeur de Gluck : pas de notes, peu de lettres, pas d'écrit où le compositeur théorise véritablement sa réforme. Patricia Howard insiste également sur l'enjeu que représente Paris, non sans se poser la question : pourquoi Gluck vient-il à Paris ?

Nous nous rangeons à son interprétation, Paris offre un climat artistique en effervescence, inégalé dans d'autres capitales et en mesure d'accueillir un nouveau style de musique. Il y a une volonté chez Gluck de conquérir Paris, d'y introduire et d'y faire perdurer le style italien, qui n'est pas totalement accepté dans cette cité, paradoxalement repliée sur elle-même, notamment pour tout ce qui touche à l'Académie royale de musique ou Opéra.

Les débats esthétiques entre la musique française et la musique italienne, sont ancrés depuis le XVII^e siècle, alors que Mazarin essaye d'imposer le style italien par l'entremise de l'opéra ; querelle dont témoigne le célèbre ouvrage de Lecerf de La Vieville⁵ publié en 1705. À ce titre, les travaux d'Andrea Fabiano nous ont été indispensable pour comprendre, d'une part, les enjeux de la Querelle des Bouffons⁶, d'autre part, l'apport des artistes italiens à l'Opéra français⁷.

Lors de son arrivée à Paris, Marie-Antoinette⁸ veille sur le bon déroulement de la collaboration entre Gluck et l'Opéra, où le compositeur impulse une nouvelle dynamique, une seconde réforme, en transformant l'*Orfeo*, opéra plutôt intimiste, presque un opéra de chambre, en un grand spectacle pour un public de connaisseurs et amoureux de l'opéra français. La musique d'*Orphée* est d'abord pour Gluck une musique dans un style international⁹, adaptée dans un second temps pour le goût français, qui s'exprime majoritairement dans le ballet et le récitatif. On peut ainsi expliquer le succès parisien (plus qu'à Vienne) par la nature conservatrice des français qui, comme nous le rappellerons à plusieurs reprises, sont attachés au ballet, héritage direct de Lully et Rameau.

⁵ LECERF DE LA VIÉVILLE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la Musique française où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, à Bruxelles, chez François Foppens, 1705, 3 parties.

⁶ FABIANO, Andrea (textes réunis par), *La « Querelle des bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2005, 276 p.

⁷ FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, 205 p.

⁸ Patricia Howard rappelle que la reine n'hésite pas à intervenir pour demander les excuses de Vestris qui refuse de danser dans un ballet de Gluck. Cf. HOWARD (Patricia), *Christoph Willibald Gluck a guide to research*, New York, Garland Publication, 1987, p. 46.

⁹ *Ibid.*, Patricia Howard parle d'« international style ».

Il est fondamental que Patricia Howard insiste sur l'importance de Paris dans la carrière de Gluck : la partition de l'*Orphée* est publiée à Paris et non à Vienne ; le succès de l'opéra est tel qu'il est donné quarante-cinq fois en seulement cinq mois, puis encore pendant les années sombres de la Terreur et jusqu'à l'engouement de Berlioz¹⁰.

Patricia Howard parle d'une poétique de la tonalité chez Gluck, bien que celle-ci soit ne soit pas théorisée par lui-même. Nous observons la même chose pour la danse : d'un côté la mise en place d'une poétique que nous pouvons dégager de l'analyse des partitions, des livrets et des sources littéraires contemporaines de Gluck, de l'autre, la non-théorisation de ces procédés qui se perdent par la suite et ne font pas école.

Enfin, Patricia Howard propose la notion de dramaturgie continue sous l'angle de la tonalité en évoquant par exemple les « fins ouvertes¹¹ » [*open-ended*] avec des cadences imparfaites qui permettent un enchaînement fluide — et pour ce faire la conservation de la tonalité ou d'une tonalité voisine.

Le rôle de la tonalité est primordial chez Gluck¹² comme elle l'indique à de nombreuses reprises, car c'est de là que son opéra puise sa force expressive et son unité.

La réforme de Gluck est un objet d'étude complexe et original. Elle passe principalement par la création d'opéras où le compositeur n'est pas un théoricien¹³ mais où il adopte une mise en pratique concrète *a contrario* de ses contemporains théoriciens. Nous soulignons ainsi le lien entre théorie et pratique qui aboutit à l'appropriation par les artistes eux-mêmes, d'un discours *a priori* réservé à l'élite intellectuelle.

Le sujet de ce travail est aussi passionnant que complexe, en premier lieu parce qu'il s'intègre dans un contexte historique instable autant d'un point de vue politique qu'artistique. Celui que les historiens ont nommé « Petit siècle » en référence à sa brièveté (traditionnellement entre la mort de Louis XIV en 1715 et la Révolution française) est un siècle de paradoxes. Le XVIII^e siècle apparaît à la fois dans sa diversité et dans son unité. Ce siècle propose d'apporter « des lumières » par une lutte littéraire et philosophique contre les inégalités sociales, contre l'intolérance, l'obscurantisme religieux, l'esclavage et les préjugés, par la remise en question de la monarchie.

¹⁰ Cf. BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 16 : « Berlioz invoquera à la fois Gluck, Mozart, Beethoven et Weber pour définir la nouvelle esthétique du “genre instrumental expressif” ».

¹¹ Patricia Howard parle d'« international style », Cf. HOWARD (Patricia), *Christoph Willibald Gluck a guide to research*, New York, Garland Publication, 1987, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 44 : « Tonality is Gluck's principal unifying device ».

¹³ « [Gluck] est moins l'homme de l'abstraction et de la théorisation que l'artiste réalisant concrètement les idéaux esthétiques de l'époque » in GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, sous la direction de M. le Professeur Alban RAMEAU, Université de Saint-Etienne, présentée et soutenue le 13 décembre 2013, p. 9.

Cette lutte passe par le medium de la raison et s'appuie sur le projet monumental que représente l'*Encyclopédie*.

Une scission apparaît alors dans le Siècle des Lumières au regard des habitudes et des mœurs de l'aristocratie française. Celle-ci passe d'un Versailles vieillissant à un Paris en fêtes sous la Régence de Philippe d'Orléans, avant de revenir s'installer partiellement dans le château mythique en 1722 pour assister aux règnes successifs de Louis XV et de Louis XVI.

Le règne de Louis XV est le témoin d'un second âge d'or de la danse française avec les opéras-ballets de Rameau, qui diffusent les dernières lueurs de l'hégémonie chorégraphique française. Durant ces années, les noms des grands interprètes danseurs de l'Académie royale de musique (appelée aussi Opéra) sont associés à la suprématie de la tradition de l'opéra français (de la tragédie lyrique à l'opéra-ballet). Des années plus tard la seule évocation de Rameau et de Quinault rappelle encore le prestige du grand spectacle à la française, en passe de décliner¹⁴.

Les années 1760 quant à elles marquent une rupture avérée, un renouvellement dans les arts, particulièrement influencés par l'aventure de l'*Encyclopédie* (éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et d'Alembert) qui couronne le siècle de la raison. Il y a bel et bien deux XVIII^e siècles comme le font remarquer Chantal Thomas et Denis Reynaud : celui de la *raison frivole* et celui de la *sensibilité rousseauiste*¹⁵.

Grandeur et misère de l'Opéra à Paris

Que ce soit à l'Opéra, avec des genres comme la tragédie lyrique, l'opéra-ballet ou le ballet ; à la Comédie-Française, qui possède un corps de ballet ; ou à la Comédie-italienne, qui fusionne avec l'Opéra-Comique en 1762, chaque genre, parmi ceux qui sont associés à ces lieux, développe son propre système d'intégration de la danse, ce à quoi il faut ajouter les expériences des théâtres de Foire.

Observer et analyser la poétique de la danse dans les opéras du Chevalier Gluck implique ainsi un regard transdisciplinaire, allant des études en danse aux autres arts du spectacle, en passant par la musicologie. Nos recherches vont donc se focaliser sur ce moment de rupture qui concerne plusieurs disciplines des arts de la scène, musique et danse mais aussi théâtre et scénographie. Plus spécifiquement, il s'agira de porter un regard sur ce que nous désignons la « réforme de la danse » de Gluck à travers sa production musicale, de son arrivée à Paris en 1774 jusqu'à son départ en 1779. Si le Chevalier est connu pour sa réforme de l'opéra, notre présupposé lors de

¹⁴ « J'ai toujours regretté, Monsieur, que Monsieur Rameau n'ait pas associé son génie à celui de Quinault. Tous deux créateurs & tous deux inimitables, ils auraient été faits l'un pour l'autre (...) » dans NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 134-135.

¹⁵ REYNAUD (Denis) et THOMAS (Chantal), dir., *Le Régent. Entre fable et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 4.

l'élaboration de notre sujet de thèse était que ces réformes, viennoise puis parisienne, impliquaient nécessairement des métamorphoses dans la conception de la dramaturgie de la danse mais aussi dans sa pratique.

Au début des années 1770, l'Académie royale de musique est en plein déclin artistique et administratif, son fonctionnement est mis à mal par des directions successives et instables. L'importance de cette instabilité administrative nous concerne particulièrement puisqu'il s'agira de s'interroger sur la manière dont Gluck négocie avec les dynamiques internes (politiques, institutionnelles, professionnelles et artistiques) de l'Académie royale de musique.

La musique française perd de sa superbe, les artistes ne parviennent pas à renouveler le genre de la tragédie lyrique héritée de Lully et doivent désormais composer avec l'arrivée du style italien. Rappelons que celui-ci s'était imposé avec fracas dans les années 1750 marquant la fin de l'esthétique versaillaise avec la symbolique Querelle des Bouffons, initiée par les représentations de *La Serva Padrona* de Pergolèse en 1752. Les travaux de Claude Dauphin sur l'influence de l'*Encyclopédie* et l'évolution du style musical au XVIII^e siècle rappellent que cette Querelle comporte trois enjeux¹⁶ : « la bouffonnerie française¹⁷ » c'est-à-dire l'introduction du burlesque dans l'opéra français alors en pleine mutation (principalement à travers trois ouvrages¹⁸) ; le « *buffa* italien¹⁹ » soit les nouveautés musicales et opératiques que véhicule *La Serva Padrona* de Pergolèse ; « la royauté²⁰ » dans la mesure où la remise en question du goût musical français émerge de la Querelle des Bouffons pour venir contester la tragédie lyrique, modèle du Grand Siècle et des spectacles royaux. À ce titre Claude Dauphin souligne :

Les historiens admettent volontiers que la Querelle des Bouffons a provoqué une brèche par où s'est infiltrée la contestation des institutions protocolaires, prélude à la détérioration de l'image de l'autorité royale et au renversement de l'ordre monarchique. [...] D'Alembert établit vite le lien et esquisse l'enchaînement des raisons qui conduira à l'effondrement que pressentent aussi les garants du régime politique : « Toutes les libertés se tiennent et sont également dangereuses. La liberté

¹⁶ DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières* suivi d'une édition critique et moderne de *De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2017, voir le chapitre I « La querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », pp. 17-47.

¹⁷ *Ibid.* pp. 24-36.

¹⁸ Il s'agit pour les productions françaises des *Amours de Ragonde* de Jean-Joseph Mouret (composé en 1714 puis délaissée, c'est la version de 1742 qui nous est parvenue) ; de *Platée* de Jean-Philippe Rameau (1745) et pour l'Italie de *La Serva Padrona* de Pergolèse (représentée en 1733 à Naples puis à Paris en 1752). Comme le souligne Claude Dauphin, dans les trois oeuvres la question du burlesque et d'un nouvel opéra français fait jour.

¹⁹ DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières* suivi d'une édition critique et moderne de *De la liberté de la musique de d'Alembert*, op. cit., pp. 36-39.

²⁰ *Ibid.*, pp. 39-42.

de la musique suppose celle de sentir, la liberté de sentir entraîne celle de penser, la liberté de penser celle d'agir, et la liberté d'agir est la ruine des États²¹«.

La liberté, l'un des piliers du siècle des Lumières, est une notion fondamentale dans l'évolution de la musique et de la danse qui se libèrent du carcan de l'imitation pour aller vers l'expression. Ici, cette liberté de sentir nous amènera à celle d'un mouvement dansé qui se libère des règles strictes de la *belle danse*, héritage de Louis XIV.

À Paris, au milieu des désordres administratifs de l'Académie royale et de l'effervescence intellectuelle et politique qui règne en ce début des années 1770, Gluck apparaît alors comme un compositeur à la recherche de changement, de modernité et de sens. Après avoir réformé l'opéra italien à Vienne, autre grand pôle culturel de cette Europe cosmopolite, il arrive à Paris en 1774. Là, il se heurte à l'institution, à ses luttes intestines, et à la défiance envers l'opéra italien. Pour rappeler une analogie, si chère à Charles Burney²², il nous semble que Gluck est cet *Orphée*, ce musicien en quête de sens.

Enfin, la crise de l'Opéra se fait au profit du développement d'un public qui évolue avec le triomphe de la classe bourgeoise et qui est en demande de lieux pouvant accueillir la musique et plus particulièrement la musique instrumentale alors en plein essor. La raison de la venue de Gluck à Paris a suscité beaucoup de questionnements alors qu'il bénéficie d'un statut confortable et d'une reconnaissance certaine à Vienne ; dans le même temps, comment résister à la potentialité qu'offre le modèle de l'opéra français, qui plus est au sein de la prestigieuse Académie ?

L'Europe est alors divisée quant à l'organisation de la danse au sein du spectacle d'opéra. La France intègre celle-ci à l'intérieur du spectacle, généralement en fin d'acte. En Italie, les ballets sont dansés lors des entr'actes, indépendamment de l'action dramatique. L'Angleterre quant à elle suit le modèle italien en ménageant ses propres particularités. Dans tous les cas, la danse est attachée à l'institution de l'opéra, de près ou de loin²³.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² Nous faisons allusion à Charles Burney, musicologue anglais et renvoyons à la lecture de son ouvrage : BURNEY (Charles), *The present State of Music in France and Italy : or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1771] et The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces : or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1773]*. Traduit, présenté et annoté par Michel NOIRAY, *Voyage dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », série « Écris de Musiciens », 1992, 523 p.

²³ HARRIS-WARRICK (Rebecca), « Ballet », in DELDONNA (Anthony, R.) et POLZONETTI (Pierpaolo), ed. by, *Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 99 : « The presence of so much dancing meant that opera houses supported dancers as well as singers. Even today, many European opera houses have a dance troupe, although the functions of ballet and opera have increasingly grown apart. ».

L'opéra connaît alors de nombreuses métamorphoses, reflétant le changement de goût qui s'opère dès le milieu du siècle. Les livrets de Quinault, modèles du genre au siècle précédent, commencent à être remis en cause du fait de leur subordination de la musique au poème.

Les recherches sur le XVII^e siècle ont permis d'apporter et de conforter un savoir indispensable pour aborder la réforme de Gluck. Concernant la dramaturgie des livrets, les études de Béatrice Didier²⁴ et l'approche esthétique de Catherine Kintzler²⁵ nous ont considérablement aidés dans nos travaux, notamment pour la seconde partie de la thèse qui traite des concepts d'imitation et d'expression. Les travaux de Rebecca-Harris Warrick, plus spécialisés dans la danse, nous ont également permis d'observer la manière dont la danse s'inscrit à l'intérieur de l'opéra ainsi que certaines spécificités nationales²⁶. Plus particulièrement l'unité dramaturgique entre danse et chant au sein de la tragédie lyrique française, unité qui se construit progressivement et fait émerger l'idée d'une dramaturgie continue avec les tragédies lyriques de Lully.

Cette ébullition intellectuelle qui règne à Paris concerne alors aussi bien la réforme du théâtre et les écrits de Diderot²⁷, la réforme de l'opéra et l'avènement d'un nouveau type de spectacle, que le ballet-pantomime. À ce titre, l'ouvrage collectif dirigé par Jacqueline Waeber²⁸ est particulièrement intéressant. Pluridisciplinaire, il traite aussi bien de la dramaturgie du geste que des approches méthodologiques autour des sources, ou encore, de l'avènement du ballet d'action et de la « synthèse des genres », aspect qui concerne tout particulièrement Gluck.

Si cet ouvrage m'a aidée dans l'élaboration du sujet de thèse, il contient également plusieurs articles dont les thématiques témoignent de l'avancement des recherches autour des opéras de Gluck. Ainsi, le ballet-pantomime qui intervient régulièrement dans notre recherche est une catégorie à ancrer dans une pensée globale qui dépasse le cadre de l'Opéra de Paris. L'article de Nathalie Rizzoni²⁹ rappelle l'origine populaire de la pantomime sur les scènes de la Foire

²⁴ DIDIER (Béatrice), « Mimésis et représentation de la nature des quelques livrets des opéra de Jean-Philippe Rameau, dans MARTIN (Marie-Pauline) ; SAVETTIERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », 2014, p. 182-187 ; DIDIER (Béatrice), *Le livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford, Éd. Voltaire Foundation, 2013, 351p.

²⁵ Plus particulièrement aux ouvrages suivants : KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », série « Culture et Société », 1991, 582 p. ; KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 3^e édition revue et augmentée 2011, 238 p. (1^{ère} édition : 1983 ; 2^e édition : 1988) ; KINTZLER (Catherine), *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la Musique », 2004, 334 p.

²⁶ HARRIS-WARRICK (Rebecca), *Dance and Drama in French Baroque Opera. A history* Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in Opera », 2016, 502 p.

²⁷ Particulièrement le *Paradoxe sur le comédien* et *Le Neveu de Rameau*.

²⁸ WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Éd. Peter Lang, 2009, 305 p.

²⁹ RIZZONI (Nathalie), « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle » dans WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, pp. 129-149.

parisienne et évoque cette pratique comme un phénomène culturel qui se développe dans les années 1740-1750. Nous verrons que vingt ans plus tard, les ballets pantomimes des opéras de Gluck sont influencés par cette approche expérimentale.

D'autre part, les travaux d'Hedy Law³⁰ ont été un point de départ conséquent pour notre thèse, notamment dans la distinction qu'elle opère entre « pantomime as dance » que nous traduirons par « pantomime dansée³¹ » et la « pantomime as acting » soit la pantomime assimilée, et issue, du jeu théâtral.

Enfin, l'ouvrage dirigé par Jacqueline Waeber contient la contribution de Bruce Allan Brown³² qui traite du ballet pantomime et de son nouveau public entre Paris et Vienne. Cet article fait suite à son important ouvrage, *French Theater in Vienna*, qui constitue une référence concernant nos propres travaux. Bruce Allan Brown présente un état des recherches sur les échanges entre Paris et Vienne, la création puis la diffusion du ballet-pantomime, les collaborations Gluck-Angiolini-Calzabigi et le style musical de Gluck.

Ainsi, il existe plusieurs travaux sur lesquels nous avons pu nous appuyer pour construire notre réflexion, et qui explorent le ballet-pantomime dans son aspect sémantique, pratique, dans sa diffusion et ses enjeux de représentation en Europe.

Pour citer d'autres travaux antérieurs, il nous faut évoquer le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, et en particulier la contribution de Nathalie Lecomte qui propose de regrouper « ballet-pantomime », « ballet d'action » et « ballet en action » sous la définition suivante :

Spectacle racontant une histoire uniquement à l'aide de gestes et de mouvements de danse, sans aucune parole, même chantée³³.

Plus loin elle insiste sur l'indépendance de ce type de représentation par rapport à l'art lyrique en rappelant son origine³⁴, indépendante de l'opéra. En France, l'Académie royale est peu encline à

³⁰ LAW (Hedy), « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Opera » dans WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, pp. 55-94.

³¹ Nous amenions ce terme dans nos travaux de master, travaux que nous avons repris pour l'écriture de l'article « Un corps hors-norme au XVIII^e siècle ? L'exemple d'Hilaire Dolivet, "le jovial" » dans CAMILLE CASALE, Bruno LIGORE, Bianca MAURMAYR, Alessandra SINI (dir.), *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse. Outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, janvier 2017, <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>, p. 32-37.

³² BROWN (Bruce Allan), « Le Ballet pantomime réformé et son nouveau public » dans WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, pp. 197-215.

³³ LECOMTE (Nathalie), « Ballet pantomime » dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 50.

³⁴ Ce qui représente communément la première expérience française de pantomime est celle de la scène des imprécations de Camille dans l'acte IV de l'Horace de Corneille, « mimé » par la danseuse Françoise Prévost et le danseur Claude Ballon en 1714 lors des fêtes organisée par la duchesse du Maine en sa demeure de Sceaux.

favoriser ce genre de représentation. Par exemple, Marie Sallé doit se rendre à Londres pour donner son *Pygmalion* en 1734. Si Nathalie Lecomte rappelle que Marie Sallé, comme Cahusac, réussit à transformer quelques divertissements d'opéra-ballet en scène d'action, il faut néanmoins attendre les années 1770 pour que soient représentés, à l'Académie royale, les premiers ballets-pantomimes avec ceux, tragiques, de Noverre, puis des œuvres plus légères comme celles des frères Gardel qui emportent l'unanimité. Ce qu'il nous semble important de souligner est que la pantomime est d'abord une pratique avant d'être théorisée, offrant ainsi un large champ d'expérimentation et d'intégration.

Le colloque tenu en 2010 sur la carrière européenne de Noverre et la publication de deux volumes collectifs³⁵ apportent des points de vue diversifiés sur la culture musicale et chorégraphique au siècle des Lumières, il apparaît que la collaboration de Noverre avec Gluck est relativement peu abordée, à défaut de sources notamment. Si Noverre et Gluck collaborent avec succès à plusieurs reprises, ils représentent paradoxalement deux manières opposées d'utiliser la danse. D'une part l'intégration de celle-ci dans la dramaturgie de l'opéra, d'autre part l'émancipation de celle-ci par rapport à toute forme de représentation chantée. Le développement de l'utilisation du terme « pantomime » (pas toujours avec le même sens) confirme la perméabilité des techniques entre l'Académie royale de musique, les théâtres de Foire et la Comédie-Italienne.

Il est donc difficile pour la tragédie lyrique française, emblématique d'un certain conservatisme, de se renouveler tandis qu'apparaissent des manières inédites de composer ainsi que des nouveaux genres (souvent composites) sous l'impulsion des innovations, par exemple, de l'opéra-comique³⁶. À ce titre les travaux de Laura Naudeix³⁷, qui analyse la dramaturgie de la tragédie lyrique depuis sa création par Lully et Quinault dans son aspect de pratique spectaculaire, nous ont permis de comprendre l'évolution d'un genre et les enjeux de la représentation.

Ainsi, nous avons souhaité inscrire notre recherche dans les champs de la musicologie et de la danse et contribuer à compléter des travaux de doctorat plus littéraires comme ceux de

³⁵ Voir LE MOËL (Sylvie) ; QUÉTIN (Laurine), « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières » dans *Musicorum* n°10, Tours, Université François Rabelais, 2011 ; LE MOËL (Sylvie) ; QUÉTIN (Laurine), « Les Lumières et la culture musicale européenne, C. W. Gluck » dans *Musicorum* n°9, Tours, Université François Rabelais, 2011.

³⁶ KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p. 339 : « L'attraction exercée par le théâtre sur l'opéra est quasi naturelle, puisque l'opéra est à la fois le cadet, la réplique et le rival du théâtre. [...] A cause de sa structure volontiers polymorphe, le ballet fut très sensible au champ de gravitation exercé par le théâtre. Il offrait en effet, par sa morphologie souvent fragmentaire, une sorte de micro-terrain propice aux expérimentations, aux essais, aux remodelages. »

³⁷ NAUDEIX (Laura), *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004, 583 p. Nous nous sommes plus particulièrement intéressé au Chapitre V « Sur les Divertissements », p. 321-405.

Arianna Fabbriatore³⁸, ou questionnant l'histoire et la civilisation de Juan Ignacio Vallejos³⁹ et de Marie Glon⁴⁰. Les travaux de Bianca Maurmayr⁴¹ concernant les échanges entre Venise et Paris au XVII^e siècle, nous ont également intéressée dans la méthodologie (échanges culturels entre deux nations) et la compréhension de la culture chorégraphique italienne.

Si le public est donc à première vue friand du ballet, quelques voix commencent à s'élever contre la « folie du jour⁴² » qui ne semble plus correspondre au changement de goût à l'œuvre dans cette seconde partie du siècle. Car s'il est difficile de réformer l'opéra, et plus largement le spectacle, au XVIII^e siècle, apprivoiser et habituer le public paraît d'autant plus complexe.

L'évolution de la vie sociale, notamment la montée de la classe bourgeoise, coïncide avec le succès de l'opéra-comique qui fait apparaître d'autant plus la tragédie lyrique comme un genre poussièreux. Ainsi, au sein même de la musique, un décalage apparaît entre les genres, en France (opéra français, opéra-comique), mais également dans toute l'Europe avec l'utilisation de plusieurs styles et particularités nationales (*Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang*, style galant).

Plus qu'être un réformateur, Gluck a su mettre en pratique ses idées, permettant à l'opéra français de renaître de ses cendres. Paradoxalement, nous verrons qu'avec ses œuvres nous assistons néanmoins aux derniers feux de la tragédie lyrique, le modèle gluckiste n'étant pas pérenne par la suite. Parallèlement à son inclusion dans les productions lyriques, la danse commence en effet à prendre son indépendance jusqu'à se séparer définitivement de l'opéra. Ce processus de création réunissant alors plusieurs artistes au service d'une même œuvre, la tragédie lyrique, semble de moins en moins fonctionner. Il semble que l'idée d'indépendance de chaque art vis à vis des autres (la musique sur la danse et inversement) agite théoriciens et praticiens. Des travaux évoquant les écrits relatifs à la danse, ont révélé l'ébullition intellectuelle qui anime les « philosophes de la danse », comme les nomme Juan Ignacio Vallejos⁴³.

³⁸ FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *Angiolini, Noverre et la « Querelle des Pantomimes »*. Les enjeux esthétiques, dramaturgiques et sociaux de la querelle sur le ballet-pantomime à Milan au XVIII^e siècle, sous la direction de M. le professeur Andrea FABIANO, Université de Paris-Sorbonne IV, présentée et soutenue le 6 mai 2015, 755 p.

³⁹ VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, sous la direction de M. le Professeur Roger CHARTIER, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 10 mars 2012, 407 p.

⁴⁰ GLON (Marie), *Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)* sous la direction de M. le Professeur Georges VIGARELLO, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 5 décembre 2014, 561 p.

⁴¹ MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, sous la direction de Madame la professeure Marina NORDERA, Université Côte d'Azur, présentée et soutenue le 19 novembre 2018, 590 p. Nous tenons également à préciser que concernant le champ de l'antiquité, l'aide de Bruno Ligore (actuellement en préparation d'une thèse intitulée *Les antiquités incorporées. La corporéité archéologique dans la danse 1786-1826*, a été précieuse pour entrevoir les changements post-révolution et les enjeux de cette antiquité idéalisée par les maîtres à danser.

⁴² NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, « Lettre IV », p. 46-47.

⁴³ La thèse de doctorat de Juan Ignacio Vallejos se consacre à l'apparition et à l'étude des danseurs philosophes. Ce nouveau terme apparaît dans la première moitié du XVIII^e siècle et regroupe des maîtres de ballets ou danseurs qui écrivent (Traité, Lettres,

Présentation du corpus : Tragédies-opéras entre 1774 et 1779

Gluck consacre l'entière de sa création au genre de l'Opéra. Malgré un public souvent divisé lors des premières représentations, les productions perdurent dans le temps, avec de nombreuses reprises du vivant de Gluck, après la Révolution, et jusqu'à la fascination de Berlioz avec la réécriture d'*Orphée et Eurydice* en 1859. L'aspect autodidacte de Gluck est notable parce qu'il fait de lui un musicien indépendant. Il reçoit en effet une éducation musicale rudimentaire avant de gagner sa vie en jouant du violon et du violoncelle dans des bals à Prague, tout en poursuivant ses études. Remarqué par un maître de chapelle, il est formé à la musique d'Église avant de devenir chambriste à la cour du prince Leibowitz à Vienne, en 1736. L'année d'après il voyage en Italie où Sammartini lui enseigne le style - profane - italien. Son premier opéra voit le jour à Milan en 1741 et marque le début de nombreux voyages, au gré de commandes, toujours pour l'opéra. Les travaux de Prod'homme⁴⁴ permettent d'avoir une vue générale du parcours de Gluck tant dans ses qualités et son évolution de compositeur que dans ses déplacements en Europe. Arrivé à Paris - de Vienne - en 1774, Gluck est un compositeur aguerri, fort de ses nombreuses collaborations dont la plus célèbre avec le compositeur italien de ballet, Angiolini, a donné naissance au genre du ballet-pantomime. Il nous faudra préciser les enjeux de circulation des savoirs (notamment en termes de danse) afin de démêler les compétences acquises à Vienne, que Gluck incorpore dans sa réforme parisienne. Vienne est particulièrement intéressante pour nous, siège de la première réforme de l'opéra gluckiste, car elle semble concrétiser la réforme induite par les philosophes de la danse. Quelles compétences Gluck met-il au service de l'Académie royale de musique et comment se dessinent les collaborations avec les artistes français qui ont *a priori* un style de danse différent de celui se pratiquant à Vienne ?

Préfaces) à propos de leur art, la danse. Ces nouveaux intellectuels relient ainsi la théorie à la pratique de manière assez neuve (avant cela il est très rare que les danseurs prennent la plume) et ne semble a priori pas avoir encore gagné Paris, en témoigne l'hostilité des danseurs face à la nomination de Noverre à l'Opéra de Paris.

⁴⁴ PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), *Christoph-Willibald Gluck*, Paris, Fayard, 1985, 413 p.

TITRE	GENRE	LIBRETTISTE	DATE DE CRÉATION/REPRISE	
<i>Orphée et Eurydice</i>	Drame héroïque	Calzabigi/Moline	1 ^{ère} viennoise 1762	2 août 1774 (Académie royale de musique)
<i>Iphigénie en Aulide</i>	Tragédie opéra	Bailly du Roulet		19 avril 1774 (Académie royale de musique)
<i>L'Arbre enchanté ou Le Tuteur dupé</i>	Opéra Comique en 1 acte	Vadé/Moline	création	27 février 1775 (Versailles)
<i>Cythère Assiégée</i>	ballet en 3 actes	Favart	création	1 ^{er} Aout 1775 (Académie royale de musique)
<i>Alceste</i>	Tragédie-opéra en 3 actes	Calzabigi	1 ^{er} viennoise 1767	23 avril 1776 (Académie royale de musique)
<i>Armide</i>	Drame héroïque en 5 actes	Quinault	création	23 septembre 1777 (Académie royale de musique)
<i>Iphigénie en Tauride</i>	Tragédie en 4 actes	Guillard	création	18 mai 1779 (Académie royale de musique)
<i>Échos et Narvisse</i>	opéra en 3 actes et un prologue		création	21 septembre 1779 (Académie royale de musique)

Tableau n° 1 : Productions de Gluck pour Paris.

Notre travail de recherche se focalise sur la production parisienne et plus particulièrement sur le répertoire lié à l'Académie royale de musique. Ce corpus représente ce que traditionnellement l'on nomme « seconde réforme » de Gluck, après la première, viennoise, regroupant *Orfeo* (1762) ; *Alceste* (1767) et *Paride ed Elena* (1770). Nous avons choisi de limiter le corpus au genre tragique, excluant par là l'opéra-comique *L'arbre enchanté ou le tuteur dupé* représenté le 25 février 1775 et l'opéra-ballet *Cythère Assiégée* créé le 1^{er} août 1775.

Nous avons également fait le choix de ne pas intégrer le drame lyrique d'*Écho et Narvisse* créé en 1779 juste avant le départ de Gluck de Paris. Ceci d'une part parce que l'aspect pastoral de l'œuvre était peu en rapport au reste du corpus d'inspiration tragique, d'autre part car l'œuvre apparaît comme rétrograde et chargée de compromis en faveur du public par rapport aux cinq tragédies précédentes. Nous avons privilégié les tragédies, d'une part parce que Gluck y réalise sa réforme de l'opéra, d'autre part car la question de la danse (et du genre tragique) y est centrale. Ainsi, les tragédies lyriques nous ont semblé des espaces plus expérimentaux, pour ce qui concerne les dynamiques de création et des compétences liées à certains artistes, que sur le plan théorique de la place de la danse et de sa dramaturgie. Nous renvoyons ici le lecteur aux travaux de Christina Koullapi qui a mis en évidence le rapport étroit entre les opéras de Gluck (les deux *Iphigénies* et *Alceste*) et le modèle dramaturgique de la tragédie antique. Rappelant que les dictionnaires du début du XVIII^e siècle utilisent le terme « opéra » de manière assez générique

(pastorales, tragédie lyrique, opéra-ballet...)⁴⁵, l'appellation « tragédie-opéra » permet de souligner plus précisément le genre et de rappeler dans le même temps la filiation avec la tragédie au théâtre et les principes de *mimésis* inhérents aux deux spectacles. De plus, le terme apparaissant sur les partitions manuscrites et gravées (voir illustrations ci-après), nous nous autoriserons à utiliser le terme « tragédie-opéra » pour parler des œuvres de Gluck, mettant ainsi en avant la filiation par rapport à la Grèce antique, qui nous paraît primordiale notamment dans l'utilisation des chœurs et de la pantomime.



Illustration n° 1 : *Iphigénie en Aulide*, partition manuscrite, Acte I, ouverture⁴⁶.

Le terme « Tragédie » est mis en avant par l'éditeur : hiérarchiquement il s'agit donc d'abord d'une tragédie, ensuite d'un opéra. Sur ces questions, nous renvoyons aux travaux de Christina Koullapi dont l'objet d'étude se concentre justement sur le modèle dramaturgique de la Grèce antique.

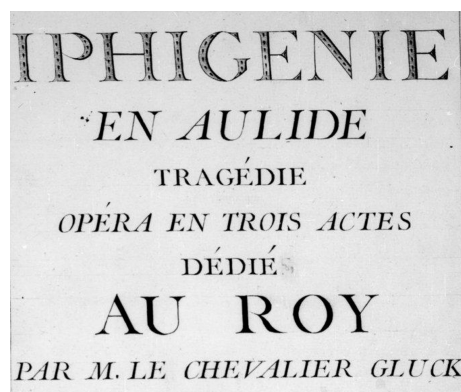


Illustration n° 2 : *Iphigénie en Aulide*, partition gravée⁴⁷.

⁴⁵ Cf. BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de Musique contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique*, [1705], Amsterdam, Antiqua, 1964 (facsimilé, sans numéro de pages). Cité par KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, sous la direction de M. le Professeur Pierre SABY, Université de Lyon, Lumière Lyon 2, présentée et soutenue le 26 septembre 2015, p. 78.

⁴⁶ GLUCK (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Aulide, Tragédie, Opéra en trois actes, présenté pour la première fois par l'académie royale de musique, le Mardy 19 avril 1774*, B. N. F., L 1026, p. 1.

⁴⁷ GLUCK (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, chez Lemarchand, 1774.

Cette terminologie contribue aussi à la profusion d'écrits et de critiques, que cela soit du côté des littéraires (gazette, chroniqueurs, mémorialistes) ou sur le versant administratif, avec de nombreuses querelles esthétiques et pratiques au sein du corps des danseurs de l'Opéra de Paris notamment.

Notre travail se concentre donc sur la production parisienne du compositeur, soit sur son activité entre 1774 et 1779, regroupant des créations mais aussi des reprises d'opéras créés à Vienne et spécifiquement adaptés pour le public parisien. Si les contributions à l'analyse musicales des œuvres par Michel Noiray⁴⁸, Raphaëlle Legrand⁴⁹ ou plus récemment Julien Garde et Christina Koullapi évoquent largement le processus compositionnel des œuvres lyriques de Gluck, la danse n'y est abordée qu'au regard de la musique mais jamais dans son aspect chorégraphique et expressif ou dans le caractère de ses mouvements.

La première œuvre que Gluck fait jouer à Paris, par l'entremise de Marie-Antoinette qui l'impose à l'Académie royale, est *Iphigénie en Aulide* (le 19 avril 1774), tragédie-opéra en 3 actes composée spécifiquement pour Paris, avec le concours du librettiste Du Roullet (s'inspirant directement de la pièce de Jean Racine). La danse est remaniée plusieurs fois après les premières représentations ce qui ne va pas sans créer des difficultés dans la lecture des sources. La critique musicale ne cache pas son excitation pour les répétitions et les représentations comme le révèlent les travaux de Raphaële Coronat-Faure⁵⁰. Elle souligne à juste titre que :

Le livret montre déjà les caractéristique de Gluck : la sobriété, la concentration, l'intensité. Le drame est ramassé, il n'y a pas de place pour tout ce qui extérieur et cela s'adresse aux divertissements et aux interventions divine [Gluck supprimant le merveilleux et les machines⁵¹].

Elle souligne plus loin que le *Mercur*e donne une critique très détaillée et assez longue de cet opéra, ce qui peut être lié à l'importance pressentie par le rédacteur de ce premier opéra de Gluck⁵².

Initialement intitulé « *azione teatrale per musica* », *Oprhée et Eurydice* est créé au *Burgtheater* (le 15 octobre 1762) sur un livret de Ranieri de Calzabigi et des ballets de Gasparo Angiolini. Bénéficiant d'un certain succès et pris par le temps pour composer un opéra neuf, Gluck fait traduire le livret par Moline et réécrit lui-même la partie d'*Orfeo* originellement composée pour

⁴⁸ *Alceste*, L'Avant-Scène Opéra, n° 256, Paris, Premières Loges, 2010.

⁴⁹ *Oprhée*, L'Avant-Scène Opéra, n° 192, Paris, Premières loges, 1999.

⁵⁰ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2001, p. 262.

⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

⁵² *Ibid.*, p. 265.

voix de castrat. L'opéra, donné le 15 octobre 1774, est le plus remanié pour les voix mais le moins retouché concernant les danses.

La production suivante, *Alceste*, est également une révision d'un opéra initialement composé pour la première réforme de Vienne le 26 décembre 1767, recréé le 23 avril 1776 à Paris.

Ainsi, *Armide* est le seul opéra en 5 actes, composé d'après le livret de Quinault, librettiste de Lully toujours autant plébiscité un siècle après. Représenté le 23 septembre 1777, l'œuvre est très critiquée notamment pour sa longueur et son lien avec le Grand Siècle, alors que le public parisien semble prendre de nouveaux repères et accepter la réforme de Gluck.

Enfin, *Iphigénie en Tauride* jouée le 18 mai 1779 semble être l'aboutissement de cette recherche entreprise en 1774, qui tend à harmoniser les différentes pratiques au sein de l'opéra.

La danse fait partie des éléments les plus retouchés d'une version à l'autre, ce qui nous autorise même à parler de re-crédation pour les œuvres créées en amont de l'arrivée de Gluck à Paris. De plus, nous avons constaté que le compositeur a beaucoup délégué la composition des divertissements, ajoutés en fin d'œuvre, ou des passages de danse ajoutés après les premières représentations. Ces derniers éléments, bien qu'ayant dans un premier temps fait partie de notre corpus, ont été écartés pour la simple raison qu'ils ne sont pas représentatifs de la poétique de la danse pensée par Gluck. Si nous les mentionnons, ils ne feront pas l'objet d'une analyse détaillée, mais pourront, dans un deuxième temps être appréhendés sous un autre angle. Par exemple, le « Ballet des Scythes enchaîné » dans *Iphigénie en Tauride*, composé par Gossec et ajouté après les cinq premières représentations, sera pris en considération en ce qu'il illustre la volonté de Noverre de consacrer plus de temps à la danse. Toutefois, il ne sera pas analysé et exploité plus en avant puisque non désiré par le compositeur. En revanche, ces morceaux ajoutés *a posteriori*, et parfois contre la volonté du compositeur, contribuent à mettre en lumière l'engouement du public parisien pour les épisodes dansés au sein de l'opéra.

Passeur de sens⁵³ : les approches méthodologiques

Notre thèse propose donc de croiser l'historiographie — de l'institution et de la profession — avec le champ de l'esthétique — concept, forme, genre, technique. Nous avons travaillé à partir des sources administratives des archives de l'Académie royale de musique (aux Archives Nationales) sur des supports divers évoquant notamment l'organisation des sujets danseurs, tels que des notes des membres de l'administration ; des lettres d'artistes plaignants ; des règlements et propositions d'amendements aux règlements successifs du personnel de l'Académie royale de musique. Un travail parallèle a été mené sur les sources artistiques provenant de l'Académie

⁵³ Nous empruntons cette expression à Florence Badol-Bertrand, voir note 52, p. 18.

royale de musique, à la Bibliothèque du Musée de l'Opéra de Paris, c'est-à-dire les partitions manuscrites et gravées de Gluck et les livrets. La danse, qui représente le cœur de nos recherches, pose d'emblée un problème de sources, et, qui plus est, comme les œuvres lyriques ont été remaniées, les interventions dansées présentes originellement sont parfois difficiles à cerner et à identifier. C'est pourquoi nous avons souhaité approcher la danse dans l'œuvre de Gluck à la manière d'un restaurateur de tableau, pour reprendre la métaphore de Florence Badol-Bertrand :

Débarrasser l'œuvre des retouches faites au fil des siècles, détecter les matières étrangères à la matière d'origine [...] enlever les couches de vernis successives, qui ont fait perdre la profondeur et le relief, remettre la toile au jour telle qu'elle est sortie de l'atelier du peintre, avant qu'elle ne soit devenue la proie de toutes ces interventions bien intentionnées⁵⁴.

Nous avons souhaité favoriser la partition manuscrite de Gluck, « telle qu'elle est sortie de l'atelier », dans la conviction qu'il s'agit du premier geste du compositeur et donc de l'idée originelle. Lorsque cela nous paraissait pertinent, nous avons mis en avant les écarts existant entre le manuscrit et la partition imprimée. Concernant les parties de danse qui sont le plus remaniées, la réalité de la représentation et l'accueil du public ont pu considérablement modifier la pensée du compositeur. Nous entendons ici les attentes des spectateurs mais également les revendications des artistes. L'objet de ce travail de recherche est aussi de révéler comment Gluck s'est heurté aux danseurs de l'Opéra de Paris et comment il est parvenu à créer des compromis amorçant une véritable réforme de la danse. L'utilisation de l'édition monumentale de Gluck nous a donc été indispensable pour la compréhension des ajustements réalisés par le compositeur. Plusieurs degrés de lecture des sources (partitions et livrets) ont été nécessaires : un premier degré permettant de cartographier la danse et de dégager les enjeux dramaturgiques de celle-ci, un second degré de lecture amenant ensuite à l'interprétation des sources et la formulation d'hypothèses ; ces hypothèses sont parfois restées en suspens, faute de sources permettant la validation scientifique.

Concernant les sources du XVIII^e siècle, *L'Encyclopédie* a constitué un garde-fou pour nos recherches : ainsi nous avons régulièrement eu recours à l'ouvrage pour vérifier définition et terminologie des termes usités au siècle des Lumières.

Enfin, nos travaux prennent en compte des ouvrages plus récents, des XX^e et XXI^e siècles, et de disciplines variées, aussi bien pour l'approche historique du point de vue du corps, comme le

⁵⁴BADOL-BERTRAND (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », in *La Revue du Conservatoire* n°2, URL : <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=595>>, juin 2013, p. 1.

fondamental *Corps redressé* de Georges Vigarello, que des approches philosophiques sur le corps comme celle de Michel Bernard ou celle de Frédéric Pouillaude, qui nous a particulièrement éclairée pour approcher un répertoire qui se distingue par l'absence de production écrite. Nous avons embrassé jusqu'à la sphère de l'anthropologie avec des textes de Susan Leight Foster et Marcel Jousse. En effet, l'anthropologue évoque des sources qui nous sont indispensables, comme Aristote, puis Lucien de Samosatthe, pour souligner le pouvoir qu'ont les hommes « d'intégrer et d'incarner en eux un peu de ce réel invisible⁵⁵ ». L'utilisation de ces travaux multiples et modernes nous ont permis une approche plus ouverte de notre sujet, en faisant « feu de tout bois », en même temps que des possibilités d'interprétation nouvelles et originales.

En tant que spectatrice, nous sommes également entrée dans les opéras de Gluck par mon regard pluridisciplinaire : à ce titre, notre expérience de danseuse nous permet aussi d'approcher la danse dans les drames réformés de Gluck de manière sensible, la kinesthésique nous aidant à nous approprier l'œuvre par nos propres acquis, comme le démontre justement Florence Badol-Bertrand⁵⁶.

Le langage technique utilisé et ses références culturelles implicites, les formes et leur dramaturgie, les couleurs instrumentales et leur poétique... sont autant de messages. Ils n'en finissent pas de se décliner à tous les niveaux d'écoute dans un jeu multidimensionnel et nous invitent à nous rapprocher des « bons entendeurs salués » dans le contexte d'origine pour devenir, à notre tour, des passeurs de sens⁵⁷.

Ce travail est imprégné de notre expérience en tant que danseuse, celle-ci n'est pas anecdotique, dans la mesure où elle est le point de départ de notre recherche universitaire et qu'elle nous a poussée à nous intéresser à l'histoire de la danse ; notre recherche chorégraphique se nourrit de notre recherche universitaire et vice versa. En cela, notre curiosité de danseuse nous a amenée à nous demander « comment écrire l'histoire de corps disparus depuis si longtemps⁵⁸ ? ». Comme l'expose Marina Nordera, concernant les XVII^e et XVIII^e siècles, « la chaîne de la transmission est irrémédiablement rompue⁵⁹ » puisque nous n'avons pas de notation chorégraphique précise,

⁵⁵ JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1^{ère} Édition : 1974], p. 716.

⁵⁶ BADOL-BERTRAND (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », in *La Revue du Conservatoire* n°2, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=595>, juin 2013, p. 1.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ NORDERA (Marina), « Incorporer des traces dans la restitution historique et spectaculaire » in LAURENTI (Jean-Noël), dir., *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque international 29-31 mai, Annales de l'ACRAS, n° 4, juin 2010, 282 p. 156.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 155.

particulièrement pour la décennie 1770 qui nous occupe, et que la reconstitution mentale et pratique de ces danses doit passer par l'interprétation de sources littéraires et musicales. Il s'agit également, dans notre recherche, de mettre en lien « l'expérience physique et l'expérience sociale du corps, et la manière dont les discours de la danse et du mouvement en rendent compte⁶⁰ », c'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser à de nombreux écrits traitant du corps en général, le Siècle des Lumières témoignant de l'intérêt croissant pour le corps et les pratiques corporelles, jusqu'à sa domestication *via* l'idéologie de Diderot dans le champ du théâtre. Notre thèse se veut donc à la fois une thèse d'esthétique, d'histoire des arts et ce que nous pourrions appeler l'*in[corps]poration*, dans la mesure où elle tente « d'analyser comment les traces de la danse du passé façonnent les corps d'aujourd'hui, et vice versa⁶¹ ».

L'analyse comparative des sources nous a permis de confronter la danse, la musique et les textes théoriques. Cette analyse englobe une approche musicologique (analyse de la partition), littéraire (étude du livret) et une démarche plus empirique qui consiste à expérimenter corporellement et théâtralement à partir des sources évoquant la danse (didascalies du livret, informations sur la partition, compte-rendu de presse ou chroniques).

La confrontation entre partition musicale et livrets s'est révélée également complexe. L'écart temporel entre l'édition du livret et celle de la partition étant parfois long et impliquant, par conséquent, des modifications (souvent ajoutées après les premières représentations) qui ne sont pas prises en compte. Là encore les premières représentations constituent un moment clé dans le passage des œuvres à la postérité, et modifient profondément l'œuvre en ce qui concerne la danse. Les livrets constituent pour nous une source polymorphe, à la fois en lien avec la représentation, les interprètes (distribution, quantification des danseurs, identification de styles de danse) et les pratiques (didascalies). Là encore les précisions manquent, par exemple, les entrées et sorties des danseurs sont souvent confuses et pas clairement notées sur le livret.

L'article d'Antonia Banducci⁶² rappelle à juste titre les deux catégories d'indications présentes dans les livrets : c'es-à-dire l'illustration des conventions dramatiques et le choix scénique individuel pour créer un effet dramatique particulier. Le concept de mise en scène est encore anachronique au XVIII^e siècle, bien qu'émerge petit à petit la volonté de préciser les modalités de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁶¹ *Ibid.*, p.156.

⁶² BANDUCCI (Antonia), « Du jeu scénique et de son effet dramatique : l'apport des didascalies manuscrites scéniques dans les livrets et partitions » dans WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, pp. 115-129.

la représentation, comme avec la reprise d'*Armide* en 1778, qui contient une cinquantaine de didascalies de la main de Francoeur⁶³.

Dans son article sur l'importance des comptes rendus du comité au ministre⁶⁴, Solveig Serre précise la particularité des archives de l'Opéra et la raison de leur mauvaise conservation, à savoir : incendies des deux salles du Palais-Royal (1763 et 1781) impliquant de nombreux déménagements ; instabilité administrative chronique, éparpillant tant le personnel que les dossiers ; liquidation de documents jugés propriété du directeur en place et supprimés ou emportés lors de son départ ; enfin un « certain état d'esprit qui n'accordait la primauté qu'aux seules partitions et ne portait que peu d'intérêt à ce genre de papiers et à leur conservation⁶⁵ ». Cette dernière affirmation a particulièrement retenu notre attention, notre sujet s'inscrivant dans la pluridisciplinarité et conférant à la partition - comme nous le verrons par la suite - un rôle primordial y compris pour l'étude de la danse. Les recherches de Solveig Serre⁶⁶ nous ont permis d'aborder les Archives Nationales de manière plus efficace et de comprendre chronologiquement et politiquement les différents enjeux des directions de l'Opéra de Paris, à travers les nombreuses modifications du Règlement à destination des interprètes.

La contextualisation de notre sujet nous a paru primordiale. Pour ce faire, nous avons eu recours à des textes évoquant l'histoire des arts du spectacles ou le courant de pensée des philosophes des Lumières. Ainsi, à la manière d'un fil conducteur, l'*Encyclopédie* a été présente tout au long de notre recherche. D'une part parce que beaucoup des articles utilisés impliquaient des auteurs ayant de près ou de loin un rapport avec la danse (Louis de Cahusac, Denis Diderot, Louis de Jaucourt), d'autre part car la dynamique de rassemblement et de partage des savoirs nous paraissait analogue à celle adoptée par Gluck, dans l'idée d'un processus de création pluridisciplinaire au service d'une musique universelle. La pluridisciplinarité de notre sujet a donc impliqué l'étude de documents variés relatifs à la musique, à la danse, à la philosophie ou encore à l'histoire des arts du spectacle.

Les sources sont rares : d'une part, les incendies successifs de l'Opéra ont emporté de nombreux documents, d'autre part, l'absence de notation des compositions de danse ou des détails

⁶³ *Ibid.*, Antonia Banducci renvoie au manuscrit : mns F-Pn, rés Mn 1961 (1).

⁶⁴ SERRE, (Solveig), « Pour une nouvelle approche des représentations de l'Académie royale de musique : les comptes rendus du comité au ministre » in MARTIN, (Roxane) et NORDERA, (Marina) dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 107-116.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁶ Il s'agit des ouvrages suivant : SERRE (Solveig), *L'opéra de Paris 1749-1790, Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2011, 304 p. ; GIRON-PANEL (Caroline), SERRE (Solveig), « Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », in « Génèse du vedettariat théâtral (XVIII^e-XXI^e siècle) », Mai 2014, Poitiers, France, [halshs-01219045], 7 p.

concernant les gestes, et enfin, le manque crucial de textes écrits de la main du compositeur. Malgré cela nous avons essayé dans la mesure du possible de confronter la partition avec le livret (indications scéniques, distribution) et les traités de danse, souhaitant ainsi mettre en relation théorie et pratique. Il résulte de cela que théorie et pratique sont parfois fort éloignées, surtout à cette époque. Il est également impossible de savoir jusqu'à quel point les sujets danseurs sont impliqués dans l'élaboration des écrits théoriques.

Enfin, les sources que représentent les supports de critiques musicales comme la presse (*Le Mercure de France*), les nouvelles à la main (*Les Mémoires Secrets* ou la *Correspondance littéraire*) ou encore l'*Encyclopédie* sont également très présentes dans notre recherche. Les travaux de Raphaële Coronat-Faure⁶⁷, bien qu'en-dehors de notre délimitation temporelle, ont permis d'identifier, de différencier voire de relativiser les principales sources de critiques musicales.

Poétique de la danse chez Gluck : Représentation, imitation & expression

Notre démarche s'attache à comprendre comment se met en place une poétique de la danse propre à Gluck. Celle-ci sera étudiée à la lumière de la musique, cette musique européenne au service du geste, au sens large, c'est-à-dire impliquant l'insertion de danse (ballet), danse pantomime ou pantomime dansée (ballet-pantomime) et pantomime des sujets acteurs et chanteurs. Nos travaux tenteront d'adopter ce va-et-vient entre la recherche en danse et la musicologie afin d'éclairer au mieux notre problématique et de rappeler que l'analyse simultanée de ces deux objets d'étude participe à une meilleure compréhension des sources. Pour étudier la poétique de la danse adoptée par Gluck au sein de la réforme parisienne (1774-1779), nous nous appuierons sur trois concepts - représentation, imitation, expression - liés étroitement au contexte intellectuel, à la danse et à la musique. Au fil de l'avancée de notre travail, il nous est apparu que les notions d'imitation et d'expression devaient être rapprochées, et nous les étudierons donc regroupées en une seule seconde partie.

⁶⁷ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicales au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2001, 350 p. Le *Mercur français* voit la publication de son premier tome en 1611, puis de jeux de rachat en reprise de privilège, Antoine de La Roque modernise le journal - devenu le *Mercur de France* - en 1724 pour en faire une publication plus intellectuelle avec notamment les comptes rendus de spectacle qui nous intéressent particulièrement. Les *Mémoires secrets* sont quant à elles issues des nouvelles à la main du Salon de Mme Doublet. Sa publication officielle débute en 1777. Ils font une chronique « quasi-quotidienne » qui analyse pièces de théâtre, opéras-comiques, assemblées littéraires, procès fameux, notices sur les nouvelles publications littéraires, pamphlets etc. De 1762 à 1771, sont publiés les 5 premiers tomes, attribué à Bachaumont - à sa mort les *Mémoires Secrets* sont imprimés à Londres jusqu'en 1779 où la publication s'arrête. La *Correspondance Littéraire* de Grimm est également une source de nouvelles à la main et participe à la diffusion des informations, à la compréhension de l'esprit des Lumières dans toute l'Europe.

Représentation

Par représentation nous entendons l'action de rendre sensible le spectacle au moyen de la musique et plus particulièrement de la danse. Dans un premier temps il nous faudra comprendre les conditions d'arrivée de Gluck à Paris au milieu des crises administratives et artistiques auxquelles font face les sujets danseurs au sein de l'Académie royale de musique. Nous évoquerons la réforme de l'opéra à travers la circulation des savoirs chorégraphiques, notamment grâce à l'apport d'interprètes féminines comme Anna Heinel. Si les sources évoquant la pratique sont rares, nous proposerons néanmoins des hypothèses élaborées en croisant les sources (archives administratives de l'Opéra, déroulement de carrière, distributions).

Une des questions au cœur de cette première partie sera de comprendre comment s'articule la dramaturgie des tragédies de Gluck afin de laisser une place à l'expression dansée. Nous verrons que la volonté de simplicité mise en œuvre par le compositeur dans sa réforme, passe par une économie de moyens : alléger, recentrer et concentrer afin de mieux servir l'action. Nous questionnerons alors l'idée de « proportion », qu'elle se manifeste dans l'orchestre (ajout d'instruments), qu'elle soit relative au nombre de sujets (« trop » de maîtres à danser, « trop » de danseurs) ou renvoyant aux styles de composition (différentes manières de faire chez les compositeurs de ballet). L'idée de proportions nous amènera à penser que le drame réformé de Gluck représente le dernier refuge pour le ballet, avant le tournant décisif opérant à la fin du siècle et qui scelle la fin du lien étroit unissant l'opéra et le ballet.

Imitation et Expression

Concernant le concept d'imitation, nous nous référons à la définition de Catherine Kintzler, qui analyse le recours à l'imitation de la nature en tant que principe fondamental de l'esthétique classique⁶⁸. Selon elle, l'artiste, en décomposant le réel, en conserve les paramètres essentiels afin de caractériser un objet (musique, danse, personnage de théâtre) pour proposer une vision qui souligne l'essence même de cet objet. Ainsi « l'art classique considère que le fictif est plus “vrai” que le réel parce qu'il permet d'essentialiser, d'épurer et de souligner les caractères d'une chose, d'une situation, d'un personnage⁶⁹ ». Si l'imitation est un concept moteur et fondateur dans la période baroque, la difficulté de nos travaux concerne en partie le glissement progressif de ce terme vers celui d'expressivité, c'est-à-dire la capacité d'expression relative à la danse. Expression qui se réalise à la fois dans l'analogie avec le langage (ce qui sous-entend la question épineuse du

⁶⁸ KINZLER (Catherine), « imitation de la nature », in BENOÎT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 354.

⁶⁹ *Ibid.*

langage de la danse) et par le recours à l'esthétique du tableau, conception propre au spectacle de la deuxième moitié du siècle des Lumières.

C'est le ton propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacune des parties du sujet qu'on traite. La Poésie, la Peinture & la Musique sont une imitation. Comme la première ne consiste pas seulement en un arrangement méthodique de mots, & que la seconde doit être tout autre chose d'un simple mélange de couleurs, de même la Musique n'est rien moins qu'une suite sans objet de sons divers. Chacun de ces arts a & doit avoir une expression, parce qu'on n'imité point sans exprimer, ou plutôt que l'expression est l'imitation même⁷⁰.

Imitation et expression deviennent ainsi liées, l'expression permettant d'ouvrir le concept d'imitation à l'expérience de la mise en action des passions. Exprimer pour donner à sentir un état, une passion, une émotion est aussi la caractéristique des opéras de Gluck.

L'inspiration et les références à l'antique seront abordées tout en nous focalisant sur le rôle fondamental du chœur, spécificité de l'opéra français. Nous observerons alors les aménagements réalisés par Gluck, favorisant l'expression simultanée des chœurs chantant et dansant. Ceci nous conduira à invoquer une nouvelle intégration de la danse au drame à travers des *airs avec danse*, l'utilisation à la pantomime ou encore le recours aux *airs pantomimes*. Nous verrons comment Gluck, qui a créé à Vienne le nouveau genre du ballet-pantomime, intègre ce savoir faire à l'Opéra afin de mettre le geste au service de l'action. Nous rappellerons les différents points de vue des philosophes et philosophes de la danse concernant le langage de la danse, avant de questionner la notion d'universalité en danse, qui est présente dans le langage musical de Gluck. La perméabilité entre l'opéra et les autres arts du spectacle sera mise en avant afin de comprendre ces nouveaux enjeux d'interprétation. Nous formerons notamment l'hypothèse d'une évolution du travail des bras dans la danse, favorisée par le cadre de l'opéra réformé de Gluck.

Dans le second chapitre, nous commencerons par observer comment l'imitation de la nature opère dans les partitions et le geste en général. Nous poursuivrons en questionnant la notion d'imitation dont le sens évolue au cours du XVIII^e siècle, à travers l'imagination et la question du Beau.

Une deuxième partie se étudiera la construction du drame gluckiste, où l'unité dramaturgique est un des vecteurs d'expression, aussi bien pour la musique que pour la danse. Nous évoquerons

⁷⁰ D'ALEMBERT (Jean Le Rond), MALLET (Edme-François), CAHUSAC (Louis de), WATELET (Claude-Henri) et VENEL (Gabriel François), « Expression » dans DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, tome 6, p. 315.

tour à tour l'esthétique du tableau et le « danseur-peintre » chers à Noverre, puis la notion d'esthétique du sensible, à travers la récurrence du rituel et la manifestation du *Sturm und Drang* à l'intérieur de scènes destinées à l'expression corporelle. Enfin nous achèverons cette seconde partie en discutant de la place du sentiment qui ouvre la voie au style classique et à l'opéra mozartien qui s'impose à la fin du XVIII^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATION

Introduction

Cette première partie se propose de concentrer la réflexion autour de la notion de *représentation*. Nous entendons par là le processus par lequel le poème dramatique est mis en musique et porté sur la scène avec « tous les accompagnements qui y sont nécessaires, tels que le geste, le chant, les instruments, les machines⁷¹. »

Il semble qu'à la fin du XVIII^e siècle, nous puissions parler de l'éclosion de talents « européens ». La multiplication des déplacements sur les territoires français, italien, autrichien et anglais a pour conséquence la circulation et la diffusion des idées et des pratiques ainsi qu'une mise en concurrence des salles de spectacles et des cours princières, à une échelle européenne. Il nous faut rappeler que le XVIII^e siècle est une période particulièrement cosmopolite, les intellectuels se déplaçant régulièrement, comme en témoignent les nombreux récits des voyageurs (et l'importance de l'édition) comme le président De Brosses ou Charles Burney, ou bien des artistes comme Auguste Vestris et David Garrick. Ainsi, les échanges culturels sont omniprésents dans les grandes villes (Paris-Vienne-Londres ou encore Naples-Milan) ; c'est pourquoi Gluck est bercé par la culture française dès son établissement à Vienne.

À cette idée d'une « musique européenne » se substitue alors celle d'une « musique universelle ». L'idée d'universalité se retrouve dans plusieurs écrits de natures différentes et elle semble être au cœur de nombreux débats tant intellectuels qu'artistiques. Au-delà de la diffusion des idées, par le biais des déplacements géographiques des penseurs et des artistes, l'envergure d'un projet comme celui de l'*Encyclopédie* contribue à la circulation des savoirs. De nombreux ouvrages proposent une réflexion sur l'établissement d'un langage universel à plus ou moins grande échelle comme celui de Michel de L'Épée⁷² ou celui de Samuel Taylor qui propose une sténographie permettant d'encoder la langue française⁷³. C'est précisément l'importance de cette notion d'universalité, probablement encouragée par les théories sensualistes de la connaissance, que nous souhaitons

⁷¹ DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, volume 14, pp. 146-147 article « représentation ».

⁷² L'ÉPÉE (Charles-Michel de), *Institution des Sourds et Muets par la voie des Signes Méthodiques, Ouvrage qui contient le projet d'une Langue Universelle, par l'entremise des Signes naturels assujettis à une Méthode*, Paris, chez Nyon, 1776, 2 parties.

⁷³ TAYLOR (Samuel), *Système universel et complet de Sténographie, ou manière abrégée d'écrire, applicable à tous les idiomes, adapté à la Langue Française*, traduit de l'anglais par T. P. Bertin, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1792.

mettre en exergue, et que nous développerons dans la seconde partie. Comme le souligne Martine Dumont, l'idée que « l'apparence du sensible renseigne correctement sur la réalité⁷⁴ » est une idée prégnante en cette seconde partie de siècle. Les théories autour de l'universalité sont très présentes dans les écrits relatifs à la musique⁷⁵, Gluck employant lui-même à plusieurs reprises le terme d'*universalité*, notamment dans la dédicace d'*Orphée et Eurydice* à Marie-Antoinette : « J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la langue universelle⁷⁶ ».

Né en Bohême et séjournant tour à tour à Vienne, en Allemagne, en Italie, en France, en Angleterre ainsi que dans des villes de l'Europe de l'est, Gluck fait figure d'homme de synthèse, ainsi, résume-t-il, à lui seul, l'ambiguïté de cette idée de musique européenne — à la fois italienne, française et germanique — comprenant différents styles et manières de composer traversés dans le même temps par la question grandissante des identités nationales⁷⁷.

À Paris : l'Académie royale de Musique ou Opéra

Nous concentrerons la première partie de ce chapitre autour la réforme de Gluck à Paris, depuis son arrivée jusqu'à ses collaborations avec Noverre et les sujets de l'Académie royale, et les complexités que Paris, les institutions, et les artistes imposent au compositeur.

Jalonné par les querelles intellectuelles et esthétiques, le XVIII^e siècle intègre petit à petit la question de la danse aux débats qui l'agitent. Désormais, ceux que nous appelons, à la suite de Juan Ignacio Vallejos les « philosophes de la danse⁷⁸ », militent pour la reconnaissance de leur art et son acceptation au sein de la grande famille des Beaux-Arts. Parmi les « philosophes de la danse », Juan Ignacio Vallejos comprend les maîtres de ballets qui agissent dans l'espace public grâce à la publication d'ouvrages didactiques ou esthétiques afin de valoriser la danse en même temps que leur propre métier. Ces ouvrages s'attachent à mettre en avant un savoir spécifique par le biais de l'écrit, qui révèle d'une part une maîtrise des codes littéraires, et d'autre part une valorisation de la pensée (esthétique, critique, artistique) du maître de ballet qui se distingue ainsi

⁷⁴ DUMONT (Martine), « Le Succès mondain d'une fausse science [La physiognomonie de Johann Kaspar Lavater] » in Actes de la Recherche en sciences sociales, Volume 54 « Le Savoir-voir », 1984, n°1, [http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_54_1_2220], p. 9.

⁷⁵ CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, 459 p.

⁷⁶ GLUCK (C. Wilibald von), *Orphée et Eurydice [sic], tragédie opéra en trois Actes, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 aout 1774*, à Paris, chez Lemarchand, 1774, Dédicace à la Reine.

⁷⁷ Cf. « Lettre du père Martini à l'abbé Arnaud » dans NOHL, L. (éditeur), *Lettres de Gluck et de Weber*, traduites de l'allemand par Guy de CHARNACÉ, Paris, Henri Plon, 1870, p. 26 : « [...] Je me suis réjoui avec lui de ce qu'il avait su joindre les plus beaux cotés de la musique italienne aux qualités de la musique française et aux beauté de la musique instrumentale des Allemands. »

⁷⁸ VALLEJOS, Juan Ignacio, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, sous la direction de M. le Professeur CHARTIER, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 10 mars 2012, 407 p.

de l'interprète par ses qualités intellectuelles. L'utilisation d'un discours savant a pour vocation de légitimer l'esthétique et la pratique du ballet pantomime qui semble être née dans les spectacles forains. Par conséquent le discours savant s'oppose à la pratique, aristocratique et académique, de la *belle danse*.

Armée de notions théoriques, la danse se retrouve non seulement au cœur de la polémique la concernant spécifiquement — est-elle un art d'imitation et mérite-t-elle la dénomination d'*Art* ? — mais aussi au cœur de celle qui est liée à l'opéra français alors arrivé dans une impasse. Après la création de la tragédie lyrique par Lully et son évolution avec les post-lullystes comme Campra, Rameau semble avoir épuisé le potentiel de l'opéra français, particulièrement les différentes possibilités d'articulation de la danse au sein du spectacle. Lassé, le public déserte un opéra qui doit se renouveler devant le modèle italien, et bientôt allemand, de plus en plus plébiscité.

Nous notons qu'il est courant de trouver alors la mention de la filiation Lully-Rameau-Gluck, la paternité de Lully étant mise en avant, voire « fabriquée » dans un moment critique pour l'opéra. Avec Gluck semble s'achever l'ère de l'hégémonie française en matière de musique et de danse tant d'un point de vue culturel que politique. Les derniers fastes du baroque et du style galant semblent brûler avec clavecins, violes de gambes et autres symboles de l'ancien régime, en place de Grève à partir de 1789.

Ainsi, dans cette atmosphère de fin de siècle prérévolutionnaire qui décline de nouveaux styles musicaux et chorégraphiques, Gluck quitte délibérément Vienne, où il remporte un vif succès, pour venir bouleverser, à Paris, l'une des institutions les plus prestigieuses d'Europe.

Alors en position économique délicate, l'Académie royale de musique est régulièrement l'objet d'interventions du pouvoir royal puis particulièrement de Marie-Antoinette qui n'hésite pas à imposer celui qui fut son maître de musique à la cour de Vienne, passant ainsi outre l'opinion des administrateurs. Les tribulations administratives de l'Académie royale de musique exercent clairement une influence sur l'activité artistique comme nous le verrons par la suite, de sorte que c'est dans un climat peu favorable à sa venue que Gluck arrive à Paris. Ainsi, c'est progressivement et aux termes de véritables batailles administratives que l'Académie royale abandonnera un système de représentations, incompatible avec la pensée des Lumières, pour faire pénétrer les progrès du drame-opéra réformé de Gluck. De plus, si le spectaculaire s'inscrit au cœur de l'identité culturelle française, d'autres lieux fleurissent, comme le Concert Spirituel, afin de promouvoir la musique symphonique. Là encore la perméabilité à différents styles (italien, anglais, germanique) témoigne de l'ébullition artistique et de la circulation des savoirs qui imprègnent l'Europe.

Si Louis XIV avait fixé le règlement dès l'institution de l'Académie en 1669, celui-ci va être remanié et malmené à plusieurs reprises durant le XVIII^e siècle, période charnière où l'instabilité politique semble se refléter sur l'organisation administrative et artistique de l'Opéra, augurant des grands bouleversements à venir⁷⁹. À cet égard les travaux menés par Solveig Serre⁸⁰ au sein des archives, permettent de cerner le contexte de création dans lequel œuvrent les artistes attachés à l'Opéra. Par exemple, c'est dans cette seconde partie du XVIII^e siècle que décline le mécénat de la noblesse au profit d'institutions semi-publiques avec l'instauration d'une régie publique de l'Opéra en 1749 ou encore la concession du Concert Spirituel à la Ville de Paris en 1771. À partir de 1749 et jusqu'à la Révolution française, la direction de l'Opéra est particulièrement instable et sujette à de nombreuses remises en question. Se succèdent une multitude de directeurs, qui sont eux-mêmes soumis tantôt à une gestion privée, tantôt à une gestion publique, au gré des fluctuations économique et des aléas liés aux personnes. La décennie 1770 se révèle particulièrement instable et va cristalliser plusieurs conflits internes. En effet, bien que l'Opéra soit à ce moment précis une régie publique, l'état est contraint d'intervenir très régulièrement, tant pour des dossiers financiers que pour des querelles liées aux personnels. Durant ces années de troubles, nous notons que la corporation des artistes danseurs possède une configuration particulièrement instable : démissions, querelles d'ordre privé, polémiques autour du poste de maître de ballet, jalousies, revendications salariales et frondes. Autant d'informations lisibles dans les archives de l'Opéra, que nous convoquerons parfois afin de mettre en avant les difficultés et les transformations artistiques, tributaires de cette instabilité administrative qui entrave, modifie ou redessine jusqu'à la programmation des représentations.

Imposé comme le protégé de l'« Autrichienne », Gluck se forgera, durant ses cinq années à Paris, la réputation de celui qui sauva la tragédie lyrique française, au paradoxe près qu'après son passage en France, le genre de l'opéra ne tardera pas à se mettre à nouveau en quête d'une identité.

Les recherches que nous avons menées aux Archives Nationales nous ont permis d'approfondir les rapports et les liens entre les disciplines artistiques (musique, danse) et leurs places à l'Académie royale de musique. Dans un deuxième temps, l'étude des archives nous a encouragés à interroger l'élément de la danse du point de vue des sujets dansants afin de comprendre les enjeux entre des problématiques institutionnelles et celles découlant du spectacle. Interroger les

⁷⁹ Dans la suite de notre thèse, nous renverrons à plusieurs reprises à nos travaux aux Archives Nationales et à différentes sources : *Lettres patentes du Roy* ; *Arrêt du conseil d'état du roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique* ; *Ordonnances du Roy*, soit autant de documents officiels permettant l'ajout d'articles au Règlement de l'Académie royale de musique, la danse étant une des principale préoccupation nécessitant de nouvelles dispositions (maître de ballet, interprètes, école de danse).

⁸⁰ SERRE (Solveig), *L'Opéra de Paris 1749-1790, Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2011, 304 p.

habitudes de travail, les conflits et les va-et-vient des sujets danseurs de l'institution, c'est aussi tenter de faire le lien entre les discours et les pratiques, et ce, sur la base d'hypothèses issues des documents.

Gluck et Noverre

De nouvelles attentes vis-à-vis du ballet émergent et posent la question de la formation des interprètes. En effet, qui, sera à même d'exécuter cette nouvelle danse et de répondre aux attentes d'un « homme de génie » ? Voltaire met en avant ce questionnement dans une lettre à Noverre, de 1760 :

« Où trouverez-vous, des acteurs capables d'exécuter vos idées ? Vous êtes un Prométhée, il faut que vous formiez les hommes, et que vous les aimiez⁸¹. »

Le problème de la formation des interprètes est d'autant plus central dans le cadre de la réforme de l'opéra où nous savons que Gluck forme lui-même certaines de ses interprètes, comme la soprano Mlle Clairon, à la nouvelle vocalité induite par ses opéras. Observons-nous le même procédé pour la danse ? Nous savons que l'Angleterre et l'Autriche, très perméables à l'empirisme, développent cette nouvelle technique, pantomime, basée sur l'imitation de la nature, et que beaucoup de sujets de l'Académie royale de musique effectuent des voyages à Londres et Vienne. La capitale anglaise semble particulièrement friande des danseurs de l'Opéra de Paris, comme nous l'avons observé dans les archives de l'Opéra, peut être pour leur singularité technique et de leur manière de danser. Quant à Vienne, elle fut longtemps un épiscentre de la culture française comme nous l'évoquions auparavant, bien qu'une rupture semble s'opérer avec l'avènement du ballet-pantomime. La circulation des savoirs va atténuer petit à petit toutes ces particularités nationales. Dans les années 1770, la France est de plus en plus perméable à « l'avance d'une nouvelle combinatoire de mythes, de modèles d'expression et de climats de sensibilité ; c'est que cette combinatoire a, comme son nom l'indique, un liant et que ce liant est évidemment formé par l'épistémologie empiriste⁸² », ainsi, le contexte socio-culturel est favorable à l'arrivée d'un compositeur comme Gluck. Michel Baridon, qui a analysé la réception de l'empirisme de Locke en France, note que, « l'esthétique classique a donné tant de chefs d'œuvre que les gens du

⁸¹ « Lettre XVII à M. Noverre » in GRAVELOT, (Hubert-François) éd., *Collection complète des œuvres de Mr. de Voltaire, contenant les lettres en vers et en prose et plusieurs morceaux de Poésie, de Littérature, de Physique et de Philosophie, &c.*, à Paris, chez Jean-François Bastien, Libraire, , 4^e année, Volume 32, p. 121.

⁸² BARIDON (Michel), « Locke en France : courant et contre-courants » in *Le continent Européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Acte du Colloque — Société d'étude anglo-américaines des 17^e et 18^e siècle, URL : <<https://doi.org/10.3406/xvii.1986.2243>>, 1986, p. 114.

XVIII^e siècle, même s'ils sont philosophes et enclins à la critique du système politique qui a concentré à la Cour, l'essence de tout ce qui se pensait en France, demeurent persuadés qu'ils n'égaleront pas leurs devanciers⁸³ ». Nous verrons, dans la partie consacrée à la collaboration de Gluck et Noverre, que le compositeur et le maître de ballet impulsent une nouvelle manière de fonctionner, une nouvelle épistémologie, qui semble brutale, dans un premier temps, aux sujets de l'Opéra de Paris, puisqu'il faut encore du temps pour tourner la page sur le classicisme et le Grand Siècle de la danse de Louis XIV.

Le drame réformé gluckiste et la danse

Le second chapitre de notre première partie s'articule autour de la dramaturgie de la danse, spécifiquement pour les sujets danseurs de l'Opéra et le public parisien. Ainsi, nous analyserons comment le compositeur s'adapte à l'esthétique de l'opéra français, et revisite ses opéras viennois pour en proposer une version parisienne, avec des coupes et des modifications, en particulier autour des divertissements.

La difficulté méthodologique majeure rencontrée dans notre recherche demeure le manque de sources écrites de la main de Gluck. Si ses contemporains s'attaquent à coups de pamphlets, force est de constater que le Chevalier, bien qu'au cœur des polémiques, fait sa plume trop discrète. Rappelons que même l'épître dédicatoire d'*Alceste* est rédigée par Calzabigi bien que signée par Gluck⁸⁴. Cela contribue à renforcer l'idée que le compositeur est un « faiseur » avant d'être un théoricien. Au-delà de l'épître dédicatoire d'*Alceste* qui fait office de manifeste pour un opéra réformé, il nous a donc semblé important, dans le contexte de la réforme parisienne, d'interroger les partitions composées à Paris, avant de confronter celles-ci aux diverses sources écrites. Au cours de notre recherche, surmontant les difficultés méthodologiques liées au manque de source, nous mettons en avant l'idée que les philosophes conceptualisent à partir de ce qu'ils observent dans les pratiques : danse, théâtre, musique. Nous émettons l'hypothèse qu'au sein de la communauté culturelle que représente Paris à cette époque, artistes et philosophes ont pu se côtoyer et échanger soit en « faisant », soit en « pensant ».

⁸³ *Ibid.* Michel Baridon poursuit en citant Voltaire : « Ce temps ne se retrouvera plus où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des Maximes, au sortir de la conversation d'un Pascal ou d'un Arnaud, allait au théâtre de Corneille », pour évoquer cette nostalgie d'un âge d'or et cette peur d'aller de l'avant et d'abandonner un système de pensée qui rompt avec le mécanisme de l'âge classique et qui implique une rupture et des répercussions sur l'image de la nature que se faisaient artistes et intellectuels.

⁸⁴ Cf. Annexe n° 1 : *Épître dédicatoire d'Alceste au grand duc de Toscane*, reproduit en 1774 dans *La Gazette et avant-coureur de littérature, des sciences et des arts : contenant toutes les nouvelles de la république des lettres, des analyses claires & précises des édits, ordonnances, déclarations, lettres-patentes, &c. les causes célèbres & intéressantes, soit par les faits, soit par les questions, les pièces nouvelles, &c.*, Paris, Panckoucke, avril 1774, p. 4-5.

Si Gluck n'exprime jamais clairement sa position par rapport à la place de la danse dans la réforme de l'opéra, les partitions constituent en revanche une source de première importance pour explorer sa poétique de la danse, croiser les sources et formuler des hypothèses pour le présent travail. Dans la seconde partie de notre chapitre 2, nous cartographierons la danse au sein de la tragédie opéra de Gluck, qui constitue un genre neuf. Cela nous permettra de dégager plusieurs niveaux de représentation de la danse et de marquer la différence entre « ballet » et « pantomime ». Cette polysémie de la danse chez Gluck représente un aspect fondamental de notre recherche puisqu'elle permet d'aborder sous un angle nouveau l'œuvre opératique du Chevalier et l'histoire de la danse.

Chapitre 1 : Une réforme à Paris

I. Instabilités techniques, administratives et artistiques

Si la réforme était urgente, tant de gens étaient intéressés par le statu quo qu'il n'y avait guère apparence d'obtenir de l'administration et de ce personnel ignare et encrouté la moindre amélioration même pratique. [...]

Il n'était pas rare, tandis que le premier plan était occupé par Jupiter ou Thésée, d'apercevoir, au travers d'une décoration à jour, s'agitant, se trémoussant, les danseurs qui avaient choisi juste le fond du théâtre pour répéter leurs pas et faire des jeté-battus.

Cinq ou six ans avant l'époque où nous sommes, les masques étaient encore d'usage, et les chœurs venaient s'aligner en rang d'oignons sur le théâtre, les deux sexes soigneusement triés, impassibles, sans un geste, comme des grenadiers en faction⁸⁵.

Si les deux incendies des salles du Palais-Royal (1763 et 1781) ont fait disparaître quantité d'archives relatives aux représentations — et sans lesquelles nous devons composer — les documents administratifs sont des manifestations précieuses concernant les conditions de création à l'Académie royale de musique, dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle. Certains témoignages peuvent paraître anecdotiques au premier abord, mais leur analyse approfondie révèle qu'ils sont indispensables à la compréhension des enjeux et des métamorphoses de cette grande machine qu'est l'Opéra de Paris⁸⁶.

Il faut comprendre que Paris est alors l'un des centres culturels les plus dynamiques d'Europe par sa profusion de lieux dédiés aux spectacles, qui ont tous pour particularité l'intégration de la danse. L'exception française réside en sa puissante institution qui traverse alors des crises administratives et financières inhérentes aux directions successives. Garante d'un certain système de codes de composition et de multiples savoir-faire, l'Académie royale de musique est imprégnée de sa superbe, et du projet de centralisation du Grand-Siècle. Les bouleversements politiques et sociaux, ainsi que le changement de goût qui s'installe petit à petit sur les scènes parisiennes, amèneront une période de décalage entre l'institution garante de l'académisme et de la tradition

⁸⁵ DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brisoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle siècle. Gluck et Piccinni (1774-1800)*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, [Réimpression de l'édition de 1872], p.89.

⁸⁶ Pour tout l'aspect historique de l'administration, outre nos propres recherches aux Archives Nationales de Paris (cotes AJ et O¹), nous nous appuyons sur les nombreux et précieux travaux de Solveig SERRE, précédemment citée.

de la tragédie lyrique française, et la modernité qui s'installe partout en Europe. L'Europe justement nous intéressera particulièrement dans un deuxième temps en ce que la circulation des savoirs permet des croisements entre différents artistes. La seconde réforme de l'opéra entreprise par Gluck à Paris se concrétisera par de nouvelles expériences artistiques tant pour le compositeur que pour les sujets danseurs mais aussi chanteurs et instrumentistes.

Entre 1672, date de création de l'institution de l'Académie royale de musique, et 1780, année de la mise en place d'une direction uniquement réservée au pouvoir royal, l'opéra voit se succéder 29 entreprises. L'année 1749 marque un tournant dans la manière d'administrer l'Opéra puisque celui-ci est confié à la Ville de Paris, ce qui le fait devenir une affaire publique. Si la période de 1749 à 1757 voit se succéder neuf directeurs, les années suivantes, jusqu'en 1771, sont relativement stables, et voient alterner deux couples de directeurs : Rebel/Francœur et Berton/Trial. Avec le décès de Jean-Claude Trial en 1771, nous assistons une nouvelle fois à une instabilité croissante de la direction : l'intendant des Menus-Plaisirs s'immisce de plus en plus dans la gestion de l'institution, bien que, officiellement, elle demeure toujours publique. De 1775 à 1777 si la Ville conserve son privilège, l'opéra est désormais dirigé par l'intendant des Menus-Plaisirs, Papillon de la Ferté, secondé par une succession d'adjoints. L'année 1776 voit les tensions et les plaintes se multiplier au sein du personnel artistique, ce qui se traduit pas la mise en place d'un nouveau règlement intérieur. Enfin, l'arrivée du fermier général de Vismes en 1777, entrepreneur peu familier du milieu artistique, exacerbe et cristallise les tensions palpables depuis plusieurs années. Finalement, la démission de Vismes, provoquée par les frondes incessantes des sujets chanteurs et danseurs, coïncide avec le départ de Gluck de Paris en 1779. Par la suite, l'autorité royale récupérera seule la gestion de l'opéra jusqu'aux bouleversements de la Révolution française.

De l'arrivée du compositeur viennois à Paris en 1774, à son départ cinq années plus tard, l'Académie royale de musique redore le blason de l'école française de chant, adopte la réforme de la tragédie lyrique et transforme la danse au sein de l'opéra. Le départ de Gluck, suivi de près par celui de Jean-Georges Noverre, laisse la place vacante pour le style italien et les opéras de Niccolò Piccinni, célèbre rival du Chevalier.

Le Règlement du 19 novembre 1714, fixé par Louis XIV, développe et précise certains articles concernant le personnel de la danse, en particulier la définition du rôle de maître de ballet — explicité pour la première fois dans le Règlement — poste stratégique convoité par tous les sujets

masculins, comme nous le verrons par la suite. Comme l'explique Solveig Serre⁸⁷, c'est ce même règlement qui organise le déroulement des représentations à l'Académie royale de musique en deux saisons institutionnalisées : l'été et l'hiver. Pour chacune d'elles, il est donc initialement prévu deux nouvelles créations, ainsi que la reprise d'une tragédie lyrique de Lully tenue prête en cas d'imprévu ou d'échec des nouveautés. En théorie, nous devrions donc compter six productions différentes sur l'année, mais dans la pratique, nous sommes en moyenne autour de seize spectacles différents, c'est-à-dire une production qui dépasse largement le cadre fixé par l'institution.

Le règlement de 1714 avait fixé de façon précise les appointements des danseurs et des chanteurs pour plus de stabilité économique. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec l'apparition des gratifications exceptionnelles, des pensions et la modification des feux⁸⁸, ces appointements se modifieront constamment, de sorte que l'écart se creuse toujours plus entre les différents corps de métier, tout comme entre les sujets⁸⁹ femme et homme. En effet, avant l'arrivée de Vismes, les feux sont calculés en fonction des recettes, et deviennent, pendant sa gouvernance, prédéterminés en fonction de l'importance du rôle interprété par l'artistes⁹⁰.

Avant l'arrivée de Gluck, l'Académie royale de musique bénéficie d'un climat relativement stable sous la direction de Rebel et Francoeur (1754-1773). Comme le souligne Benoît Dratwicky la programmation établie par le couple de directeurs est particulièrement active (1500 représentations durant les près de 20 années de leur mandat) et également hétérogène, comme en témoigne la dernière saison⁹¹. Pour les artistes, d'une façon générale, ce répertoire varié implique qu'ils soient à même de répondre à des exigences de styles très diversifiés. Ainsi, administrateurs et compositeurs feront montre d'une exigence croissante envers les interprètes. Néanmoins, la tragédie lyrique est minoritaire, tandis que l'opéra-ballet et le ballet remportent tous les suffrages :

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cf. Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du Roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique du 30 mars 1776*, Article 12 : « Sa majesté étant informée de la négligence avec laquelle plusieurs sujets remplissent leurs devoirs, des plaintes que font à justes titres ceux qui, par leur statuts, leur assiduité et leur travail encourent aux succès et au produit des spectacles : et voulant sa majesté que ces sujets de bonne volonté soient récompensés en proportion de leur travail ; sa majesté pour leur procurer le moyen d'augmenter leur état, a substituer aux gratifications annuelles extraordinaires en particulier dont jouissent ou pourraient jouir les sujets désignés dans les deux articles suivant une rétribution, sous la dénomination de Feux, laquelle sera réglée pour les sujets du chant et de la danse, dans le rapport qui existe entre leur sort actuel. ».

⁸⁹ Cf. Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique du 30 mars 1776*. L'article 14 évoque par exemple les feux destinés à la première classe à 200 livres (pour 10 représentations) ; pour la seconde classe 120 livres et la dernière classe 60 livres.

⁹⁰ FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, p. 76.

⁹¹ Cf. DRATWICKI (Benoît), *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Wavres, éd. Madraga, coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles », 2011, p. 172. Le musicologue souligne l'hétérogénéité de la programmation, avec : *Aline, reine de Golconde* (opéra-ballet en trois actes de Monsigny) ; *L'Europe Galante* (reprise de l'opéra-ballet en un prologue et quatre entrées de Campora) ; *Zélindor, roi des Sylphes* (ballet en un acte de Francoeur et Rebel) ; *Sylvie* (opéra en 3 actes de Trial et Berton) ; *Thésée* (tragédie en musique de Mondonville) ; *Hippolyte et Aricie* (reprise de la tragédie lyrique Rameau).

c'est ce que perturbera l'activité de Gluck à Paris⁹². L'arrivée de Vismes, en 1778, bouleverse ce relatif équilibre en place à l'Académie royale de Musique. Dans une logique de rentabilité, il tente de diversifier encore plus la programmation et d'augmenter le nombre de représentations hebdomadaires. Enfin, il renoue avec d'anciennes habitudes en invitant la troupe des *Italiens* à l'Académie royale⁹³, dont le genre était jusqu'alors interdit. Initialement fermier général et entrepreneur, c'est encore dans une logique de chiffre d'affaires qu'il attise la polémique en mettant en rivalité Gluck et Piccinni pour la composition d'*Iphigénie en Tauride*. Andrea Fabiano précise qu'en diversifiant les propositions et en utilisant l'effervescence de la querelle entre picciniste et gluckiste, Vismes permet au public de

[...] se confronter avec une multiplicité dramatique musicale, sans pour cela choisir une tendance précise. Le rôle de l'Académie royale est pensée par Vismes comme celui de cœur du théâtre musical parisien, afin de mettre la capitale de plain-pied avec les autres grandes métropoles européennes⁹⁴. »

Le chercheur poursuit en soulignant que cette mise en concurrence doit se faire nécessairement au sein de l'Académie royale, dans « l'optique absolutiste d'un régime privilégié⁹⁵ ».

Si Gluck arrive avec l'opéra qui l'a rendu célèbre dans toute l'Europe — *Orfeo* — il quitte Paris sur un échec, qui plus est dans un climat de *vendetta* qui rend insupportables les relations entre les artistes et l'Académie :

En 1779, les artistes font publier les actes d'un faux procès contre Vismes, organisé pendant leur assemblées, dans lequel ils attaquent avec virulence leur directeur et lui proposent de prendre à sa place la gestion de l'Académie royale [...]. Parmi les mécontents de la direction sont cités également les compositeurs Gluck, Grétry, Gossec et Floquet. Non seulement les artistes donc, mais aussi les plus importants musiciens du nouveau cours de l'opéra, à l'exception significative de Piccini, s'opposent à la gestion de Vismes ; peut-être cette raison conforte-t-elle la décision

⁹² Cf. Annexe n° 2 : Tableau de la programmation de l'Académie Royale de Musique de 1774 à 1779), d'après LAJARTE (Théophile de), *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra, I. Catalogue historique, chronologique, anecdotique, Paris, Librairie des Bibliophiles*, 1878, « 4^e Période : Gluck 1774-1807 ».

⁹³ Nous renvoyons aux travaux d'Andrea Fabiano qui a étudié l'histoire de l'opéra italien en France : FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, 205 p. Plus particulièrement au chapitre IV « Anne-Pierre-Jacques de Vismes et le retour des Bouffons à l'Académie royale de musique (1778-1780) » p. 71 à 103.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 76

⁹⁵ *Ibid.*

de Gluck de partir définitivement de Paris à l'automne 1779, après l'échec d'*Écho et Narcisse*⁹⁶.

Ainsi, le climat de la gouvernance de Vismes est particulièrement insupportable pour les artistes ; néanmoins, nous constatons qu'après le départ du Chevalier en 1779 et jusqu'en 1790, la tragédie lyrique est redevenue le genre majoritaire à l'Académie, devant la comédie lyrique et le ballet pantomime. L'apport des Bouffons italiens à l'Académie royale entraîne, en parallèle du passage de Gluck à Paris, un renversement des genres dans la production de l'Opéra, et un changement de goût du public. Changement perceptible plus généralement à grande échelle dans tous les arts et amorcé à l'Opéra peu avant l'arrivée de Gluck, avec des œuvres comme *Ernelinde, princesse de Norvège* de Philidor en 1767 et *Sabinus* de Gossec en 1773, deux opéras qui inaugurent une forme de perméabilité au style italien⁹⁷.

Dans ce climat contestataire et économiquement instable, il semblerait que l'arrivée de Gluck au sein de l'institution ait contribué à mettre en lumière les dysfonctionnements et exacerber les tensions.

L'architecture de l'Opéra est également un espace changeant qu'il nous faut prendre en compte : à partir des années 1750, de nombreuses productions écrites s'emploient à réfléchir sur le bâtiment dédié au spectacle⁹⁸. Sur ce point, la proposition de Noverre en 1781, *Observation sur la construction d'une nouvelle salle d'Opéra*, est particulièrement intéressante, car rédigée par un praticien, elle contribue à inscrire la danse dans les bouleversements du théâtre occidental :

Au reste, aucun Architecte ne peut dédaigner les avis de ceux qui y exercent journellement leurs talents, qui connoissent, par des épreuves constamment réitérées, tous les défauts qui s'y rencontrent ; défauts qu'il est presque impossible de pressentir, la règle & le compas à la main ; qui échappent souvent aux combinaisons de l'Artiste [architecte], mais qui ne se dérobent point à l'œil de l'expérience⁹⁹.

À la fin du XVIII^e siècle, les théâtres se multiplient et ils prennent place en tant qu'édifices publics liés au développement urbain : « La construction de bâtiments spécifiquement théâtraux devient

⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁷ Ce style italien s'épanouira dans un second temps avec le soutien de Napoléon. Cf. FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, op. cit., p. 11 : « Napoléon, qui a contribué beaucoup, sur le plan de l'organisation et du financement, à faire de l'opéra italien un spectacle accepté en France ».

⁹⁸ Cf. SURGERS (Anne), *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2^e édition revue et augmentée, 2009, p. 168. Elle cite : *Voyage d'Italie* de Cochin (1758) ; *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales* de Jacques-André Roubo (1777) ; *Essai sur l'architecture théâtrale* [...] par Pierre Patte (1782).

⁹⁹ NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, à Amsterdam, chez Changuion/ à Paris, chez P. de Lormel, 1781, p. 7.

alors un projet à la fois politique et philosophique¹⁰⁰ ». Une attention toute particulière est portée à la conception des salles, en particulier l'atténuation de la hiérarchisation des spectateurs, avec des constructions circulaires, qui remplacent progressivement l'organisation rectangulaire des salles de jeux de paume¹⁰¹. L'esprit des Lumières encourage une représentation mieux partagée par un public hétérogène : meilleure visibilité, réflexions menées autour de l'acoustique¹⁰², confort du public et des artistes. L'immersion du spectateur à l'intérieur de la représentation devenant une priorité, la séparation est de plus en plus nette entre l'espace dédié aux artistes et la salle. Les règlements de l'Opéra participent à mettre en avant cette nécessité en rappelant régulièrement que les sujets danseurs, entre autres, ne doivent pas se montrer en costumes et que les coulisses sont réservées exclusivement aux artistes¹⁰³.

Nous trouvons dans les archives de l'Académie royale, un autre témoignage de l'inadéquation de l'espace scénique avec les productions. Celui-ci, écrit de la main de Papillon de la Ferté, mais non daté, est probablement postérieur à 1780.

La partie du théâtre doit être plus considérable que celle du théâtre provisoire, pour le jeu des machines, tant pour la profondeur des dessous, que pour la hauteur du dessus et sa longueur, que ne l'est la salle actuelle. L'espace surtout, entre les coulisses et le mur, doit être très grand ; non seulement pour contenir le gd nombre de sujets des chœur Ballets et compars que l'on emploie aujourd'hui ; mais encore pour le jeu facile des décorations de coté de rechange, et pour y déposer en même temps, toutes celles nécessaires pour 3 ou 4 opéras ; puisque le public est à présent

¹⁰⁰ SURGERS (Anne), *Scénographie du théâtre occidental*, op. cit., p. 168.

¹⁰¹ NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, op. cit., p. 22 : « Une seconde précaution qui n'est pas à négliger, est la forme intérieure de la Salle. Les Acteurs, dans toutes les circonstances, ne doivent être ni trop près, ni trop éloignés du Spectateur ; l'Acteur doit être comme le point central du demi-cercle que la forme des Loges décrit dans sa totalité. Cette juste distance, qui n'a jamais été observée dans aucun Théâtre est indispensablement nécessaire aux charmes de l'illusion. La scène est comme un tableau dont on ne peut sentir tout l'effet, que dans un certain point d'éloignement. »

¹⁰² Le texte de Noverre souligne en effet l'importance du proscenium qui permet à la voix de ne « pas se perdre dans les ceintres », dans NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, op. cit., p. 20.

¹⁰³ Cf. Archives Nationales, O¹/613/1, *Ordonnance du Roy du 19 mars 1776*. L'article 13 évoque l'impératif de l'ordre et de la tranquillité pendant les représentations par conséquent aucune personne extérieure qui puisse entrer dans loges ou au foyer ainsi que des acteurs qui ne doivent paraître sur scène qu'en costumes. Voir aussi : NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, op. cit., p. 22-23 : « Une troisième condition [...] c'est que le Spectateur, dans quelque place qu'il soit, ne doit point voir ce qui se passe derrière les Décorations ; s'il a la faculté d'y porter ses regards, il perd une partie du plaisir qu'il se proposoit d'avoir, & on lui ôte, à tous égards, celui de l'illusion ; en plongeant ainsi dans les aîles, il y découvre la manœuvre du Théâtre, il y aperçoit cent lumières incommodes, & lorsqu'il veut ensuite ramener ses regards sur la Scène, tout lui paroît noir & confus, son œil fatigué ne distingue plus les objets, ou ne les voit qu'à travers un brouillard. Indépendamment de cet inconvénient, il en résulte un autre absolument contraire au plaisir des yeux & à la magie de la peinture. [...] mon attention se partage, & mon imagination se divise [...] ». Maintenir l'illusion théâtrale devient la clés de voute de la représentation car l'action, si elle est vue en amont dans les coulisses, ne peut par conséquent pas émouvoir le spectateur qui n'est par conséquent pas surpris.

accoutumé à en avoir souvent trois différents, par semaine. Ainsi les proportions des théâtres anciens ne peuvent plus servir de règle¹⁰⁴.

Après l'incendie qui ravage le théâtre du Palais-Royal le 6 avril 1763, l'Académie royale de musique s'établit provisoirement dans la Salle des Tuileries de 1763 à 1770. Celle-ci est beaucoup plus vaste et plus élevée que le Palais-Royal avec des proportions privilégiant la profondeur (43 mètres) à la largeur (21 mètres). En 1770 et jusqu'en 1781, l'Académie occupe une nouvelle salle, la première spécialement conçue pour l'opéra avant celle de Charles Garnier. Pensée par l'architecte Moreau, elle possède un espace scénique encore plus vaste : cinquante-six mètres de profondeur, vingt-neuf mètres de largeur et trente-deux mètres de hauteur¹⁰⁵. C'est donc dans ce nouvel espace que vont être créés, et dansés, les productions de Gluck¹⁰⁶. Ces nouvelles proportions s'inscrivent dans la logique de l'impératif de l'illusion comme l'évoque Anne Surgers¹⁰⁷, dont les réflexions font écho avec les propositions de Noverre :

La Scène, en effet, ne peut faire illusion, se jouer de nos sens & nous transporter vers les objets qu'elle nous offre, si l'on n'a l'art de dérober les ressorts qui la font mouvoir. En découvre-t-on les fils ? En voyons-nous le mécanisme ? L'illusion s'affaiblit, la surprise cesse, & le plaisir fuit¹⁰⁸.

Ainsi, tous les éléments de la représentation participent à émouvoir le public par l'édification du quatrième mur qui permet de cacher les mécanismes à l'œuvre, pour préserver surprise et plaisir de l'illusion. La proximité de Gluck avec Noverre peut amener à penser qu'il se sent également concerné par ces problématiques liées directement au lieu de la représentation. D'autant plus que

¹⁰⁴ Archives Nationales, O¹/616/1, Papiers de la Ferté : « Notice/Observations particulières sur la construction d'une salle destinée pour l'opéra », (dossier : *Précis, observations, notes diverses, minutes autographes 1780-1790*), p. 3.

¹⁰⁵ *A priori* ces proportions semblent proches d'un idéal de scène comme l'évoque NOVERRE dans ses *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 27 : « Il faut que la partie, proprement dite de la Scène, ne soit ni beaucoup plus longue, ni beaucoup plus large, ni beaucoup plus élevée que celle qui vient d'être la proie des flammes. Mais il est nécessaire, & absolument utile que les parties latérales, c'est-à-dire, l'espace qui doit régner de droite & de gauche, depuis la Décoration jusqu'au mur, ait au moins quatre toises [...] ».

¹⁰⁶ Cf. Archives Nationales, O¹/616/1, (« Papiers de la Ferté/Précis, observations, notes diverses, minutes autographes 1780-1790 »), *Observations particulières sur la construction d'une salle destinée pour l'opéra*, p. 3 : « La partie du théâtre doit être plus considérable que celle du théâtre provisoire, pour le jeu des machines, tant pour la profondeur des dessous, que pour la hauteur du dessus et sa longueur, que ne l'est la salle actuelle. L'espace surtout, entre les coulisses et le mur, doit être très grand ; non seulement pour contenir le gd nombre de sujets des chœur Ballets et compars que l'on employe aujourd'hui ; mais encore pour le jeu facile des décorations de côté de rechange, et pour y déposer en même temps, toutes celles nécessaires pour 3 ou 4 opéras ; puisque le public est à présent accoutumé à en avoir souvent trois différents, par semaine. Ainsi les proportions des théâtres anciens ne peuvent plus servir de règle. ».

¹⁰⁷ Cf. SURGERS (Anne), *Scénographie du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 178 : « À partir du moment où l'illusion de la réalité a été posée comme nécessaire, les proportions du cadre de scène augmentent, la séparation entre la scène et la salle est sursignée par les effets de rideau de scène, puis dans la seconde moitié du XIX^e siècle par la lumière [...] ».

¹⁰⁸ NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 25.

les proportions scéniques exigées par le compositeur (livrets et partitions) paraissent nécessiter plus d'espace comme nous le verrons par la suite.

Notons que Noverre décrit, en 1781, le manque de dégagement de part et d'autre de la scène. Il explique en effet qu'il n'est pas possible de quitter le plateau à cour, faute de place. Toutes les entrées et les sorties semblent donc s'effectuer unilatéralement, à jardin, ce qui impose une consigne stricte dans les déplacements¹⁰⁹.

Ainsi, ces réflexions et nouvelles dispositions architecturales concourent à modifier les habitudes de représentation, en apportant notamment plus de clarté au déroulé afin que seul le spectacle occupe l'attention du public :

Dès-lors, plus de désordre, plus de confusion, plus de bruit, plus d'amas de choses inutiles à la Représentation ; les Comparses placés de droite & de gauche, dans ces deux grandes parties, seroient sous la main du Maître des Ballets, & distribués suivant leurs rangs ; ils paroîtroient avec ordre, & se retireroient de même¹¹⁰.

Comme nous le verrons dans la seconde partie, l'importance de l'imitation de la nature est au centre du processus de création de Gluck, ainsi que de Noverre. L'évolution de la représentation de la danse est décisive dans la technique de ce que nous pourrions appeler la mise en scène. Par exemple, le fait que les danseurs ne portent plus de masques entraîne l'émergence de nouveaux styles de jeu scénique sur lesquels nous reviendrons, et ainsi des problématiques liées à l'éclairage. Par conséquent, Noverre propose de supprimer toutes les lumières de la rampe :

Rien de si faux que ce jour qui frappe le corps du bas en haut. Il défigure l'Acteur ; il fait grimacer tous ces traits, & en renversant l'ordre des ombres & des clairs, il démonte pour ainsi dire, toute la physionomie, & la prive de son jeu & de son expression¹¹¹.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 3-4 : « D'ailleurs, nul dégagement dans l'ancienne Salle ; nulles facilités. Il étoit impossible de se servir, en aucune manière, de la partie des Ailes placées vers la Cour des Fontaines. Aucune sortie, aucune rentrée, soit des chœurs de Chants, soit des Corps de Ballets, soit des Comparses, ne pouvoit se pratiquer de ce côté : tout agissoit par la droite du Théâtre, tous les événements arrivoient par-là, ainsi que toutes les marches & toutes les fêtes. Dès-lors, plus de variété dans les plans, plus de diversité dans les formes ; le Public étoit fatigué de cette monotonie fastidieuse, & les talens en souffroient. C'étoit vainement que le Maître des Ballets & le Peintre cherchoient les moyens de se retourner dans un espace si étroitement compassé ; il falloit, après des efforts inutiles, qu'ils se livrassent à la routine ordinaire, à laquelle le local les subordonnoit. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

Pour préserver une harmonie dans l'illusion du spectacle, et mettre en scène la nature, l'ordre des choses voudrait qu'on éclaire du haut vers le bas afin de ne « [pas être] opposé aux lois de la nature¹¹². ».

Dès lors, il est certain que la réforme de Gluck, jouxtant celle du théâtre en général, a contribué à remettre en cause l'espace scénique et architectural où se tenait initialement l'opéra, de sorte que la danse a nécessairement dû s'adapter. Même si ce temps de métamorphose dépasse largement le cadre de nos travaux de thèse, il nous semble que l'établissement de Gluck à Paris de 1774 à 1779 dynamise et accélère ces changements.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

A. État des lieux à l'Académie royale de musique : un public divisé autour de la « folie du jour¹¹³ »

J'y puis retourner encore, y bailler, y souffrir, y périr pour votre service ;
mais y rester éveillé et attentif, cela ne m'est pas possible¹¹⁴.

Lorsque Gluck se fait admettre comme compositeur à l'Académie royale de musique, il semble que la fréquentation de l'opéra soit sur le déclin. Il est devenu nécessaire de renouveler la programmation afin d'attirer le public (bien plus hétérogène en cette fin de XVIII^e siècle) et de ne pas risquer la faillite. L'arrivée de Gluck à Paris cristallise les divisions, que ce soit au sein même de l'Académie au moment de l'élaboration d'un opéra, ou lors de sa représentation et de sa réception par le public¹¹⁵.

Une donnée importante doit être prise en compte : la danse occupe une place économique de premier plan au sein de l'institution. Pour exemple, nous pouvons lire¹¹⁶ qu'en 1778 les dépenses de l'Opéra s'élevaient à 907 582 livres (contre seulement 27 800 livres en 1713). Plus particulièrement, à l'intérieur de ces dépenses, le budget accordé à la danse représente 139 300 livres, pour 90 personnes engagées. Comparativement, le chant mobilise seulement 24 personnes pour un montant de 80 000 livres¹¹⁷.

De plus, un essoufflement apparaît palpable dans la programmation proposée : la tragédie lyrique française a usé le vieux modèle lullyste tandis que l'opéra-ballet divise le public¹¹⁸. Les figures de Lully et de Rameau sont encore omniprésentes comme en témoignent les nombreuses reprises consacrées à leurs œuvres. Une habitude s'est également installée autour de la représentation de

¹¹³ « La danse et les ballets sont aujourd'hui [...] la folie du jour [...]. [On étaye], pour ainsi dire, les chef-d'œuvres des plus illustres Poètes, par des divertissements ou des Bambochades qui dégradent la Noblesse & la Majesté de ce théâtre » in NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, « Lettre IV », p. 46-47.

¹¹⁴ « Lettre XXIII de l'amant de Julie à Mme d'Orbe » in ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Veuve Dabo, 1823, Tome 2, p. 35. (Réimpression de l'édition de 1761).

¹¹⁵ Nous développerons cela par la suite, en particulier la divergence de point de vue entre Gluck et la direction quand à la place du ballet au sein de ses tragédies lyriques.

¹¹⁶ DUFAYL (Ezvar), *Académie Nationale de Musique 1671-1877. Répertoire général ; Description du monument ; 200 notices sur les artistes de l'opéra ; Plan du monument et de la salle*, Paris, Tresse Éditeur, 1878, Bibliothèque du Musée de l'Opéra (C1634 et A. I. D 245). À titre informatif, pour les chœurs il est décompté 50 personnes pour 32 600 livres ; 64 personnes à l'orchestre pour un coût de 69 482 livres et les autres dépenses représentent 586 200 livres.

¹¹⁷ Pour comparaison, le *Précis sur l'Opéra et son administration* (Archives Nationales, O¹/616/1) fait un « État des pensions à la charge de l'Académie royale de musique depuis 1780, arrêté par le Ministre le 6 avril 1789 » qui récapitule et permet de comparer les revenus des chanteurs et des danseurs. La somme attribuée à la danse, si elle est moins conséquente qu'en 1778, demeure la plus importante (23 100 livres, devant le chant, 21 950 et l'orchestre 13 050). Ainsi, nous constatons que les danseurs représentent le plus gros budget de l'Académie avec 14 250 livres pour l'année 1789-1790 (devant les chanteurs : 12 900) et que les femmes ont des salaires inférieurs, (les chanteuses étant à 9 050 livres, devant les danseuses à 8 850 livres).

¹¹⁸ Notons que ces deux éléments font la fortune des spectacles présentés à l'opéra-comique, en plein essor dans la décennie 1770.

Fragments. On donne ainsi les extraits les plus populaires d'opéras-ballets de Rameau par exemple, ce qui permet de former les jeunes artistes avec des œuvres peu coûteuses. Nous sommes donc assez loin du style italien qui tend à s'imposer sur les scènes européennes. Si Gluck va s'attacher à redorer le blason de l'école française du chant, formant lui-même ses interprètes comme la soprano Rosalie Levasseur, ses intentions concernant la danse apparaissent moins évidentes¹¹⁹ dans un premier temps.

Avec Campra puis Rameau, la danse avait accédé à un nouveau statut. La profusion de genres en vogue au XVIII^e siècle — opéra-ballet, comédie-ballet, ballet — sont autant d'écrins pour le perfectionnement de cet art, qui cherche encore une légitimité en tant que tel. Bien entendu, la perméabilité des genres tragiques à ces spectacles plus légers, a eu pour conséquence un renforcement des divertissements (appelés aussi Fêtes) à l'intérieur des tragédies lyriques afin de légitimer leur intervention dans le drame. Cette vogue du ballet, se faisant au détriment des genres tragiques, s'est pervertie jusqu'à diviser le public, comme en témoignent de nombreux écrits, jusque dans les œuvres de littérature avec le propos polémique de Rousseau dans la lettre fictive de Saint-Preux à Madame d'Orbe faisant la critique de l'opéra :

Les Prêtres dansent, les soldats dansent, les Dieux dansent, les Diables dansent, on danse jusques dans les enterrements, et tout danse à propos de tout¹²⁰.

Entre le départ des Bouffons en 1754 et l'arrivée de Gluck en 1774, l'Opéra ne présente que cinq nouvelles tragédies lyriques, contre profusion de ballets et de pastorales.

Nous observons donc que l'Académie royale de musique accorde la priorité à ce qu'on nomme alors *l'accessoire*, c'est-à-dire, la danse, les costumes, les décors et les machines. C'est ce qu'évoque Maximilien Gardel en 1775 dans son *Discours préliminaire au ballet pantomime de L'Avènement de Titus à l'Empire* :

La France seule n'avait point encore connu la supériorité d'une action suivie, l'on dansait simplement, les habits seuls servaient à faire connaître chaque caractère que

¹¹⁹ NOHL, L. (éditeur), *Lettres de Gluck et de Weber*, op. cit., p. 67. Nohl évoque une lettre, *a priori* de Suard, dans le *Journal de Politique et de Littérature*, et qui dit, à propos de Gluck : « on ne vient pas impunément réformer le goût et les spectacles d'une nation vaine et polie (la France). ».

¹²⁰ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 46.

l'on voulait représenter, & l'on ne voit à ce sujet, dans toutes les descriptions de ces Fêtes, qu'une foule d'idées vagues & sans suite¹²¹.

Il nous semble comprendre que les personnages ne sont alors que peu, ou pas, caractérisés par leurs gestuelles et leurs états de corps. Seuls les costumes permettent alors de distinguer des caractéristiques qui paraissent peu développées à en croire Gardel.

Nous allons alors passer de la représentation de corps subordonnés à l'accessoire avec un spectacle très visuel, à un travail d'expressivité dans la danse. Les corps des danseurs entrent ainsi dans l'action du livret, mobilisant de nouvelles qualités expressives, exécutant un travail corporel peut-être novateur, afin de préserver l'unité entre tous les interprètes et de tendre à émouvoir l'assemblée¹²².

Le public, outre la Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, va se diviser autour des questions dramaturgiques liées à l'opéra. Le reproche récurrent concerne ainsi les opéras-ballets par exemple, où s'enchaînent les entrées de ballet sans véritable lien dramaturgique. Le problème demeure le renouvellement du genre tragique. Il oscille alors entre un renouvellement qui viendrait du style italien (ce que va proposer Piccinni entre autres), et une transformation qui se ferait à partir du socle de la tragédie lyrique de Lully mais qu'il faut moderniser (ce que s'emploiera à faire Gluck). Le questionnement qui émerge dans un second temps a trait à la place du spectacle et à son rôle dans la société changeante de cette fin de XVIII^e siècle.

Comment réformer l'opéra de façon homogène en incluant les parties de ballet ? Il s'agit d'un véritable casse-tête à propos duquel le public parisien, le plus exigeant en matière de danse, se montre divisé. Les plus dévoués au style ancien attaquent le Chevalier, qu'ils considèrent comme le destructeur de l'essence de l'opéra français. Or, qu'est-ce que l'essence de l'opéra français ? Il semble justement que Gluck intègre les trois éléments essentiels qui sont le fondement et la spécificité de l'opéra français : la danse, le récitatif et le chœur. Soit trois compétences pour lesquelles le geste en général joue un rôle déterminant avec un chœur qui cesse d'être statique (placé traditionnellement en fond de scène et immobile), et un récitatif qui mobilise une déclamation ponctuée de gestuelle.

¹²¹ GARDEL (Maximilien), *L'Arènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du Couronnement du Roi*, à Paris, Chez Musier, 1775, p. 26.

¹²² Nous développerons cette idée d'expressivité du corps dans la seconde partie avec un chapitre consacré à l'expression.

1. La danse : remises en cause et querelles pour ranimer l'Opéra

Enfin, Monsieur, c'est un spectacle fort agréable pour nous que le Ballet. Rien n'est plus fait pour
notre légèreté,
rien ne s'accommode mieux à notre caractère, & entre nous,
de la manière dont nous sommes aujourd'hui montés,
le sérieux & le pathétique de l'Opéra nous va beaucoup moins bien que le Ballet¹²³ [...].

Gluck entend bien transformer la représentation de la tragédie lyrique, symbole de l'institution parisienne, afin d'y substituer son drame réformé. S'il a déjà entrepris la réforme à Vienne, il souhaite exploiter le potentiel de l'opéra français, et notamment sa langue, si apte à l'expression de la tragédie.

Pour mener à bien cette entreprise, il doit modifier toute l'architecture du drame lyrique : de l'orchestration aux lignes de chant, en passant par un redimensionnement de la présence (musicale et spatiale) et du rôle du chœur comme nous le verrons par la suite, et naturellement, la danse, clé de voûte du spectacle français. Tendre à transformer la dramaturgie, la structure et la temporalité de la représentation, c'est bouleverser nécessairement les conditions de représentation. Une « rééducation » du public, alors confortablement installé dans un genre « poussiéreux », est impulsée, exposant Gluck à la critique d'une assistance divisée : entre allégeance persistante à Lully et désir de faire évoluer la scène tragique, alors en décalage avec l'esprit des Lumières. La danse se retrouve régulièrement au centre des querelles, alimentant, avec la déclamation des chanteurs et les effets de l'orchestre, les détracteurs de la réforme de l'opéra.

Comme le rapporte Desnoiresterres, la Querelle des Bouffons (1752-1754) arrive à propos dans un opéra plutôt déserté et qui eût été « tout à fait délaissé sans ses ballets¹²⁴ ». En effet, à la différence de l'Autriche, la France cristallise les querelles esthétiques en monopolisant l'opinion publique, ce qui permet finalement de redynamiser la fréquentation de l'Opéra. Gardons à l'esprit que l'opinion publique se limite alors principalement à la presse et aux gens de lettres, qui parfois n'hésitent pas à se contredire ou à transformer la réalité. Par ailleurs, si la décennie 1770 est particulièrement dynamique, tant pour la danse (le ballet pantomime est en plein essor) que pour l'opéra, en Allemagne nous trouvons moins de discussion esthétique sur la musique. Se « quereller » et faire de l'opéra une affaire publique semble donc découler d'une attitude — et une tradition — particulière à Paris.

¹²³ SAINT-MARD (Rémond de), *Œuvres de Monsieur Rémond de St Mard. Poétique prise dans ses sources*, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1749, « Réflexions sur l'Opéra » p. 275.

¹²⁴ DESNOIRESTERRES (Gustave), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, op. cit., p. 241-242.

La passion du public français pour la danse n'est plus à démontrer au regard des programmations faisant la part belle au ballet, depuis la Régence jusqu'à l'arrivée de Gluck¹²⁵. Ce que nous pouvons encore nous autoriser à nommer *belle danse* dans la première moitié du XVIII^e siècle, semble trouver un compositeur idéal en la personne de Jean-Philippe Rameau :

La danse conquiert une place démesurée, substituant en partie le geste à la voix au sein d'un spectacle qui semble plus composite, plus décoratif, plus baroque ou, pour mieux dire, plus rocaille que la tragédie en musique lullyste¹²⁶.

C'est ce style *rocaille*¹²⁷ que Gluck va faire évoluer en fédérant les arts, afin de dessiner une ligne de fuite commune à tous, autour des contrastes et des effets visuels au service de la peinture du drame. Si le compositeur s'attache à réformer le genre tragique, dans ces années 1770, la réussite d'un opéra semble être synonyme de la réussite du ou des ballets qui le composent, tendance que Gluck inversera. Bachaumont insiste sur le fait qu'à Paris, le spectacle est inexorablement lié à la danse :

Les airs de Ballet sont absolument négligés, & l'on sait que cette partie est essentielle à Paris. Les décorations sont pitoyables, en un mot, tout l'accessoire est manqué¹²⁸.

De ce fait, Gluck est régulièrement accusé de « négliger » les ballets, jugés trop austères, comme dans l'extrait ci-après à propos d'*Iphigénie en Aulide* :

Depuis *Iphigénie*, les ballets étaient le seul spectacle qui eut trouvé grâce devant le public pour lequel les ronds de jambe des danseurs, les prouesses des Vestris

¹²⁵ Nous renvoyons à ca propos à nos travaux de master 2 et aux ouvrages suivants : BARTHÉLEMY (Maurice), *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, 141 p. et BARTHÉLEMY (Maurice), *André Campra (1660-1744)*, Arles, Actes Sud, coll. « Série Musique », 1995, 333 p. ; CESSAC (Catherine), dir., *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Eglise à l'Opéra (1660-1744)*, Bruxelles, Madraga/CMBV, 2012, 439 p. ; DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, *La Danse au temps de l'opéra-ballet*, thèse doctorat sous la direction de Monsieur le professeur Jean JACQUART, Paris I Sorbonne, U. E. R. d'Histoire, juin 1983, volumes I et II ; FABIANO, Andrea (textes réunis par), *La « Querelle des bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique »/série *Études*, 2005, 276 p. ; FAJON, Robert, *L'opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, éd. Slatkine, 1984, 440 p. ; KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, col. « Voies de l'histoire », série « Culture et Société », 1991, 582 p.

¹²⁶ VENDRIX (Philippe), « Musique, théorie et philosophie : le nouvel élan de Rameau » dans DURON (Jean), (textes réunis par), *Regards sur la musique... Au temps de Louis XV*, Wavre, Coll. « Regards sur la Musique », 2007, p. 97.

¹²⁷ L'esthétique « rococo » est associée aux arts décoratifs et se poursuit sous la monarchie de Louis XV (son apogée correspond au « règne » de Madame de Pompadour). Le « style rocaille » renvoie tout particulièrement à la France et prolonge le style baroque (certains parlent du rocaille comme d'une phase maniériste du baroque) en incluant des éléments comme l'asymétrie, l'exotisme (chinoïseries), les courbes (coquillages, motifs floraux), goût de la miniature... Il développe des thèmes légers (souvent dans une nature idéalisée évoquant les pâtres), en adéquation avec la Régence de Philippe d'Orléans. Nous renvoyons ici à nos travaux de master 2 cités précédemment qui portent un regard sur l'expression de ce style rocaille dans la musique et la danse à travers l'opéra-ballet de Campra.

¹²⁸ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours [...], Londres, John Adamson, 1784, Tome 7, p. 163.

valaient toute la musique du monde. *Alceste* ne prenant point, disait-on dans les Nouvelles à la main, à la date du 29 mai 1776, les directeurs de l'Opéra reviennent au goût de la nation et font répéter actuellement l'Union de l'Amour et des Arts du sieur Floquet¹²⁹.

Desnoiresterres souligne la prégnance de la danse sur la musique : l'opéra est encore un espace où l'on voit, plutôt qu'un lieu pour entendre. Dans une logique financière, programmer un ballet, comme celui de Floquet, permet d'attirer inexorablement le public. Ce goût et cette tendance pour la prouesse technique du danseur, parfois au détriment de la musique, vont s'inverser. Cela nous amène à nous interroger sur la question du genre en danse : il devient impossible de donner des ballets « divertissants », au sens de légers et enjoués, dans le cadre de la tragédie lyrique. Pour cause, *L'Union de l'Amour et des Arts* de Floquet cité plus haut, est un ballet héroïque donné pour la première fois en 1773, qui connaît un grand succès (80 représentations¹³⁰). Les trois actes qui le composent (*Bathylle et Chloé* ; *Théodore* ; *La cour d'Amour*) sont d'inspiration pastorale sur une musique « gracieuse¹³¹ », faisant la part belle à la danse, pensée dans l'esthétique de l'opéra-ballet. Les directeurs de l'Académie n'hésitent donc pas à substituer aux drames chantés des ballets, qui leur assurent la fréquentation du public en même temps qu'un certain succès financier. L'apport de Gluck dans l'évolution de la danse a été d'assumer l'organisation de celle-ci en adéquation avec la dramaturgie (alternant ballet, divertissement ou pantomime de manière adéquate). La danse passe ainsi d'une fonction décorative à une fonction dramatique. La remise en question du modèle proposé par Quinault (largement critiqué par Du Roulet dans la *Lettre sur les drames-opéra*¹³²), se concrétise dans l'œuvre de Gluck par l'organisation de la grande architecture. Ainsi, les ballets sont intégrés au drame, au sens où ils se déroulent à l'intérieur des actes et ils ne terminent jamais ces derniers.

Il s'agit alors, pour le compositeur, de repenser cet engouement pour la danse en ménageant des compromis entre librettistes, artistes et spectateurs. Rousseau, dans sa critique de l'opéra¹³³,

¹²⁹ DESNOIRESTERRES (Gustave), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, op. cit., p. 144.

¹³⁰ Cf. FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, à Paris, librairie de H. Fournier, 1837, Tome 4, p. 143.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² DU ROULET (François-Louis Gand le Blanc), *Lettre sur les drames-opéra*, à Amsterdam et se trouve à Paris, chez Esprit, 1776, p. 7 : « Cependant Quinault, en traitant le même sujet qu'Euripide, n'a fait entrer dans son *Alceste* aucune des beautés que cet admirable génie a prodiguées dans le sien [...] » ; p. 21 : « [...] Mais je crois que c'est à tort qu'on nous propose le stile de Quinault pour modèle de celui qui doit être employé dans la tragédie lyrique. » et p. 39 : « Quinault n'a vraisemblablement pas fait ces observations : il travailloit pour les plaisirs d'un Roi magnifique & d'une Cour galante qui n'étoient occupés que de danse & d'amusements. »

¹³³ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, article « opéra », p. 355 : « Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement [...] ? On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours [...]. »

évoque la concentration des productions autour des parties dansées, les auteurs n'hésitant pas à accentuer l'ennui de la pièce afin que le spectateur ne se lasse jamais des compositions de ballets¹³⁴. Pendant son séjour parisien, Gluck va rompre avec cette tradition en innovant à plusieurs échelles dans les parties musicales dansées : composition, tonalité, style de danse et timbre¹³⁵. Il semble que ce renouveau de la composition chorégraphique ait été très attendu par certains¹³⁶.

Le public parisien va se montrer assez capricieux, voire paradoxal, dans ses jugements : rejetant les productions du Chevalier trop peu fournies en parties de ballet, et en même temps s'agaçant de l'ajout des divertissements qui viennent suspendre l'action du drame :

Ce qu'on ne cessa de reprocher à Gluck, c'était la parcimonie de danses, de ballets, les pièces capitales d'un opéra français. L'on s'avisait d'introduire, entre le second et le troisième acte d'*Alceste*, un divertissement très joli et très réussi, qui n'en fut pas moins sifflé, hué à outrance, avec un tumulte que tout le talent des Vestris et des Guimard n'a pu apaiser. Gluck avait donc raison, même sur ce point, et l'on comprenait l'inconvenance et le ridicule de ces hors d'œuvre chorégraphiques

Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse [...] il est absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne ». Si Rousseau se montre très critique quand à la participation de la danse dans l'opéra, paradoxalement il ne tranche pas complètement et atténue son propos, p. 357 : « Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grand agréments que de l'en retrancher tout-à-fait. »

¹³⁴ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 48 : « L'art des auteurs pour empêcher que la danse ne lasse est d'en faire en sorte que la pièce ennuie ». Les danses doivent néanmoins répondre à un certain cahier des charges (attentes musicales et chorégraphiques).

¹³⁵ Cette rupture intervient à Paris entre 1774 et 1778 et elle est attendue, comme en témoigne par exemple le texte d'Angiolini écrit en 1765 : « La danse a dégénérée de nos jours au point de ne plus la regarder depuis long-tems que comme l'art de faire des entrechats, & des gambades, de sauter ou courir en cadence, ou tout au plus de porter le corps, ou de marcher avec grâce, & sans perdre l'équilibre, d'avoir les bras moelleux, & des attitudes pittoresques & élégantes. » in ANGIOLINI (Gasparo), *Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*- Vienne 1765, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, C. 5913 (3), p. 185 à 200. Comme nous l'avons évoqué auparavant et comme nous le développerons par la suite, il y a un questionnement sur le rôle de la danse (est-elle imitative ? expressive ?), sa place (au sein de la tragédie lyrique entre autre) et son évolution (apparition du ballet pantomime).

¹³⁶ Cf. ANGIOLINI (Gasparo), *Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*-Vienne 1765, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, C. 5913 (3), p. 185 à 200 : « La danse a dégénérée de nos jours au point de ne plus la regarder depuis long-tems que comme l'art de faire des entrechats, & des gambades, de sauter ou courir en cadence, ou tout au plus de porter le corps, ou de marcher avec grâce, & sans perdre l'équilibre, d'avoir les bras moelleux, & des attitudes pittoresques & élégantes ». Gasparo Angiolini (1731-1803) est un danseur et compositeur de ballets italien, également philosophe de la danse comme en témoigne le livret de *Semiramis*, qui se produit dans toute l'Europe (Italie, Autriche et Russie). Dès 1761, il collabore avec Gluck à Vienne en posant les fondations du ballet-pantomime avec la création de *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Par la suite *Orphée et Eurydice* (1762) et *Semiramis* (1765) témoignent de la possibilité pour la danse d'exprimer seule, sans le recours au poème, toute l'action d'un spectacle. Ses idées contribuent avec celle de Noverre entre autre, à imposer le genre du ballet-pantomime en Europe. Cependant, les deux philosophes de la danse et maîtres de ballet ont des avis divergents sur certains points. Nous renvoyons à la lecture des travaux de Juan Ignacio VALLEJOS, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, sous la direction de M. le Professeur CHARTIER, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 10 mars 2012, 407 p., et à ceux de FABBRICATORE (Arianna), *Angiolini, Noverre et la « Querelle des Pantomimes »*. *Les enjeux esthétiques, dramaturgiques et sociaux de la querelle sur le ballet-pantomime à Milan au XVIII^e siècle*, sous la direction de M. FABIANO, Université de Paris-Sorbonne IV, présentée et soutenue le 6 mai 2015, 755 p.

traversant, coupant une action austère, presque religieuse, où l'on ne pouvait les intercaler sans offenser tout à la fois la vraisemblance, la logique et le bon sens¹³⁷.

Outre ce changement de goût déjà évoqué et sur lequel nous reviendrons, la position du spectateur est en passe d'évoluer au XVIII^e siècle. Les artistes vont demander un engagement du public, redessinant les contours de la place de l'art dans la société.

Comme le rappelle Juan Ignacio Vallejos¹³⁸, la danse que Noverre nomme « danse mécanique¹³⁹ », remporte toujours un vif succès auprès du public et les philosophes doivent donc entreprendre d'éduquer le public à la nouveauté, dont le ballet pantomime.

L'établissement de Gluck à Paris en 1774 ne marque pas seulement le commencement d'une pratique qui consiste à chercher les sujets de la tragédie lyrique dans la tragédie ancienne. Elle marque, également, l'avènement d'un nouveau style compositionnel qui, selon Julien Garde, répond aux réalisations des idéaux philosophiques de son époque. La réforme gluckiste, de fait, ne se fait pas de manière arbitraire. Elle est fondée sur les idées nouvelles exprimées dans les essais parus au milieu du siècle lesquels se fondent sur le modèle dramaturgique antique¹⁴⁰.

Comme la danse est toujours subordonnée à la musique, il semble que ce nouveau style compositionnel la concerne tout particulièrement, l'influençant directement aux plans technique et poétique, et divisant le public et les artistes.

Nous assistons, du fait de l'engouement non démenti pour la danse, à un phénomène de starisation des danseurs ayant pris directement sur les habitudes des spectateurs. Par exemple, à l'intérieur de la représentation, le public continue de bisser les danseurs et les chanteurs. Il n'est

¹³⁷ Cf. GRIMM (Friedrich Melchior baron von), *Correspondance littéraire, philosophique, et critique, édition revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites [...]*, Paris, Garnier Frères, 1879, tome IX, p. 285-286.

¹³⁸ VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, sous la direction de Roger CHARTIER, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 10 mars 2012, p. 269.

¹³⁹ En utilisant le terme de « danse mécanique », Noverre souhaite pointer les problèmes de proportion et de justesse entre technicité et expression. Pour le maître de ballet, les interprètes abusent de *mécanique* et vident ainsi la danse de toute expression. Cf. NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 27-28 : « Je conviendrais que l'exécution mécanique de cet Art est portée à un degré de perfection qui ne laisse rien à désirer ; j'ajouterai même qu'elle a quelquefois des grâces, mais la grâce n'est qu'une petite partie des qualités qu'elle doit avoir. Les pas, l'aisance & le brillant de leur enchaînement, L'*a-plomb*, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la Danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements, & que le sentiment & l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir & de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force à son agilité, mais il ne me fait éprouver aucune agitation [...] ne m'attendrit pas [...] ne me cause pas plus de sensation [...] ».

¹⁴⁰ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 95.

donc pas rare que l'illusion du spectacle soit interrompue régulièrement pour réentendre un air, ou avoir le plaisir d'admirer une fois de plus la performance du danseur. Ces comportements de vedette n'étant absolument pas compatibles avec le projet de réforme de Gluck, cette habitude va être délaissée progressivement avec les représentations de ses drames-opéras.

D'ailleurs, il est intéressant de constater que le règlement de 1776 propose de nouvelles dispositions influant directement sur le déroulement de la représentation. Par exemple, l'ordonnance du Roi du 19 mars 1776¹⁴¹ prévoit de rétablir l'ordre et la tranquillité pendant les représentations. Ceci implique de ne pas faire venir de personnes extérieures dans les loges ou au foyer des artistes, ceux-ci devant dorénavant être visibles uniquement sur scène et en costume. Un peu plus loin, nous pouvons lire qu'il y a trop d'affluence au parterre et qu'il faut prendre des mesures en conséquence, car ceci est « extrêmement nuisible à la tranquillité du spectacle¹⁴² ». Dans le même règlement, un article est consacré aux répétitions réservées aux artistes, en rejetant ainsi la foule de curieux qui peuvent perturber le travail. De nouvelles mesures vont donc être mises en place pour la salle et les coulisses, afin de ne pas déranger l'illusion du spectacle, concernant aussi bien le fourmillement du public au parterre et dans les loges, que l'avènement d'une ritualisation de la représentation, qui se poursuivra d'ailleurs au XIX^e siècle avec l'arrivée du noir dans la salle.

La révolution entreprise par Gluck ne va donc pas toucher uniquement l'œuvre en elle-même mais aussi le public et les artistes. Par exemple, dans la manière de fédérer les artistes autour de l'œuvre, le compositeur occupe une place analogue à celle que nous pourrions qualifier aujourd'hui de chef d'orchestre :

Comme Haendel autrefois, M. Gluck inspire à ses exécutants une sainte terreur ; il se flatte cependant de n'avoir jamais dû faire face à une mutinerie, quoiqu'il ne laisse pas ses troupes en repos avant d'en avoir obtenu ce qu'il veut, et qu'il lui arrive fréquemment de leur faire répéter la même manœuvre jusqu'à vingt ou trente fois de suite¹⁴³.

Cette habitude est confirmée par d'autres sources évoquant les répétitions à Vienne avec les musiciens français et autrichien du *Burgtheater*. La notion de répétition est très présente chez Gluck, ce qui ne constitue pas encore un usage très ancré dans la pratique des sujets danseurs par

¹⁴¹ Archives Nationales, O¹/613/1, *Ordonnance du Roy, article 13*, 19 mars 1776.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ BURNEY (Charles), *The present State of Music in France and Italy : or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1771] et The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces : or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1773]*. Traduit, présenté et annoté par Michel NOIRAY, *Voyage dans l'Europe des Lumières*, traduit, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », série « Écrits de Musiciens », 1992, (éd. orig. 1771-1773), p. 202 et 278.

exemple. N'oublions pas que lorsque Gluck arrive au sein de l'Académie royale de musique, les premiers danseurs composent encore eux-mêmes leurs propres entrées, et les répétitions en *tutti* sont assez limitées. Cependant, si l'hostilité des sujets danseurs tient plutôt à la façon dont Gluck arrive au sein de l'Académie, il semble que sa réforme remporte petit à petit l'adhésion des artistes. C'est par exemple le cas lors des représentations d'*Orfeo* au *King's Theater* de Londres en avril 1770, comme le rapporte Charles Burney :

Guadagni s'était singularisé, lors des représentations de l'*Orfeo* de Gluck au Haymarket, en refusant de bisser un air et de saluer le public au cours de la représentation, afin de ne pas rompre l'illusion théâtrale. (...) Guadagni se plaint d'avoir été maltraité par le public au moment où l'on donnait l'opéra d'*Orfeo*... Il avait été sifflé pour avoir quitté la scène après des airs qu'on lui demandait de recommencer, alors que son unique souci était de ne pas rompre l'illusion dramatique, et de revenir seulement lorsque son rôle l'exigeait¹⁴⁴.

S'attacher à ne pas « rompre l'illusion dramatique » va être l'objectif primordial de la représentation dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Nous reviendrons sur les différentes métamorphoses des habitudes de représentations tout au long de notre exposé, en raison de leur influence directe sur le travail des sujets de l'Opéra. Dans la décennie qui nous occupe — 1770-1780 — ne perdons pas de vue que les arts de la scène sont en pleine transition, de même que le paysage politique et social. Au milieu de ces transformations, la place de l'artiste paraît encore fragile, et le désir de reconnaissance de la part des danseurs et des compositeurs de ballets apparaît d'autant plus prégnante.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 335.

2. D'une musique européenne vers une danse européenne ?

[...] J'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction de musiques nationales¹⁴⁵.

Lorsque Gluck arrive à Paris, il porte avec lui le succès de sa réforme de l'opéra entrepris à Vienne, mais également celui de ses diverses expériences et collaborations notamment avec les Italiens. Peu après l'arrivée du Chevalier, celui qu'on nommera le « Gluck de la danse¹⁴⁶ », Noverre, arrive à Paris dans des circonstances semblables à son confrère, protégé par Marie-Antoinette, sur les ordres de Marie-Thérèse d'Autriche.

L'établissement d'une cartographie de la circulation des savoirs dessine l'axe incontournable passant par l'Italie, Paris, l'Autriche et Londres, qui englobe ainsi les cours princières et royales, les réseaux littéraires et les théâtres.

Dans ce contexte de circulation et d'échange, la danse française influence certes la production de nombreux traités¹⁴⁷, mais elle commence aussi à subir la perméabilité du style italien. Des compositeurs comme Telemann et Keiser incorporent les deux styles, avec parfois des airs de danses, qui sont néanmoins la plupart du temps donné entre les actes à la manière italienne¹⁴⁸.

Si Milan promeut le ballet pantomime, par le biais du succès d'Angiolini, c'est aussi dans cette ville que Gluck poursuit sa formation avec la composition de son deuxième opéra, *Demofonte*, une commande pour le *Regio ducale* de Milan le 6 janvier 1742, et dont la *Gazetta di Milano* rapporte : « [...] La vivacité et l'originalité des danses remportèrent elles aussi de francs applaudissements¹⁴⁹ [...] ». Le voyage en Italie est particulièrement formateur pour le compositeur : Milan est en effet une ville de passage (sous domination Autrichienne depuis 1714), qui de plus, devient au tournant du siècle, la véritable capitale de l'opéra italien. En Italie, dès les années 1720-1730, Metastasio entreprend une réforme du livret pour en favoriser l'unité, réforme qui influencera considérablement la perception de la dramaturgie chez Gluck : des décors réduits, des didascalies donnant des indications scéniques de plus en plus précises, une correspondance

¹⁴⁵ Lettre de Gluck au rédacteur du *Mercur de France*, cité dans NOHL, (éditeur), *Lettres de Gluck et de Weber*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁶ Cette analogie entre les deux artistes est évoquée par Desnoiresterres : « Nous disions que Noverre était une sorte de Gluck. On voit qu'il y a une analogie dans le tempérament et les procédés de composition [...] » dans DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, *op. cit.*, p. 233 ;

¹⁴⁷ Citons pour l'Allemagne par exemple, les écrits de J. Pasch (1707) ou de G. Taubert (1717).

¹⁴⁸ Cf. HARRIS-WARRICK, « Ballet », *op. cit.* p. 107 : À certaines exception près comme *Armida abbandonata*, à Naples en 1770 par Jommelli. Pour ces considérations sur la manière d'incorporer le ballet, se reporter à l'article « Ballet » de R. HARRIS-WARRICK, p. 99 à 111.

¹⁴⁹ Cité par GIRON-PLANET (Caroline), « On peut arriver en Italie en passant par la Bohême. Les voyages italiens de C. W. Gluck » in LE MOËL (Sylvie) et QUÉTIN (Laurine), dir., « Les Lumières et la culture musicale européenne, C. W. Gluck », *Musicorum* n°9, Tours, Université François-Rabelais, 2011, p. 9.

entre le drame et le tableau proposé aux spectateurs, sont autant d'éléments qui transparaîtront dans la production parisienne du compositeur.

Le style italien est très implanté en France, comme en témoignent des compositeurs tels Philidor, Gossec ou Berton, qui incorporent progressivement, dès les années 1760, le style italien à la musique française, ce mélange musical étant plus particulièrement représenté dans les productions de l'Opéra-Comique. De même, l'Angleterre suit le modèle italien de Traetta, avec l'exemple de Haendel qui ne délègue pas la composition de la musique de ballet, comme cela se fait traditionnellement en France ou en Italie.

Si Vienne est la ville de la première réforme de Gluck, Stuttgart devient dans les années 1760 le centre d'expérimentation du « ballet moderne » en opposition à Paris qui conserve une tradition « classique ». Certains danseurs français se rendent alors à Stuttgart et nous savons que *Médée* de Noverre marque fortement Vestris en 1762. La reprise de *Médée* à Paris en 1776 se soldera pourtant par un échec, en comparaison du triomphe de sa création car, si les artistes ont l'opportunité de voyager au gré des contrats, favorisant ainsi la circulation des idées en Europe, les publics quant à eux sont cantonnés au contexte socio-culturel propre à chaque nation. Paris notamment, se montre particulièrement réticente à l'avènement du ballet moderne, se proclamant garante de l'académisme.

La ville des Wurtemberg se révèle également incontournable dans l'expansion du ballet-pantomime (alors synonyme de modernité et de renouveau) puisqu'elle accueille la création de *Médée et Jason* de Noverre¹⁵⁰ entre les actes de *Didone abbandonata* de Jommeli en 1763. En effet, la préférence du duc Charles-Eugène pour les chœurs et la danse française permet l'incorporation d'éléments français et fait naître des collaborations comme celle de Jommeli et Noverre. Ainsi, Stuttgart est située entre les deux grands pôles culturels de l'Europe : Paris et Vienne¹⁵¹.

Paradoxalement, force est de constater que les premiers sujets de l'Opéra de Paris - les vedettes évoquées plus tôt - ne se sont pas formés à l'école de danse attenante à l'institution, mais souvent à l'étranger¹⁵². Cela peut être mis en parallèle avec une mauvaise gestion de l'école de danse,

¹⁵⁰ Noverre est refusé dans un premier temps à l'Opéra de Paris malgré le soutien de Mme de Pompadour et entre au service du duc Charles-Eugène.

¹⁵¹ Concernant la danse du côté germanique, nous renvoyons aux travaux d'Irène Brandenburg qui a notamment travaillé à l'édition scientifique de l'édition Monumentale de Gluck.

¹⁵² En effet, en observant les grands noms de l'Académie royale de musique, la majorité semblent s'être formé en-dehors de l'école de l'Académie royale de musique et loin de Paris. Pour exemple : Gaetano Vestris (1729-1808) se forme en Italie puis danse à Vienne et Dresde ; Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) commence sa carrière dans le corps de ballet de la Comédie Française tout comme Marie Allard (1738-1802) qui commence en amont à Marseille et Lyon ; Anna Heinel (1753-1808) se forme

comme en atteste plus tard une lettre¹⁵³. Pourtant, nous trouvons encore régulièrement des textes — parfois teintés d'un accent nationaliste — faisant l'apologie de cette France, territoire incontesté de la danse¹⁵⁴. Par exemple dans le *Dictionnaire de Danse* de Compan publié en 1787, ce ton est encore de mise avec des exemples presque exclusivement issu de la culture française : l'auteur cite tour à tour Lully, Quinault, Cahusac et Noverre, dont les « deux excellents ouvrages » forment une « poétique parfaite de la danse¹⁵⁵ », ainsi que les danseurs de l'Opéra de Paris, notamment Mlle Heinel, Mlle Guimard, Mlle Théodore, et Mr. Vestris.

Il est intéressant de constater que Gluck utilise uniquement des danses françaises. Ce choix peut être motivé, d'une part par la maîtrise des premiers sujets et donc la rapidité d'apprentissage d'une nouvelle composition, et d'autre part, par la volonté de s'approprier et de faire allégeance à ce style français.

Les comptes rendus de la presse font l'éloge de La Guimard, car il semblerait qu'elle maîtrise absolument le style français, sa grâce et son élégance étant en parfaite adéquation avec la définition de la belle danse et de l'adjectif beau, utilisé ici dans le sens de « élégant, fin, conforme aux usages et aux comportements d'une classe sociale bien déterminée : la noblesse¹⁵⁶ ». Notons également que ses débuts à la Comédie Française ont pu lui apporter beaucoup en matière d'expression scénique, qualité régulièrement évoquée par ses admirateurs ; la perméabilité des

à Stuttgart et se produit à Vienne ; Eugène Hus (1758-1823) débute à Lyon et sillonne la France et Londres avant d'arriver à l'Opéra de Paris ; Pierre Gardel (1758-1840) semble quand à lui avoir fait ses débuts à l'école de l'Opéra de Paris.

¹⁵³ Lettre de Amelot à [?], Paris 13 juillet 1780, Archives Nationales, O1/615, lettre d'Amelot : « Je suis informé, Monsieur, du peu d'exactitude dont se tient l'école de danse au Magazin de l'Opéra, et qu'elle n'est souvent tenue que par le Prévot du maître de cette école, et que par là il ne forme aucun sujet, ce qui rend cette dépense illusoire et inutile pour l'Académie royale de musique. Je vous prie d'en parler au comité afin de chercher très promptement les moyens de réparer la négligence que l'on a à ces égard et de m'en rendre compte ainsi que des heures et jours auxquels le Sr Gardel maître de ladite école la tient, comme du nombre de sujets de l'un ou l'autre sexe qu'il instruit. Je profite aussi de cette occasion pour vous parler de la place du Sr Vestris pere, qui a 2400# d'appointements pour former des élèves et jusqu'à présent, quoiqu'il jouisse depuis longtemps de ce traitement (si l'on en excepte son fils auquel d'ailleurs il devoit une éducation) il n'a présenter aucun sujet en état de dedommager de la dépense considérable que le roi a faite pour cet objet, et c'est ce qui arrivera toujours lorsqu'on ne prendra que des enfants trop jeunes et des dispositions desquels on ne peut avoir encore aucune assurance pour l'avenir. Il me semble que l'objet de ces établissements étoit que le Maître des élèves se chargera moins d'enfants que de perfectionner des sujets déjà attachés à l'Opéra et qui ont des talens et de la bonne volonté. Je vois aussi sur les état du roi que le Sr Lani y jouit de 2000# d'appointements comme maître de danse et qu'il n'exerce point cette place, mais il me paroît cependant essentiel que les intentions du roi soient remplies. Je vous prie donc, Monsieur de chercher à rendre utiles toutes ces différentes dépenses et d'en former un projet solide de l'établissement d'une école de danse. Vous voudrez bien en conférer avec le comité pour lui faire connaître mes intentions à cet égard.

Je suis très sincèrement Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur. »

¹⁵⁴ Il n'y a pas d'école de l'Académie Royale en Italie ou en Autriche (au sens de l'institutionnalisation et de l'uniformisation des enseignements comme en France). Des écoles se développent avec les théâtres, nous suggérant l'hypothèse de styles ou de particularités nationales pouvant naître d'un contexte géopolitique et/ou des artistes enseignants. L'exemple d'une danse comme le *lander* en Autriche pourrait être à ce titre une particularité à approfondir, d'autant plus que des compositeurs comme Haydn y ont régulièrement recours en tant qu'idiome national.

¹⁵⁵ COMPAN, (Charles), *Dictionnaire de danse contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne & moderne ; le tout tiré des meilleurs Auteurs qui ont écrits sur cet Art*, à Paris, chez Cailleau, 1787, p. xij.

¹⁵⁶ ROUCHER (Eugenia), « La Belle danse ou le Classicisme français au sein de l'univers baroque », conférence d'introduction au spectacle de C. Bayle, *Figures et belle-danse dans les Cours d'Europe au temps de Louis XIV*, dans le cadre de l'exposition « Triomphe du Baroque », Marseille, 20 janvier 2001, CN D (<http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/belleDanse-2.pdf>), p. 2.

techniques entre comédiens et danseurs est effet particulièrement importante en cette seconde moitié de XVIII^e siècle, avec toutes les réflexions sur le jeu de l'acteur et plus largement, de l'artiste de scène. En revanche, comme nous l'avons évoqué auparavant, une danseuse comme Anna Heinel va véritablement surprendre le public. Nous pouvons imaginer que ce ravissement provient en partie de sa technique qui soutient la comparaison avec le sexe opposé. L'expression qui lui est consacrée, « première danseuse européenne », est utilisée en chœur par Grimm, Diderot, Bachaumont ou le *Mercur de France*, et nous autorise à suggérer que cette éventuelle synthèse qu'elle opère dans les différents styles (français et germanique) la mène naturellement vers un équilibre qui satisfait le plus grand nombre de spectateurs.

Plus largement, comment envisager une unité dans le ballet de l'acte III, scène 2, d'*Orphée et Eurydice* dansé par Vestris, Heinel et Guimard ? La partition présente qui plus est, des particularités musicales, notamment l'utilisation du célèbre solo de flûte ajouté pour Paris, qui contraste avec les morceaux de violons. Un peu plus loin, nous évoquerons cette hypothèse d'une correspondance entre les mouvements de musique écrits pour la flûte, et ceux qui étaient dansés par Vestris. Ainsi, les habitudes et les pratiques des sujets danseurs de l'Opéra de Paris sont à croiser avec les spécificités nationales et la circulation des idées, ce que Sylvie Le Moël et Laurine Quetin formulent ainsi :

Mais l'utopie d'un opéra supra-européen qui intègre tous les genres du théâtre musical est confrontée à l'importance des traditions opératiques nationales et se nourrit de la tension entre tradition et innovation. On peut donc se poser la question : à quelle sphère culturelle appartient vraiment sa musique¹⁵⁷ ?

La question de l'appartenance de la musique à une sphère culturelle peut donc être élargie à la danse. Si l'expression « musique européenne » s'impose, pourrions-nous nous autoriser à utiliser celle de « danse européenne », le genre du ballet-pantomime s'imposant de plus en plus, suppléant ainsi aux ballets composés dans la tradition de la *belle danse* et miroir de la suprématie française ? Sur cette idée d'une danse européenne, qui dépasse nos travaux, nous renvoyons à ceux d'Arianna Fabbriatore qui a mis en avant les différentes façons de concevoir la danse et les particularités nationales, notamment entre la France et l'Italie¹⁵⁸. Elle recourt à la notion de « semiosphère », afin d'expliquer ces différences de conception. Par exemple, les cultures grammaticalisées vont s'orienter vers des contenus de types manuels et l'utilisation d'un système de règles, et les cultures textualisées vont puiser dans des textes qui, s'ils ne fournissent pas de

¹⁵⁷ LE MOËL (Sylvie) et QUETIN (Laurine), dir., « Les Lumières et la culture musicale européenne, C. W. Gluck » *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁸ FABBRICATORE (Arianna), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 101.

règles précises, proposent des modèles à imiter. Ces deux possibilités organisationnelles des codes correspondent *de facto* aux modèles français et italien. La France, avec la création d'Académies « fonde un système organisé, centralisé et hiérarchisé de règles [...] tandis qu'en Italie, la fondation de l'Arcadie propose une circulation culturelle non institutionnelle fondée sur un système de modèle plutôt que de règles¹⁵⁹. »

Le parcours de Gluck dans l'espace européen apparaît s'effectuer en parallèle du cheminement de la réforme du ballet pantomime, sur l'axe évoqué précédemment (Autriche-Italie-Angleterre-France). Il nous semble que le basculement d'une esthétique de la rhétorique des passions à celle de l'expression des sentiments qui anime la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle, soit à l'origine de cette dynamique réformatrice et par conséquent d'une poétique de la danse propre à Gluck.

¹⁵⁹ *Ibid.*

3. Naufrage de l'esthétique du plaisir¹⁶⁰

Pour jubilé l'on représente Alceste :
Les confesseurs disent aux pénitents,
Ne craignez rien, à ce drame funeste,
Pour station, allez vous, mes enfants
Par-là bien mieux dans ce temps d'abstinence,
Mortifiez vos goût & vos plaisirs,
Et si par fois vous avez des désirs,
Demandez Gluck pour votre pénitence¹⁶¹.

La connaissance du contexte socio-culturel du XVIII^e siècle est indispensable pour la compréhension des conditions de création par lesquelles Gluck et ses interprètes sont influencés, et auxquelles ils sont également soumis.

C'est cette « crise de la conscience européenne », dont parle Paul Hazard, qui contient et fait germer les idées des philosophes des Lumières. La « grande bataille d'idées¹⁶² » qui a lieu avant 1715, semble déterminante pour tout le XVIII^e siècle. Sans Locke, pas de d'Alembert ! Car l'apport des philosophes anglais est fondamental, comme le souligne Catherine Kintzler : « un mode de raisonnement purement expérimental apparaît au XVIII^e siècle, introduit par la diffusion de la physique de Newton¹⁶³ ». Cette circulation de la pensée philosophique nous intéresse particulièrement, d'une part parce qu'elle a un impact sur le changement de goût et la réforme de l'opéra, et d'autre part, parce que les philosophes véhiculent de nouvelles idées sur le corps et le mouvement. Les questions du rôle des sensations, de l'acquisition des gestes et du langage, sont au cœur des réflexions intellectuelles dès 1750. Cette décennie est des plus déterminantes et fait coïncider la *Lettre sur les Sourds et Muets* de Diderot (1751), avec le voyage de Garrick à Paris (qui fait sur le philosophe une impression forte), puis la rencontre du comédien anglais avec Noverre (1755) et la rédaction des *Lettres sur la Danse* (1759). Ainsi, il y a une effervescence théorique que nous retrouvons chez Diderot et Noverre entre autres, confrontée avec la pratique de Garrick. Le constat qui en découle propose de hiérarchiser le geste avant le langage, comme nous le verrons dans la seconde partie. Roland Virolle parle d'une note de Diderot à Grimm, destinée à la

¹⁶⁰ Nous renvoyons ici de manière explicite à l'ouvrage de Catherine KINTZLER : *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 3^e édition revue et augmentée 2011, [1^{ère} édition 1983 ; 2^e édition 1988], 238 p. .

¹⁶¹ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCCLXXII à nos jours [...]*, Londres, John Adamson, 1780, Tome 9, p. 97.

¹⁶² HAZARD (Paul), *La crise de la conscience Européenne 1680-1715*, Fayard, Paris, Le Livre de Poche, 1961, p. 420.

¹⁶³ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., p. 161.

Correspondance Littéraire où le philosophe, évoquant les *Lettres* de Noverre, admire cet « excellent ouvrage, écrit avec feu, rempli d'idées et de vues¹⁶⁴ ». Cette circulation des idées et des savoirs se révèle donc particulièrement prégnante dans les domaines artistiques.

Dans ces nouvelles réflexions, un intérêt est accordé aux sens qui apparaissent en écho à l'empirisme de John Locke, particulièrement sollicités à l'opéra¹⁶⁵. Locke peut être considéré comme un père pour ces Lumières qui couronnent le sentiment, comme nous le verrons dans la troisième partie. Ses théories et propositions empiristes ne trouvent pas réellement de représentant en France, bien que ses idées soient soutenues par le Régent au début du siècle, lequel s'applique à promouvoir les philosophes anglais. Paul Hazard évoque la rencontre de Dubos et Locke à Londres, qui préfigure le naufrage de l'esthétique classique :

[...] Cette source de sensibilité [...] Dubos a compris qu'elle pouvait étancher la soif inexplicquée de ses contemporains. La sensibilité est la source du beau ; et du sublime ; et de l'art. Il se charge de le prouver aux hommes¹⁶⁶.

Dubos encore, place le pouvoir de la peinture au-dessus de tous les autres arts, pour sa capacité à éveiller en nous de vraies sensations, principe qui est repris en chœur par tous les théoriciens et praticiens du spectacle (tels Diderot, Noverre, Garrick).

D'ailleurs, il est intéressant de noter que les penseurs et les artistes d'outre-Manche, vont beaucoup s'interroger sur le corps et le mouvement, faisant ainsi preuve d'une ouverture d'esprit et d'une perméabilité à des techniques nouvelles. Or, dans les années 1780, puis avec la Révolution française, force est de constater que nombre d'artistes parisiens — déjà en contact avec leurs alter-ego anglais — se réfugient en Angleterre.

La mort de Louis XV, le 10 mai 1774, semble mettre un terme aux grandeurs versaillaises, dont le temps est désormais compté. Le jeune couple de souverains, dépassé par la gouvernance de la nation, doit faire face aux crises sociales et à la montée de la bourgeoisie. Cette fébrilité politique et sociale est également palpable sur le plan culturel, les penseurs s'investissant de plus en plus dans la vie quotidienne, et redéfinissant dans le même temps, la place de l'art. L'homme dans toute sa dimension humaine et imparfaite, se substitue ainsi à l'image du surhomme imposée par Louis XIV. Déjà, avec la Régence de Philippe d'Orléans, le changement de mode de vie de la

¹⁶⁴ Cité par VIROLLE (Roland), « Noverre, Garrick, Diderot : Pantomime et Littérature » in CLARAC (Pierre) *Motifs et Figures*, Presses Universitaire de France, Paris, 1974, p. 205.

¹⁶⁵ Nous pensons ici aux publications de Diderot, la *Lettres aux aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, publiée en 1749 à Londres et la *Lettres sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent, adressée à M***, publiée de façon anonyme en 1751. Enfin, à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac publié en 1746.

¹⁶⁶ HAZARD (Paul), *La crise de la conscience Européenne 1680-1715*, op. cit., p. 385.

noblesse, de retour à Paris, avait bouleversé les mentalités : on s'appartenait à nouveau au lieu d'appartenir à sa charge¹⁶⁷. Le changement de statut de l'Opéra et sa fréquentation par un plus grand nombre, semble concourir à la véritable polémique qui éclot concernant l'avenir esthétique de l'opéra et naturellement la réforme de Gluck. Les commentaires évoqués par Marie-Antoinette¹⁶⁸ dans sa correspondance par exemple, apportent également la preuve que le débat est déterminant pour l'avenir de l'opéra.

Dans ce contexte, il faut également tenir compte des dernières productions opératiques, principalement des opéras ballets. Pour cette nation de danse, l'apport de Rameau à l'art chorégraphique est particulièrement fondamental ; ses productions ont porté l'opéra à une sorte d'âge d'or, où danse et musique cohabitent dans un équilibre relatif à une esthétique de la « vraisemblance merveilleuse », comme l'a démontré Catherine Kintzler dans ses travaux :

[Rameau] fut le modèle du cartésien [...] Maître de son art et de ses pensées, il excellait à satisfaire l'esprit par les illusions du corps. [...] Il incarnait aussi la superbe et incisive rationalité qui faisait alors le charme, l'élégance, mais aussi l'insolence de l'esprit français. Comment pouvait-on dépasser l'esthétique dont il était l'héritier¹⁶⁹ ?

Cette rationalité qui semble se manifester dans la danse est-elle alors supplantée par l'expressivité et les idées des sensualistes ? Il s'agit bien en effet de dépasser une esthétique qui paraît avoir été poussée à son paroxysme et ainsi, d'ouvrir des voies nouvelles par le biais de styles et de formes différentes, comme le suggère l'avènement du ballet pantomime.

Catherine Kintzler évoque également, à plusieurs reprises, les tentatives de réduction de la vraisemblance merveilleuse à la vraisemblance naturelle avec Rameau. Par exemple, dans les *Indes Galantes*, en 1735, l'extra-ordinaire tend à se substituer au merveilleux par le truchement de l'exotisme et du tremblement de terre : l'éloignement géographique et le phénomène physique composent alors cette nouvelle dimension de la vraisemblance naturelle. Outre la révolution intervenue dans le livret et la dramaturgie de l'opéra, le merveilleux tend à être expulsé de l'opéra

¹⁶⁷ BEAUSSANT (Philippe), *Les Plaisirs de Versailles : Théâtre et Musique*, 1996, Fayard, coll. « Les Musiciens d'aujourd'hui », Paris, p. 130.

¹⁶⁸ Lettre de Marie-Antoinette à sa sœur Marie-Christine, avril 1774 [à propos d'*Orphée et Eurydice*] : « on ne peut plus parler d'autre chose, il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet événement que vous le puissiez imaginer, c'est incroyable ; on se divise, on s'attaque comme si il s'agissait d'une affaire de religion ». Rapportée par DESNOIRESTERRES, (Gustave Le Brissoys), *La musique française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, op. cit., p. 233.

¹⁶⁹ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 3^e édition revue et augmentée 2011, [1^{ère} édition 1983 ; 2^e édition 1988], p. 151.

français avec des changements scénographiques significatifs. Dans son projet d'opéra réformé, Gluck cherche à bannir le superficiel (divertissements), le merveilleux (scénographie) et l'artificiel (vocalises), et à ce que tout soit subordonné à l'expression. Les machines, en lien direct avec les scènes de danse, sont de moins en moins utilisées.

En rupture avec la théorie des passions, nous cheminons vers la notion de classicisme musical, où la simplicité et la lisibilité supplantent l'ornement. Cette idée de simplicité, sur laquelle nous reviendrons, se manifeste dans des choix esthétiques de Gluck. Loin de faire de la musique un art austère, comme cela a pu lui être reproché, une révision des procédés scéniques est observée en faveur de l'illusion scénique. Par exemple, il nous semble que la notion de suspension de la ligne mélodique est particulièrement pertinente et caractéristique de la musique de Gluck, qui utilise le silence comme élément dramaturgique. Cette utilisation du silence à l'intérieur de la partition ou entre les actes se substitue aux machines et à la pompe d'un spectacle initialement pensé et construit pour le Versailles de Louis XIV. Cette suspension, c'est aussi celle que peuvent évoquer les sauts et les tours réalisés par les danseurs, dont la technique se développe particulièrement à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un procédé « naturel », qui produit un effet puissant, comme cela a été démontré dans de nombreuses analyses musicales, et qui permet également de provoquer un sentiment de suspens chez le spectateur.

Si la suppression des machines¹⁷⁰ a un impact direct sur la danse, cette dernière est aussi concernée dans l'immédiat par la réforme du costume de scène que Noverre évoque dans sa huitième lettre. Ainsi se dessinent les contours d'un nouveau corps dansant, au pouvoir sémantique, dont la fonction n'est plus seulement de divertir. Là encore, cette nouvelle perception du corps scénique est en lien avec le contexte social. Dans le cadre de l'éducation courtoise par exemple, la position du corps est remise en cause : on se dirige vers l'idée d'une posture plus « naturelle ». Nous renvoyons ici à la lecture de George Vigarello, qui souligne la profusion de littérature consacrée au corps employant des « terminologies nouvelles qui [...] hésitent entre “éducation médicale“, “éducation physique“, “éducation corporelle¹⁷¹“ ». À partir des années 1750, le corps fait l'objet de publications médicales et pédagogiques. L'intérêt développé autour du corps s'inscrit probablement dans la dynamique des idées sensualistes, qui abandonne définitivement le cartésianisme¹⁷². Il serait intéressant d'observer si ces changements

¹⁷⁰ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCCLXXII à nos jours [...]*, op. cit., tome 7, p. 162 : « [...] L'on est fâché que le poète, [...] n'en ait pas changé le dénouement, & profité de la magie de ce spectacle pour amener plus d'action & de machines dans cette partie ».

¹⁷¹ VIGARELLO (Georges), *Le Corps Redressé*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Dynamiques », nouvelle édition avec postface, 2004, [1^{re} édition 1979] p. 24.

¹⁷² Voir par exemple l'ouvrage de CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Traité des sensations*, Paris, chez Bure, 1754, 2 volumes.

de la vision du corps se répercutent concrètement chez les danseurs. Par exemple, l'expression péjorative de « danse mécanique », utilisée par Noverre, nous semble intéressante en ce qu'elle est proche de l'idée de « perspective machinique¹⁷³ » du corps au XVII^e siècle, qui est peu à peu abandonnée au siècle suivant. Laisser de côté ce danseur-machine semble aller dans le sens d'une réappropriation du corps, qui pourrait exprimer lui-même des sensations, contrairement à la machine¹⁷⁴. Cette nouvelle approche du corps est également à mettre en parallèle avec une vision de la beauté, qui tolère de plus en plus la diversité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il nous semble qu'une perméabilité entre les mœurs et les arts serait intéressante à approfondir, malgré le peu de sources disponibles, notamment en ce qui concerne la kinesthésie des danseurs et des danseuses de l'Opéra de Paris, c'est-à-dire la sensibilité de mouvement des différentes parties du corps, indépendamment de la vue et de l'ouïe. Ces changements dans les perceptions du corps se propagent jusque dans le public, puisque le spectateur prend une place active dans l'organisation de l'opéra réformé, et se questionne sur la nature du plaisir éprouvé à l'opéra. Julie de Lespinasse propose un classement en deux catégories d'expériences (tout en soulignant qu'il est en réalité impossible de comparer les deux tant elles sont éloignées) : l'une bouleversante, et l'autre, divertissante. La première serait celle que propose les opéras de Gluck, qui se manifeste, par kinesthésie *via* la musique et la danse, jusque dans le corps ; la seconde évoquerait des créations comme celle de Grétry, où l'enjeu est uniquement le divertissement :

L'impression que j'ai reçue de la musique d'Orphée, ne ressemble en rien à ce que j'ai éprouvé ce matin ; elle a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais : j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion, j'avais besoin de me recueillir [...]. Et comment voudriez-vous, après cela, que je pusse y comparer l'effet de la Fausse magie [de Grétry] ? Comment pouvoir comparer ce qui ne fait que plaire et attacher, à ce qui remplit l'âme, à ce qui la pénètre, à ce qui la bouleverse ? Comment comparer l'esprit à la passion ? Comment comparer un plaisir vif et animé, à cette mélancolie douce qui fait presque de la douleur une jouissance¹⁷⁵ ?

A l'écoute de l'*Orphée*, Julie de Lespinasse évoque un état qui va mobiliser d'autres émotions que le plaisir. Elle parle alors de « recueillement », d'une musique qui « remplit l'âme », il y a quelque chose qui semble appartenir à la ferveur simple et sincère du croyant.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁴ Et ainsi plus proche de l'idée de langage sur laquelle nous reviendrons dans la seconde partie.

¹⁷⁵ LESPINASSE (Julie de), *Lettres de Mlle de Lespinasse*, Paris, Amyot, 1847, lettre du mardi 31 janvier 1775, p. 148-149.

Ainsi, les notions de « plaisir » et de « nature » semblent se trouver de plus en plus en opposition, la seconde moitié du XVIII^e siècle concrétisant le glissement de l'un à l'autre. Dans son article, Hedy Law¹⁷⁶ propose d'opposer cette esthétique du plaisir à l'esthétique aristotélicienne, c'est-à-dire à l'unité faite autour du drame. Par conséquent, le plaisir tel qu'il est induit par les productions de Rameau par exemple, paraît totalement incompatible au sein des opéras de Gluck. Comme l'évoque Catherine Kintzler, les pratiques scéniques de l'époque s'orientent vers la recherche de l'authenticité, ces pratiques opèrent alors un basculement entre une esthétique de la fiction (construite sur le principe de l'imitation, comme moteur de la création), et une esthétique de la réalité (bâtie sur celui de l'expression). Bien que les procédés invoqués soient différents, la finalité demeure l'effet de vérité¹⁷⁷. Nous préciserons dans la seconde partie ces deux notions d'imitation et d'expression qui tendent à se confondre, en particulier dans l'œuvre de Gluck. L'avènement du ballet d'action et sa diffusion en Europe, deviennent incompatibles avec la dimension du merveilleux propre à l'opéra français. Pour contrer la monotonie qui se dégage des personnages, de la légèreté et de l'abus de machines, le ballet d'action se propose de puiser dans la nature et la tragédie, c'est-à-dire des sujets invoquant le vrai. Cette recherche de vérité, responsable du naufrage de l'esthétique du plaisir, se manifeste dans l'opéra et dans la danse, et elle se propage également aux autres arts :

Noverre et Garrick contribuèrent donc à préciser chez Diderot deux formes de création artistique : la création lyrique, sorte d'opéra universel des passions et des émotions, qui est comme une re-crédation parallèle de tout ce qui existe dans la nature, et l'imitation réaliste, qui n'en est que la reproduction. Du mélange des deux, inséparables malheureusement du pathétique à la mode, Diderot a tiré un mode de création qui ne s'est pas épanoui sur la scène, où ses échecs sont bien connus, mais dans sa production d'ordre romanesque¹⁷⁸.

En présentant des personnages humains physiquement présents dans ses textes, Diderot renouvelle le genre du roman — *Jacques le Fataliste* constitue un exemple particulièrement pertinent. Ainsi, il nous paraît essentiel de tenir compte de cette correspondance entre les arts, qui sont intimement liés par des impératifs et des moteurs de création similaires : impératifs de création qui placent l'expression de la vérité par le geste au-dessus de tout autre préoccupation.

¹⁷⁶ LAW (Hedy), « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris operas » in WAEBER (Jacqueline) dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, p. 55-92.

¹⁷⁷ KINTZLER (Catherine), « Classicisme et violence : du désinvestissement à l'authenticité » in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, actes de colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, éd. Cité de la musique, coll. « Les Cahiers du musée de la Musique, Paris, 2003, p. 8 à 10.

¹⁷⁸ VIROLLE (Roland), « Noverre, Garrick, Diderot : Pantomime et Littérature », *op. cit.*, p. 213-214.

Que le geste soit dansant, musical ou littéraire, il a besoin de se libérer du discours pour aspirer dans le même temps à une universalité, si chère à Gluck. Ces nouveaux processus de création permettent dans le même temps d'ouvrir le champ des possibles pour les destinataires, par le prisme de l'imaginaire notamment.

B. Starisation et insubordination des sujets danseurs

Le nombre de gens occupés au service de l'opéra est inconcevable. L'orchestre et les chœurs
composent ensemble près de 100 personnes : il y a multitudes de danseurs ;
tous les rôles sont doubles et triples ;
c'est-à-dire qu'il y a toujours un ou deux acteurs subalternes prêts à remplacer l'acteur principal,
et payés pour ne rien faire jusqu'à ce qui lui plaise de ne rien faire à son tour ;
ce qui ne tarde jamais beaucoup d'arriver.
Après quelques représentations, les premiers acteurs, qui sont d'importants personnages,
n'honorent plus le public de leur présence ;
ils abandonnent la place à leurs substituts, et aux substituts de leurs substituts.
On reçoit toujours le même argent à la porte, mais on ne donne plus le même spectacle.
Chacun prend son billet comme à la loterie, sans savoir quel lot il aura :
et, quel qu'il soit, personne n'oseroit se plaindre ; car, afin que vous le sachiez,
les nobles membres de cette académie ne doivent aucun respect au public,
c'est le public qui leur en doit¹⁷⁹.

Dans les années 1770, la danse, par le prisme du ballet et de l'opéra-ballet, est « la première ressource de tous les spectacles de Paris », comme le souligne le *Mercur de France*¹⁸⁰. Autant de divertissements qui gagnent rapidement l'engouement du public, et qui marquent une spécificité française, encourageant la montée du vedettariat qui évolue en parallèle des interrogations sur la place de l'artiste en général. Le début du XVIII^e siècle consacre les grands interprètes avec des noms comme Dupré et La Camargo, qui résonnent longtemps et font rêver jusque dans les *Mémoires* de Casanova. Si Dupré et La Camargo sont les héritiers de la *belle danse* telle quelle est académisée par le danseur-roi du XVII^e siècle, nous observerons une certaine nostalgie dans les écrits de la deuxième partie du Siècle des Lumières quant à l'évocation de ces grands danseurs. Des danseurs soulevant de nombreux commentaires, voire polémiques, et dont on rapporte les récits dans un style hagiographique, paradoxalement remis en question par la profusion de textes interrogeant la moralité des artistes.

À l'opéra de Paris il n'y a pas de carrière type mais plutôt différents modèles de progression de carrières, presque impossibles à normaliser. Le personnel, nombreux, compte un nombre restreint de premiers sujets, ce qui limite les possibilités d'évolution de carrière. Il est difficile

¹⁷⁹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 41-42.

¹⁸⁰ *Le Mercur de France dédié au Roi*, à Paris, chez Chaubert/Jean de Nully/Pissot/Duchesne, aout 1755 p. 124.

d'accéder à ce rang d'« élu », les postes de premiers danseurs et danseuses étant fort prisés comme nous pouvons le constater à la lecture des archives. Pour un métier à la fois critiqué (par l'Église et la morale) et admiré, une évolution de carrière est avantageuse tant sur le plan financier que social. Comment ne pas évoquer la richesse de l'hôtel particulier de La Guimard dessiné par l'architecte Ledoux et décoré par Fragonard¹⁸¹, ou le train de vie d'un Vestris ?

Au-delà des susceptibilités et des egos de chacun, il y a un véritable enjeu politique qui régit la grande machine de l'Opéra. Reines, princes, ducs, comtes, font « personnellement » engager les artistes à l'Opéra : les danseuses sont souvent entretenues par de riches mécènes¹⁸² ; certains soutiens sont revendiqués comme ceux de Marie-Thérèse et Marie-Antoinette pour Noverre, contre lequel d'ailleurs s'insurge leur ennemie, la Du Barry, partisane de Dauberval. Cette idée de rivalité entre mécènes n'est pas nouvelle : ajoutons simplement que pour pénétrer au sein de l'Opéra en tant que danseuse ou danseur, il semble qu'il faille le soutien d'une danseuse ou danseur préalablement bien introduit, ou d'un aristocrate¹⁸³, ou dans le cas de danseuses, le soutien politique et financier d'un noble admirateur.

L'importance des lignées de danseurs, comme pour les musiciens, est également à prendre en considération : le savoir est ainsi transmis de génération en génération¹⁸⁴ par la pratique et dans la tradition orale. Parallèlement à cela, les informations fragmentaires récoltées dans les archives qui évoquent ces traces de vies des interprètes, permettent de comprendre comment les danses (féminine et masculine) ont pu évoluer, tant dans la technique que dans les mentalités. D'autant

¹⁸¹ Nous renvoyons d'une part à la lecture d'archives nationales évoquant régulièrement le train de vie démesuré de certains danseurs, par exemple, cette remarque de la direction à propos du danseur Laÿs : « ... il est noyé de dettes, comme le sont presque tout les premiers sujets par le luxe et par le jeu. »

Cf. Archives Nationales, O/1/619, « État des personnes qui composent le comité de l'Opéra 14 août 1778 ». D'autre part, nous renvoyons à la lecture des travaux que Marina Nordera a consacré à Mlle Guimard, « Comment construire une danseuse ? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène » in LAUNAY (Isabelle) et PAGÈS (Sylviane), dir., *Histoire et mémoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 269-284.

¹⁸² Des hommes comme le prince de Conti, le prince de Soubise, Benjamin Laborde, premier valet de chambre ordinaire du roi entretiennent des grandes danseuses de l'Opéra comme Mlle Guimard ou Mlle Heinel.

¹⁸³ Nous retrouvons plusieurs traces de lettres de soutien de nobles à des artistes de l'Opéra dans les Archives Nationales, (O/1/622, dossier *Personnel de la danse, lettre et mémoire, quittances 1779-1789*). Par exemple, la lettre non datée à Monsieur le Baron de Breteuil ministre et secrétaire d'état. La lettre n'est pas signée mais la mention « Recommandé très fortement par Caroline de Matignon » apparaît en bas de la lettre dans une écriture différente cependant. Cette femme est *a priori* issue de la noblesse, il pourrait alors s'agir d'une remarque ajoutée *a posteriori* par l'administration de l'Opéra par exemple, ou de la main de Caroline de Matignon au bas d'une lettre écrite par le danseur Giguët : « Le sieur Giguët danseur de l'académie royale de musique prend la liberté de vous supplier, Monseigneur, de lui accorder votre protection pour lui faire obtenir une augmentation de deux cents livres sur ses appointements, comme étant le plus ancien des Danseurs des ballets de l'Opéra. Son prédécesseur a joui de 1000 livres sur l'état. Après 20 ans de service sans interruption, et avec la plus grande exactitude, tant chez le roi qu'à l'Opéra, il ose espérer que Monseigneur voudra bien être favorable. Recommandé très fortement par Caroline de Matignon ».

¹⁸⁴ Comme en témoignent les distribution des livrets d'opéras ou de ballets où la mention « cadet » ou l'« aîné » est récurrente, attestant par là de filiation ou de la fratrie (notons que cela implique majoritairement des hommes), la plus connue étant la généalogie des Vestris (Teresa et son frère Gaetano et le fils de celui-ci, Auguste) à laquelle on peut ajouter les Gardel et les Hennequin (deux fratries très présentes à l'Opéra) ou encore la famille Hus, moins connue, mais néanmoins représentante d'une véritable dynastie de danseurs (nous renvoyons à la lecture de l'article que consacre Nathalie Lecomte à la famille Hus dans LE MOAL (Philippe), dir., *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse-Bordas, 1999, p. 95).

plus que la période qui nous intéresse témoigne d'une stabilité grandissante pour le métier de danseur (à force de revendications pour une profession au préalable trop précaire¹⁸⁵) avec des statuts qui se consolident par la mise en place de contrats avec les grands théâtres d'Europe. Étudier la Querelle à la lumière des choix chorégraphiques, c'est poser un regard neuf sur la production parisienne de Gluck, ainsi que sur l'effervescence de l'Opéra en France à la fin du XVIII^e siècle.

1. Une Maison fort indisciplinée¹⁸⁶

La vie des danseurs et des danseuses à l'Opéra est à prendre en compte pour comprendre l'état d'esprit dans lequel l'institution a pu évoluer et la circulation possible des compétences entre Gluck et les sujets dansants. Avec des carrières souvent instables (sauf exception comme Dupré qui se produit encore à soixante ans), les artistes finissent leurs vies généralement oubliés et ruinés. Peut-être devons-nous trouver ici la justification de tous les excès menés pendant leurs passages au sein de la prestigieuse institution ? Les archives et les témoignages nous dépeignent des êtres égocentriques et capricieux n'hésitant pas à faire fonctionner leurs soutiens politiques pour arriver à leurs fins. On y parle d' « abus qui se commettent journellement à l'académie royale de musique¹⁸⁷ ». Il semble que les directeurs soient impuissants ou débordés par les faits. Par exemple, l'administration est prompte à ne rien refuser à un danseur comme Auguste Vestris. Celui-ci devient ainsi le premier danseur « étoile » en quelque sorte, puisqu'en mars 1780, le ministre des finances de Louis XVI, Jacques Necker, cède à ses caprices en lui accordant un régime salarial exclusif, et ce, dans le plus grand secret¹⁸⁸. Les grandes personnalités de la danse - les vedettes de l'Opéra - gouvernent et œuvrent en souterrain. La célèbre Guimard, par exemple, n'hésite pas à utiliser ses appuis politiques, en envoyant les copies de ses lettres au directeur

¹⁸⁵ Plusieurs lettres de divers danseur.euse.s retrouvées aux Archives Nationales, demandent ainsi, sur le ton de la supplique, à la direction de l'Opéra de payer les frais engendré par une blessure. Par exemple dans le dossier « Personnel de la danse, Lettres et mémoiresn quittances 1779-1789 », O¹/622, le témoignage de la fragilité d'une carrière de danseur (exposé aux blessures entre autre) par la lettre de Monsieur Nivelon avec « le certificat de ses chirurgiens par lesquels vous verrez que son état l'oblige à aller prendre la douche des eaux de Bourbonne ou celle des eaux de Bareze [afin de lui accorder un congé de 3 mois] : « Daignez jeter un regard favorable sur l'argent que ce voyage va lui coûter, daignez examiner combien cet accident lui a fait perdre des feux et daignez lui faire donner une gratification pour l'année dernière avec d'autant plus de raison qu'il s'est blessé en faisant son service. ».

¹⁸⁶ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis 1762 à nos jours [...]*, Londres, John Adamson, 1780, Tome 13, p. 137.

¹⁸⁷ Archives Nationales, O¹/613/1, « De par le Roy... », 3 avril 1774.

¹⁸⁸ Les Archives Nationales (O¹/615) font état de toute une correspondance (du 25 mars au 10 juin 1780) entre la direction de l'Opéra et Papillon de la Ferté, évoquant la requête de Vestris. La lettre du 12 mai 1780 à Papillon de la Ferté précise : « Si tant est, Monsieur, que M. Necker ait arrangé l'affaire du jeune Vestris, je pense comme vous qu'il est très essentiel que l'arrangement reste secret, car il pourrait [?] à grande conséquence pour les autres sujets, [...] ». Une lettre du 10 juin 1780 évoque aussi l'embarras de Necker : « Je ne suis nullement étonné que m. Necker soit embarrassé par rapport au jeune danseur Vestris et je suis très curieux de savoir le parti [?] définitif qu'il prendra. ».

général, à une longue liste de soupirants et protecteurs¹⁸⁹. Car la véritable directrice de l'Académie royale semble être cette danseuse, dont les frères Goncourt construisent le mythe au XIX^e siècle. Ainsi, Marie-Madeleine Guimard met-elle en place un syndicat avant l'heure, en créant un « comité clandestin¹⁹⁰ » qu'elle préside, entourée de ses collègues danseurs. C'est notamment grâce, ou à cause de ces comités¹⁹¹, que Noverre est prié de quitter son poste de maître de ballet en 1781.

À la lecture des documents retrouvés aux archives nationales, tout porte à croire que, lorsque Gluck est attaché à l'Opéra — de 1774 à 1779 — les sujets danseurs font preuve de persévérance quant à leurs revendications pour de meilleures conditions de travail, ce que la direction nomme « insubordination », c'est-à-dire l'affirmation de la corporation des danseurs à travers des personnalités fortes. Nous reviendrons régulièrement sur ces interventions qui prennent la forme de grèves¹⁹², de désertion du lieu de travail lors de répétitions, ou encore de querelles pour la composition des ballets : ces revendications impactent de plus en plus directement l'œuvre en cours de création, comme le temps dévolu à la danse (souvent trop peu) et la multiplication des sujets danseurs présents dans les actes. Nous constatons que Gluck est confronté au surplus de sujets danseurs comme ne cessent de le répéter les nombreuses notes relatives à l'Académie royale de musique laissées par les directeurs successifs¹⁹³.

¹⁸⁹ Aux Archives Nationales, O¹/622, le dossier « Personnel de la danse, lettre et mémoire, quittances 1779-1789 » comporte une lettre de Mlle Guimard réclamant le même traitement que le sieur Vestris — « [...] C'est pour un service de 22 ans qu'elle sollicite cette faveur [...] » —, et précise qu'une copie de la présente sera envoyée à : M. le duc de Fleury ; M. le duc d'Aumont ; M. de Maréchal de Richelieu ; M. le Maréchal de Duras ; M. le duc de Villequier ; M. le duc de Fronsac ; M. de la Ferté. C'est-à-dire à ses soutiens politiques qu'elle n'hésite pas à activer pour appuyer sa demande. Nous notons que si la lettre n'est pas datée, la réponse qui suit comporte la date de 1781 et mentionne un accord pour cette gratification à l'intéressée.

¹⁹⁰ Cf. Archives Nationales, O¹/622, dossier « Personnel de la danse, lettre et mémoire, quittances 1779-1789 ». Gardel évoque directement celui-ci dans une lettre à la direction de l'Opéra, contre Mlle Guimard qui semble avoir critiqué ses ballets pantomimes suite à la reprise du rôle principal (espéré par Mlle Guimard) par Mlle Cécile — « [...] Quelles sont les raisons qui ont engagé Mlle Guimard à devenir malhonnête, extravagante et même ridicule ? ». Cette lettre adressée à la direction dans le but d'obtenir un appui, évoque le « comité clandestin » dont la Guimard est la présidente et qui délibère alors contre Gardel pour faire cesser ses appointements.

¹⁹¹ Au XX^e siècle, Serge Lifar en propose une lecture très romancée : « [“Le temple de Terspichore”] servait de lieu de réunion au congrès des mécontents de l'Opéra, dont Vestris était le Washington... » in LIFAR (Serge), *Auguste Vestris, « Le dieu de la danse »*, éd. Nagel, Paris, 1950, p. 69.

¹⁹² « Les représentations d'*Iphigénie en Aulide* ne se passèrent pas sans quelques oppositions de la part des artistes de l'Académie, qui musiciens peu experts, étaient mal à l'aise devant cette magnifique partition, un peu trop ardue pour leur inexpérience ; mais la protection de la dauphine Marie-Antoinette fit cesser cette petite révolte de coulisse » in LAJARTE (Théophile de), *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra, I. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878, « 4^e Période : Gluck 1774-1807 », p. 275-276.

¹⁹³ Cf. Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du Roy portant nouveau règlement pour l'Académie Royale de musique du 30 mars 1776*, l'article 6 précise que le nombre de sujets reste le même que celui fixé dans le règlement de juin 1769 « sans pouvoir jamais être augmenté, sous quelque prétexte que ce puisse être » ; l'article 33 évoque la profusion de sujet de la danse : « la multiplicité des sujets ne servant qu'à augmenter la dépense des ballets, et à y jeter de la confusion, le maître des ballets ou ses aides, ne pourront y employer que le nombre de sujet qui leur sera prescrits par l'administration. ». Plusieurs années après, le *Règlement pour l'administration et police intérieure de l'académie royale de musique* (O¹/613, dossier « Arrêts et Règlements officiels 1780 ») traite encore de ce problème de surnuméraires dans l'article 2 du chapitre 7 à destination du maître de ballet : « [Concernant le nouvel ouvrage] on y arrêtera le nombre des pas de deux des entrées seules ainsi que celui des figurants et figurantes en observant bien de n'y point

Cela nous amène à questionner l'espace de la représentation. En effet, la réforme du spectacle dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, supprime les places du public sur la scène. De plus, le chœur initialement statique et déployé traditionnellement en fond de scène, devient actif dans les représentations de Gluck. Si nous n'avons pas de trace des mouvements du chœur, il est indéniable que le changement d'organisation de la scène implique de nouvelles proportions. Il faut donc réenvisager la représentation pour les nouvelles dimensions du plateau (le dégagement des loges sur scène entraînant de nouvelles possibilités scéniques), et pour des chanteurs et danseurs plus mobiles. Le problème du nombre de sujets et de sa répartition dans l'espace semble être une entrave à la cohérence du spectacle, comme nous pouvons le lire dans les archives. Ainsi, les *Lettres patentes du Roy en faveur de l'Académie royale de musique données à Versailles au mois de juin 1769*¹⁹⁴ et l'extrait du registre du conseil d'État du 30 mars 1776, stipulent que le nombre de sujets reste le même que celui fixé auparavant (soit 80 sujets plus les surnuméraires), « sans pouvoir jamais être augmenté, sous quelque prétexte que ce puisse être ».

Personnel Masculin	Personnel Féminin
10 danseurs seuls	6 danseuses seules
10 danseurs doubles	6 danseuses doubles
24 figurants	24 figurantes
6 surnuméraires	6 surnuméraires

Tableau n° 2 : Personnel masculin/féminin d'après les *Lettres patentes du Roy* (juin 1769).

Le tableau ci-dessus représente la répartition des sujets danseurs à partir des *Lettres patentes du Roy* de juin 1769¹⁹⁵. Ces lettres prévoient l'emploi de quatre-vingt-deux sujets, figurants et surnuméraires. Or, l'article « Danseur, Danseuse » de l'*Encyclopédie* en 1751 stipule :

La danse de l'Opéra de Paris est actuellement composée de huit danseurs & de six danseuses qui dansent les entrées seuls, & qu'on appelle premiers danseurs. Les corps d'entrée sont composés de douze danseurs & de quatorze danseuses, qu'on nomme figurants ; & la danse entière, de quarante sujets¹⁹⁶.

Le tableau ci-après est réalisé d'après l'article de l'*Encyclopédie* qui prévoit donc seulement quarante danseurs ; par conséquent nous constatons que les danseurs doubles et les surnuméraires

mettre de confusion ce qui arrive ordinairement quand on emploie plus de sujets qu'il n'en faut. ». Concernant la représentation des opéras de Gluck, il nous semble que cette notion de nombre est fondamentale.

¹⁹⁴ Archives Nationales, O1/613/1

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 4, p. 629.

n'existent pas, que les femmes y sont minoritaires et que le nombre total du personnel représente alors la moitié des effectifs de 1776 :

Personnel Masculin	Personnel Féminin
8 danseurs seuls	6 danseuses seules
12 figurants	14 figurantes

Tableau n° 3 : Personnel masculin/féminin d'après l'article « danseur, danseuse » de l'*Encyclopédie*.

De 1751 à 1769, le nombre de sujets de la danse a donc doublé ! Nous remarquons de manière récurrente dans les observations sur l'Opéra ou les règlements, que la profusion de sujets entraîne un coût trop élevé pour l'institution, ainsi qu'une confusion dans la construction des tableaux de la représentation :

La multiplicité des sujets ne servant qu'à augmenter la dépense des ballets, et à y jeter de la confusion, le maître des ballets ou ses aides, ne pourront y employer que le nombre de sujet qui leur sera prescrit par l'administration¹⁹⁷.

Ajoutons que si les entrées et sorties des sujets de la danse et du chœur sont parfois peu évidentes à saisir, nous pouvons néanmoins imaginer le contraste saisissant dans un opéra comme *Orphée et Eurydice* par exemple, où la masse des deux chœurs laisse place subitement aux deux protagonistes de l'opéra.

Ce problème de sureffectifs est encore très présent dans la décennie suivante, témoignant ainsi de la résistance du personnel de la danse, comme nous l'évoquions plus haut, mais aussi de la volonté de réformer ce que nous appellerions aujourd'hui la « mise en scène » :

[...] On y arrêtera le nombre des pas de deux des entrées seules ainsi que celui des figurants et figurantes en observant bien de n'y point mettre de confusion ce qui arrive ordinairement quand on emploie plus de sujets qu'il n'en faut¹⁹⁸.

L'affinement des règlements de l'Opéra constitue par conséquent un réel enjeu puisque le surnombre des sujets de la danse entraîne une confusion dans l'espace scénique et le livret. Les modifications successives des conditions de représentation semblent provoquer l'insubordination des sujets danseurs, moins prompts à appliquer le règlement. Ainsi, en 1780, un nouvel article est ajouté au règlement, stipulant que les danseurs ne doivent pas occuper les coulisses pendant la

¹⁹⁷ Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du Roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique, 30 mars 1776*, Article 33.

¹⁹⁸ Archives Nationales, O¹/613, *Arrêts et Règlements officiels 1780*, Chapitre 7, Article 2.

représentation à moins de danser dans l'acte¹⁹⁹. L'assimilation des danseurs à la rupture de l'illusion théâtrale à l'Opéra est un leitmotiv qui revient fréquemment. La profusion de remarques dénonçant la rupture de l'illusion de la représentation revient très fréquemment dans les archives nationales. Il nous semble que l'arrivée de Gluck et de la réforme de l'opéra à Paris influence considérablement l'organisation de la représentation, en particulier pour les danseurs et les chœurs, qui semblent alors moins concernés par la cohérence dramaturgique de l'œuvre que par les prouesses techniques.

Enfin, au sein même des sujets danseurs, les inégalités font rage. Les années 1778-1780 voient le paroxysme des conflits entre artistes de l'opéra et administrateurs, ce qui conduit à la démission de Vismes et à l'élaboration d'un nouveau règlement, dans lequel les artistes participent activement à la gestion de l'institution sous forme de comité. Avant cela, les sujets danseurs vont exercer une pression telle que l'Arrêt du conseil d'état du roi portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique du 30 mars 1776²⁰⁰, est rédigé, et va creuser un peu plus les inégalités dans la hiérarchie avec la mise en place des Feux²⁰¹, qui sont censés encourager les artistes à s'investir d'avantage et à moins négliger leurs « devoirs » :

Sa majesté étant informée de la négligence avec laquelle plusieurs sujets remplissent leurs devoirs, des plaintes que font à justes titres ceux qui, par leur statuts, leur assiduité et leur travail encourent aux succès et au produit des spectacles : et voulant sa majesté que ces sujets de bonne volonté soient récompensés en proportion de leur travail ; sa majesté pour leur procure le moyen d'augmenter leur état, a substituer aux gratifications annuelles extraordinaire en particulier dont jouissent ou pourraient jouir les sujets désigné dans les deux articles suivant une rétribution, sous la dénomination de Feux, laquelle sera réglée pour les sujets du chant et de la danse, dans le rapport qui existe entre leur (?) actuel.

¹⁹⁹ Archives Nationales, O¹/613, Règlement pour l'administration et police intérieur de l'académie royale de musique, 18 avril 1780, [signé par les sujets].

²⁰⁰ Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du roi portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776, extrait du registre du conseil d'état, Article 12.

²⁰¹ Les Feux sont des rétributions uniquement à destination des premier sujet, premier double et remplaçant (danseurs et chanteurs) ajoutées au règlement de 1776 (*Arrêt du conseil d'état du roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique du 30 mars 1776*, O¹/613/1). Contrairement aux gratifications annuelles, le montant est fixe et dispensé à partir de 10 représentations. L'extrait du registre du conseil d'état, article 12, précise : « Sa majesté étant informée de la négligence avec laquelle plusieurs sujets remplissent leurs devoirs, des plaintes que font à justes titres ceux qui, par leur statuts, leur assiduité et leur travail encourent aux succès et au produit des spectacles : et voulant sa majesté que ces sujets de bonne volonté soient récompensés en proportion de leur travail ; sa majesté pour leur procure le moyen d'augmenter leur état, a substituer aux gratifications annuelles extraordinaire en particulier dont jouissent ou pourraient jouir les sujets désignés dans les deux articles suivant une rétribution, sous la dénomination de Feux, laquelle sera réglée pour les sujets du chant et de la danse, dans le rapport qui existe entre leur [?] actuel. ». L'article 14 précise le montant (relatif à la présence sur scènes et aux risques d'accidents engendrés) pour 10 représentations : 1^{ère} classe (premier sujet), 200 livres ; 2^{ème} classe (doubles), 120 livres ; 3^{ème} classe (remplaçants), 60 livres.

Avant 1776, il y avait à l'Opéra un système de gratifications recouvrant des primes internes à la représentation. En 1776, ces gratifications sont remplacées par le système des Feux fixés par le l'arrêt du Conseil d'État en 1778²⁰² qui fonctionne à chaque fois que l'interprète monte sur scène, permettant ainsi de doubler voire tripler le salaire annuel²⁰³. Notons que lors de la direction de Dauvergne 1779-1780, le *Nouveau projet d'administration pour l'académie royale de musique par Dauvergne et Francoeur*²⁰⁴ propose la suppression de ces Feux au profit d'un appointement extraordinaire seulement une fois l'an. Que cela soit par le système des gratifications ou des feux, les sujets dansants touchent moins que les sujets chantants, ceci étant attribué à la présence, plus longue, des chanteurs sur scène. L'administration ne fait rien pour équilibrer ces écarts de salaires puisque les sujets danseurs (principalement les premiers sujets et les doubles) vont régulièrement travailler à Londres où ils sont particulièrement mieux traités : pour un mois de travail à Londres, les sujets obtiennent une somme similaire à un an de travail à Paris, sans les primes toutefois.

Les premiers sujets sont très sollicités puisque, outre les devoirs rythmés par les créations de l'Académie royale de musique, ils sont priés d'accompagner le roi Louis XV à Fontainebleau tous les ans pendant six semaines. Dans ses mémoires, Casanova²⁰⁵ insiste sur la pompe de Fontainebleau pendant ce temps de présence des danseurs, avant d'ajouter que, malgré la désertion temporaire des vedettes de l'Opéra, Paris demeure un lieu où la profusion d'artistes permet aux lieux de spectacles de proposer une offre conséquente.

Gluck va remettre en cause et briser l'équilibre relatif entre les sujets de l'Opéra. En cherchant véritablement à effacer le vedettariat, il contribue à accorder une place légitime à chaque art, afin que tous les sujets puissent mettre leur interprétation au service du drame, préoccupation qui supplante toutes les autres. La danse étant arrivée dans une impasse, c'est plus dans le théâtre et dans l'opéra-comique qu'elle va pouvoir puiser pour se régénérer, plutôt que du côté du ballet-pantomime. Ainsi, Diderot préconise de se tourner vers l'art dramatique pour aspirer à former une nouvelle génération de danseurs-acteurs, et porter ainsi l'interprétation à un plus haut degré de technicité et d'expression.

²⁰² GIRON-PANEL (Caroline) et SERRE (Solveig), « Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », dans *Genèse du vedettariat théâtral (XVII^e-XIX^e siècle)*, Mai 2014, Poitiers, France, [<halshs- 01219045>], 7 p.

²⁰³ GIRON-PANEL (Caroline) et SERRE (Solveig), « Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », dans *Genèse du vedettariat théâtral (XVII^e-XIX^e siècle)*, Mai 2014, Poitiers, France, [<halshs- 01219045>], 7 p.

²⁰⁴ Archives Nationales, O¹/619, *Nouveau projet d'administration pour l'académie royale de musique par Dauvergne et Francoeur*, 1779, chapitre 12.

²⁰⁵ Cf. Casanova (Giacomo Girolamo) *Histoire de ma vie*, tome I, p. 585, cité dans l'exposition BNF, « Les Femmes de Casanova », URL : < <http://expositions.bnf.fr/casanova/albums/index.htm> > : « Fontainebleau, dans ces six semaines était plus brillante que Versailles. Malgré cela la grande ville de Paris ne restait pas sans spectacle. Il y avait tout de même opéra, comédie française et comédie italienne, car l'abondance d'acteurs faisait qu'on pouvait suppléer à l'un et à l'autre. ».

Si la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes est inscrite au cœur de la vie intellectuelle parisienne concernant la divergence de style musical, il est intéressant d'observer que, par le prisme de la danse, le Chevalier se démarque complètement de son rival italien.

Cette danse est elle-même en pleine métamorphose, aussi bien pour ce qui concerne le statut de l'artiste et sa participation en tant qu'interprète, que d'un point de vue esthétique. De plus, si le XVIII^e siècle voit la publication de plusieurs écrits dénonçant l'inégalité des sexes, il nous faut rappeler que l'institution est majoritairement soutenue par des puissances masculines. Cela nous amène alors à nous interroger sur la place et le rapport entre les deux sexes dans les entrées de ballets, les divertissements et la pantomime à l'intérieur des œuvres de Gluck, dans lesquelles les interprètes féminines sont particulièrement mises à l'honneur.

2. Interprètes féminines mises à l'honneur

Nous nous devons d'évoquer, dans le cadre de ce travail de doctorat, cette différence de genre qui, d'une part semble s'estomper pour la période qui nous intéresse, mais va, par la suite, se creuser avec l'avènement du ballet romantique au XIX^e siècle.

Nos travaux menés autour de la poétique de la danse chez Gluck permettent en effet d'interroger les archives, et d'évaluer le sens et les conséquences des métiers de danseur et danseuse, afin de comprendre et de construire des hypothèses sur les corps et la gestuelle à l'intérieur même des compositions pour la danse.

Comme l'évoque Marina Nordera²⁰⁶, l'Académie royale de musique est un univers masculin, dirigé par des hommes et pour des hommes :

Les danseuses solistes arrivent rarement au statut de « premier sujet » par promotion interne, mais proviennent majoritairement de l'extérieur, d'un autre théâtre parisien ou de province, ou encore de l'étranger. En arrivant elles sont souvent embauchées comme surnuméraires grâce à leurs « talents distingués » et elles ne sont payées qu'à la prestation. Ce statut précaire s'applique surtout aux femmes, alors que le statut de soliste, plus stable, confère le droit à une meilleure rémunération²⁰⁷.

Rappelons qu'outre le statut de sujet, le poste de maître de ballet est réservé aux hommes, et que ceux-ci se réservent le droit de composer les entrées pour les femmes, à quelques exceptions près.

²⁰⁶ NORDERA (Marina), *La Construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle)*, catalogue de l'exposition du 4 novembre 2004 au 21 janvier 2005 au Centre national de la danse, CND, Pantin, 2004, 47 p.

²⁰⁷ NORDERA (Marina), « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, URL : <<http://journals.openedition.org/danse/969> ; DOI : 10.4000/danse.969>, p. 4.

Ainsi, de par leur position de femme et leur statut de célibataire, les danseuses se doivent de chercher la protection de prestigieuses personnalités, faute de celle, traditionnelle, d'un époux²⁰⁸. Outre l'aspect matériel, s'accorder les grâces et la protection de quelque riche amant permet, dans le même temps, de progresser rapidement dans la hiérarchie des sujets de l'Opéra. Car sans appui extérieur, pas de promotion possible²⁰⁹. Il n'est pas rare, en parcourant la littérature évoquant les spectacles, de trouver des remarques lubriques, et de voir assimiler le talent d'une danseuse à son physique et à son protecteur²¹⁰. Ces exigences esthétiques et physiques concernant les corps des danseuses sont de plus en plus présentes. Bachaumont parle assez crûment de la lubricité qu'inspire Mlle Heinel aux spectateurs²¹¹, ou encore de l'embonpoint de Mlle Allard qui devrait par conséquent se retirer de la scène²¹². Ces réflexions sont également le reflet d'une littérature sur les femmes écrite par des hommes. Il est parfois complexe d'attribuer des qualités et de reconstituer des carrières, étant donné le manque d'objectivité et la transformation des récits. Jusque dans les archives de l'Opéra, les femmes sont soumises aux jugements intransigeants des directeurs²¹³. Il semble que les qualités plastiques des interprètes soient de plus en plus prises en considération. Ainsi, il serait intéressant de poursuivre cette recherche en évaluant la transformation et les typologies des canons de beauté des danseuses, pour comprendre la mutation de la danse dans cette période articulant les Lumières avec le XIX^e siècle. La comparaison que nous nous efforcerons de faire par la suite entre Mlle Guimard et Mlle Heinel pose les bases pour une étude plus approfondie des qualités de corps, d'expression et de mouvement relatives à un style de danse. Notons que les *Lettres sur la danse* de Noverre développent largement cette idée, en se concentrant néanmoins sur la danse masculine²¹⁴.

²⁰⁸ Cf. TOUCHARD-LAFOSSÉ (Georges), *Chronique secrètes et galantes de l'Opéra 1667-1845*, à Paris chez G. Roux et Cassanet, 1846, tome 2, p. 281-282 : « Mademoiselle Heinel, que l'on croyait perdue pour l'Opéra, était revenue de l'Angleterre : elle n'avait pas trouvé à Londres des cœurs aussi tendres ou des bourses aussi faciles à se délier qu'elle s'y était attendue. ».

²⁰⁹ La littérature concernant les spectacles au XVIII^e siècle, écrits par des hommes pour des hommes, évoque régulièrement la vie sulfureuse de ces femmes, au détriment de détails évoquant leur technique et leur danse. Ainsi, Theresa Vestris (sœur de Gaetano) semble plus connue pour ses prestigieux amants comme le duc d'Orléans ou le prince de Conti, que pour sa carrière de danseuse.

²¹⁰ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours* [...], à Londres chez John Adamson, 1787, tome 3, p. 382-383 : « 28 mars 1768 : Mlle. Heinel, célèbre Danseuse de Stuttgart, dont on a prôné un succès prodigieux à l'opéra, où elle a débuté depuis peu, vient d'opérer une merveille plus grande encore : ses charmes on séduit M. le Comte de Lauraguais, au point de lui faire oublier ceux de Mlle. Arnoux. Il a donné pour présent de nœces à l'Allemande 30000 Livres, 20000 à un frère qu'elle aime beaucoup, un ameublement exquis, un carosse, &c. On compte que la première coûte 100 000 Livres à ce magnifique Seigneur. Mlle. Heinel ne s'étoit jugée modestement qu'à 14 000. »

²¹¹ *Ibid.*, p. 41 : « Les spectateurs curieux de l'opéra souffrent impatiemment l'absence de Mlle Heynel, cette danseuse si propre à exciter leur lubricité. ».

²¹² *Ibid.*, p. 117 : « La demoiselle Allard devient si énormément grasse que ses amis lui ont donné le conseil de quitter le public au milieu de toute sa gloire et de ne pas attendre que son talent décline. ».

²¹³ Archives Nationales, O¹/619, *État des personnes qui composent le comité de l'opéra 14 aout 1778* : « Mlle Saulnier : belle femme, mais médiocre danseuse pour ne rien dire de plus [...] Mlle Langlois : actuellement enceinte, il y a tout à croire que son défaut d'exercice ne nuise à son talent. [...] Mlle Laure : [...] ne travaille pas pour cause de maladie de femme. ».

²¹⁴ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 230 : « Le génie des trois Danseurs qui embrasseront particulièrement ces genres [Noble-Demi-caractère et Caractère], doit être aussi différent que leur

Ces différences entre les sexes ne sont pas seulement le résultat d'une lecture contemporaine et *a posteriori* des sources. Il apparaît qu'au XVIII^e siècle, les femmes sont conscientes de ces écarts, et vont parfois jusqu'à militer pour un meilleur statut, comme La Guimard à la fin de sa carrière pour la revendication du droit à un salaire identique à celui de Vestris et à la maternité pour les danseuses²¹⁵. Dans la continuité des travaux de Marina Nordera sur le statut des danseuses à l'époque moderne, il nous semble que celles-ci peuvent utiliser l'espace scénique comme un véritable lieu d'émancipation. Nous prendrons simplement ici trois exemples de danseuses-vedettes durant la période parisienne de Gluck, chacune reflétant une manière de se construire en tant qu'artiste, et qui sont représentatives de trois styles ou types de danse différentes à l'œuvre dans les opéras de Gluck. Ces trois danseuses, Mlle Allard, Mlle Heinel et Mlle Guimard, font partie des artistes bénéficiant de passe-droits comme nous pouvons le lire dans les archives (avec également Mlle Peslin et Mlle Asselin), et elles sont régulièrement citées par le *Mercur de France*, des chroniqueurs comme Bachaumont ou Grimm, et les écrits de Noverre²¹⁶.

Comme nous pouvons le constater, la participation de Mlle Allard aux créations de Gluck est parcimonieuse car de 1775 à 1776 elle s'interrompt à Paris, du fait d'un embonpoint gênant²¹⁷. Cependant, elle est une artiste assez exceptionnelle, puisqu'elle est l'une des rares danseuses du siècle à avoir l'autorisation de composer ses propres entrées de ballet, sans être, vraisemblablement, soumise à l'approbation d'un supérieur. Le prestige dont jouissent Mlle Guimard et Mlle Heinel, leur permet-il de faire de même ? Nous n'avons trouvé nulle trace de cela dans les archives. Mais pour ce qui concerne les pantomimes, nous pouvons imaginer qu'il y a une place, plus ou moins large, laissée à l'improvisation. Sur la production parisienne de Gluck, Mlle Allard est aussi la seule danseuse à interpréter une allégorie en soliste²¹⁸. Or, en parcourant les livrets d'opéra, il apparaît que ce type d'entrée dédiée à l'allégorie est clairement en train de disparaître. Les entrées d'allégories abondent dans les tragédies lyriques du XVII^e siècle et dans

taille, leur physionomie & leur étude ». Nous pouvons interpréter cette volonté de se concentrer sur les spécificités des danseurs masculins par le manque de structuration du côté d'une danse féminine, encore trop soumise aux règles masculines et n'étant pas encore appréciée à sa juste valeur et reconnue d'un point de vue de la créativité et de la technicité des interprètes. Une danseuse comme Mlle Heinel semble ouvrir la voie vers des interrogations autour d'une danse féminine, égale à celle des hommes, d'un espace de création et d'affirmation artistique. Dans les pages suivantes, Noverre évoque plus précisément les qualités physionomiques attendues pour chacune de ces trois types de danse.

²¹⁵ Nous renvoyons à la lecture du texte de NORDERA (Marina), « Comment construire une danseuse? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène », in Launay (Isabelle) et Pages (Sylvie), dir., *Histoire et mémoire en danse, op. cit.*, p. 274. En effet, les artistes hommes et femmes étaient exclus de l'Église, les enfants nées de ces unions été alors enregistré de « père et mère inconnus », le processus de légitimation arrivant parfois par la suite.

²¹⁶ Nous renvoyons ici à l'Annexe n° 3 : Tableau de distribution (Mlles Allard, Guimard et Heinel) dans les parties dansées des opéras de Gluck.

²¹⁷ NORDERA (Marina), « ALLARD, Marie », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome I, p. 137.

²¹⁸ Il s'agit de l'allégorie de la Haine dans *Orphée et Euridice*.

l'opéra-ballet du début du XVIII^e siècle, genres encore majoritairement liés au style de la *belle danse*, avec tout ce qu'elle contient d'élégance et de maîtrise du corps, de gestes fins agrémentés d'une palette d'ornements, de la symétrie des parcours et des figures²¹⁹. En ce sens, ce type d'entrées se rapproche plus de ce que Noverre appelle « danse mécanique », c'est-à-dire un modèle en passe de devenir désuet, et remis en question dans la période qui nous intéresse. De plus, les livrets d'opéras vont privilégier des personnages humains, au détriment de ceux appartenant à la sphère du merveilleux comme nous l'évoquions en amont²²⁰, d'autant plus que Mlle Allard est réputée pour mettre son talent au service des danses vives et gaies — gavotte, rigaudon, tambourin — qui ne sont presque plus utilisées par Gluck. Le style de cette danseuse appartient donc à une ancienne manière de danser, qui doit désormais composer tant avec le vivier de nouvelles théories esthétiques sur le corps, qu'avec de nouvelles propositions scéniques. Ainsi, sa retraite forcée marque le passage entre sa génération appartenant à l'âge d'or de la danse et les grands opéras-ballets de Rameau, et un nouveau cycle d'interprètes féminines qui diversifient et explorent de nouvelles possibilités de l'art chorégraphique.

La réputation de Marie-Madeleine Guimard n'est plus à faire, avec un XIX^e siècle qui en fait la première ballerine de l'histoire de la danse²²¹. Elle est citée régulièrement pour sa grande maîtrise technique et expressive, bien que là encore, les archives ne dévoilent que peu de détails concrets. Son habileté stratégique est également notable puisqu'elle arrive à activer des leviers politiques pour servir ses intérêts. Elle est la maîtresse de Papillon de la Ferté, ce qui lui procure un pouvoir fondamental dans le fonctionnement de l'Académie royale. Sa carrière est des plus hétérogènes avec des rôles très variés. En observant la presse, nous relevons des termes que nous pouvons relier directement avec la définition de la *belle danse* : « élégance », « grâce », « perfection ». À ce propos, la comparaison entre Mlle Guimard et Mlle Heinel concernant le ballet de Noverre *Médée et Jason*, nous apparaît assez parlante :

La Demoiselle HEINEL faisant le rôle de Médée, a mis dans son jeu une vérité d'expression qu'on doit exiger d'une femme en proie à la jalousie, à la vengeance & au désespoir. [...] La Demoiselle GUIMARD a parfaitement bien rendu le rôle de

²¹⁹ Notre définition s'appuie sur celle qu'en fait Eugénia ROUCHER dans *La Belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque*, une conférence d'introduction au spectacle de Christine Bayle « Figures et belle-danse dans les Cours d'Europe au temps de Louis XIV » donnée dans le cadre de l'exposition « Triomphes du Baroque » à Marseille, le 20 janvier 2001, URL : <http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/belleDanse-2.pdf>.

²²⁰ Voir aussi NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, p. 191 : « [...] moins de féerie, moins de merveilleux, plus de vérité, plus de naturel, et la danse paraîtra dans un plus beau jour ».

²²¹ Cf. NORDERA (Marina), « Comment construire une danseuse ? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène », *op. cit.*, p. 269-284.

Creuse. Si on lui reproche d'être un peu minaudière, on ne peut disconvenir qu'il n'y a pas une de ses minauderies qui ne soit une grâce²²² [...].

En effet, il semble que Mlle Guimard s'illustre parfaitement dans des rôles liés à la pastorale (bergère), et dans la lignée de la *belle danse*. En cela, elle est l'héritière d'une technique typiquement française. Cette hypothèse sur les divergences de styles, est renforcée en parcourant les distributions des ballets-pantomimes de Gardel et Noverre²²³. Comme nous le verrons par la suite, les deux maîtres de ballets proposent des processus de création différents et mettent à l'honneur Mlle Guimard pour l'un (Gardel) et Mlle Heinel pour l'autre (Noverre) ; soit, deux manières de composer et de penser le ballet-pantomime, avec deux tonalités (Noverre privilégiant la tragédie), qui représentent deux écrans différents pour deux interprètes aux styles singuliers.

Enfin, nous renvoyons ici à la lecture de l'article de Marina Nordera²²⁴, consacrée à Mlle Guimard, qui rappelle que les femmes danseuses au XVIII^e siècle « entrent bien souvent dans l'histoire plus pour leur beauté ou leur sensualité que pour leurs dons techniques ».

Si la personnalité singulière de Marie-Madeleine Guimard ne se contente pas d'être l'incarnation d'un idéal de beauté, il apparaît que Mlle Heinel, ait une carrière plus courte, et faisant l'objet de moins d'écrits que Mlle Prévost, Mlle Camargo, Mlle Sallé et Mlle Guimard²²⁵. Contrastant encore plus avec ses consœurs, elle suscite d'autant plus notre curiosité. Il nous semble important de revenir sur ces personnalités féminines très présentes, non seulement dans les parties dansées des opéras de Gluck, mais également dans les « coulisses » de l'Académie royale.

Si l'on en croit le *Mercure de France* de juin 1774²²⁶, Mlle Heinel ne danse pas pour la première d'*Iphigénie en Aulide* à cause d'un accident survenu lors de la répétition de la veille. C'est donc Mlle Dorival qui la remplace, ce qui nous amène à nous questionner sur le rôle de l'interprète. *A priori* Mlle Dorival doit « apprendre » les entrées de la passacaille composée par Vestris²²⁷, que

²²² PRÉVOST D'EXMES (François), dir., *Le Nouveau spectateur, ou Examen de nouvelles pièces de théâtre : dans lequel on a ajouté les ariettes notées*, chez Valade, à Genève ; chez Pierres, Fétil et Esprit à Paris, 1776, p. 6-7.

²²³ Voir Annexe n° 2 : Tableau de la programmation de l'Académie Royale de Musique de 1774 à 1779), d'après LAJARTE (Théophile de), *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra, I. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878, « 4^e Période : Gluck 1774-1807 ».

²²⁴ NORDERA (Marina), « Comment construire une danseuse ? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène », *op. cit.*, p. 272.

²²⁵ Ces quatre danseuses apparaissent comme les premières danseuses vedettes du siècle des Lumières. Des danseuses qui surent aussi s'imposer chacune à leurs manières dans un univers masculin. Nous renvoyons ici à la lecture des travaux de Marina Nordera déjà cités, en particulier son article, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et de transmission ? », in *Recherches en Danse n°3 : Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, URL : <<http://danse.revues.org/969>> ; DOI : 10.4000/danse.969>, 2015, p. 5.

²²⁶ *Le Mercure de France dédié au Roi*, à Paris chez Lacombe, mai-juin 1774, p. 179.

²²⁷ *Ibid.*, « Mlle Heinel n'ayant pas dansé à cause de l'accident qui lui est arrivé à la répétition de la veille du jour de la première représentation ; Mlle Dorival a appris en moins de 4 heures ses entrées dans la passacaille. Cette très-jeune & très-admirable danseuse y a recueilli tous les suffrages. ».

Mlle Heinel doit danser en soliste. Anna Heinel paraît maîtriser aussi bien les styles « mécanique » que pantomime, bien que sa danse semble posséder une expression inédite. Ainsi, si en 1774 elle se fait remplacer, il n'en est pas de même par la suite : lors de son absence en 1776 pour le ballet de Noverre *Jason et Médée*, les représentations sont simplement suspendues, son rôle (Médée) ne pouvant *a priori* pas supporter une autre interprète²²⁸. En observant sa carrière, cette question de l'espace de création laissé au danseur dans le processus d'élaboration du ballet, nous a particulièrement interpellée en ce que Mlle Heinel²²⁹ semble présenter une personnalité assez singulière et une intelligence sensible qui lui est propre.

Elle a particulièrement attiré notre attention d'une part par ses origines et son parcours : née à Bayreuth, elle se forme et travaille à Vienne et Stuttgart, où elle se produit à l'opéra en 1767. Formée par Nicolas Lépy²³⁰ et Noverre, il est intéressant de constater que Lépy et Vestris vont danser en alternance, dans le ballet pantomime de Noverre, *Orphée et Eurydice* créé au Hoftheater de Stuttgart en 1763. Ainsi, Anna Heinel paraît bénéficier des enseignements de maîtres de ballets prestigieux et probablement perméables à des styles très hétérogènes, venus de différents pays d'Europe. Rappelons que Stuttgart et Vienne sont alors de véritables « plaques tournantes » pour des artistes qui voyagent beaucoup, nous y reviendrons par la suite. Il apparaît donc certain que la formation de Mlle Heinel est des plus complètes, à la fois avec Lépy (élève de Angiolo Vestris) et Noverre, qui la fait danser dans ses ballets et qui la cite régulièrement dans ses écrits :

Elle quitta Stuttgardt [sic] et Vienne, où je lui fis jouer plusieurs rôles dans mes ballets en action. Cette danseuse étonna Paris et la cour. Le svelte de ses contours, les charmes de sa figure, la perfection et la noblesse de sa danse, lui méritèrent de justes applaudissemens ; je dois ajouter qu'elle fut le modèle le plus parfait de la danse sérieuse²³¹.

²²⁸ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours. Tome 9 / ; ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les relations des assemblées littéraires; les notices des livres nouveaux; à Londres chez John Adamson, 1780-1789, Tome premier, p. 101, 4 mai [1776] : « Le départ de Mlle Heinel, sur le point d'aller faire sa tournée ordinaire en Angleterre, va seul suspendre cette pantomime [...] ».

²²⁹ Nous invitons le lecteur à lire l'entrée dédiée à cette danseuse dans le *Dictionnaire de l'Opéra sous l'Ancien Régime*, outil indispensable malheureusement publié après la fin de cette thèse : DARTOIS-LAPEYRE (Françoise), « HEINEL, Anne-Frédérique », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome III, p. 33-39.

²³⁰ Danseur du duc de Wurtemberg, Lépy se produit à la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique où il est attaché dès 1756. (Voir CAMPARDON (Émile), *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figure de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, volume II, p. 69).

²³¹ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettre sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold Collin/La Haie chez Immerzeel, Tome 2, 1807, p. 118. En amont, le maître de ballet évoque la noblesse de la danse d'Anna Heinel qui semble avoir disparue : « Je leur demanderai ce qu'ils [les maîtres de ballets] ont fait de leur noblesse dansante qui ne date que depuis

Enfin, concernant sa formation, il est intéressant de noter qu'elle bénéficie uniquement d'une transmission masculine, au sein d'une période durant laquelle la « transmission des savoirs dansés passe aussi par les femmes²³² ». Anna Heinel arrive donc à Paris avec un savoir-faire qui a pu bénéficier de diverses influences européennes — et peut-être spécifiquement germanique — incluant la maîtrise du ballet pantomime. Les circonstances de son arrivée à l'Académie ne sont pas très claires, mais si l'on en croit le rédacteur des *Mémoires secrets*, elle éblouit d'emblée le public parisien :

Mlle Heynel, danseuse de Stuttgart élève du sieur l'Epy, élève lui-même du sieur Vestris, est à Paris, et a débuté depuis peu à l'Opéra. Sa manière noble, majestueuse et accompagnée de grâces sévères de la haute danse, attire tout Paris. On croit voir Vestris danser en femme. La structure un peu colossale de cette Allemande et ses grands traits de la figure, ne plaisent pas également à tout le monde²³³.

Outre ses talents techniques et expressifs glorifiés tout au long de sa carrière, elle semble avoir une place à part dans les témoignages de l'époque, comme « la plus majestueuse danseuse qui ait paru de mémoire d'homme²³⁴ ». C'est en effet la seule danseuse qui supporte la comparaison avec un homme, Gaetano Vestris, grand talent de l'Académie et son aîné. Cette comparaison est peut-être à l'origine de l'aversion de Vestris pour Anna Heinel, qu'il pousse à quitter Paris pour Londres (où elle se produit au King's Theater de 1771 à 1773), aversion qui se transforme en admiration puis en amour, car la danseuse met fin à sa carrière fulgurante, à seulement vingt-huit ans, pour épouser ledit Vestris, en 1792.

A priori, la comparaison d'un talent féminin avec le sexe opposé n'apparaît que rarement par le passé, et concerne : Marie-Anne Cupis de Camargo²³⁵, danseuse à l'Opéra, qui fut, pour Voltaire, « la première qui dansait comme un homme²³⁶ » ; et Barbarina Campanini²³⁷.

soixante-dix ans, et dont Vestris le père et mademoiselle Heinel ont remporté les titres qui leur appartenaient par droit de succession. Je leur dirai que cette noblesse n'existe plus, même à l'Opéra, berceau de son origine [...]. », p. 90.

²³² Cf. NORDERA (Marina), « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et de transmission ? », in *Recherches en Danse n°3 : Perspectives venrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, URL : <<http://danse.revues.org/969>> ; DOI : 10.4000/danse.969, 2015, p. 10 : « Il existe un lien entre la transformation esthétique de la danse au cours du XVIII^e siècle et les modalités de transmission des savoirs dansés qui passe aussi par les femmes. La danseuse (comme le danseur) et sa technique ne sont plus seulement au service des conventions théâtrales ou d'une cohérence dramaturgique imposée par l'auteur dramatique en premier lieu, puis par le compositeur des ballets et par le maître de ballet et répétiteur. Au moment où la danse d'« art mécanique » devient « art imitatif », le pouvoir de transformation acquis par l'interprète, d'un personnage à l'autre, d'un caractère à l'autre, permet l'invention d'une forme d'expressivité qui se renouvelle, en passant parfois par la référence à l'antique. ».

²³³ *Mémoires Secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours [...], Londres, chez J. Adamson, 1784, Tome III, p. 314, c'est nous qui soulignons.

²³⁴ *Mémoires Secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours, Londres, chez J. Adamson, 1784, Tome IV, « 9 aout 1768 », p. 78.

²³⁵ Mlle de Camargo (1710-1779) débute à Bruxelles au théâtre de la Monnaie, avant d'arriver à Paris, où elle se forme auprès de Mlle Prévost, et intègre l'Opéra en 1720. Très connue pour son interprétation des *Caractères de la Danse*, elle développe une danse

Cette comparaison est donc rare et significative, d'autant plus que les champs lexicaux relevés dans le *Mercure de France* et *Les Mémoires secrets* attribués Bachaumont sont très spécifiques à la danseuse et jamais utilisés pour évoquer Mlle Guimard ou d'autres danseuses, également appréciées du public :

On en peut que trop applaudir la danse noble & imposante de Mlle Heinel²³⁸ » ;

[Elle possède une] très-grande supériorité de talent²³⁹ ;

Mais ce qui est le plus admirable, c'est le talent de Mademoiselle Heynel, pour exprimer l'énergie des passions & des sentimens les plus contraires ; sa danse, ses gestes, ses attitudes, les traits de son visage, font un tableau rapide & imposant, dont les Spectateurs sont émus & transportés, tant est puissant l'art de la pantomime, quand l'exécution en est précise & naturelle. Mademoiselle Heynel est parfaitement secondée dans ce ballet par M. Vestris qui représente avec force le rôle de Jason²⁴⁰ [...] ;

La salle ne peut contenir l'affluence de ceux qui viennent applaudir au magnifique ballet de Médée & Jason, au triomphe de Mlle Heynel, dont la danse et le jeu pantomime sont si admirables²⁴¹ [...] ;

[Elle] est venue en France partager et même disputer les lauriers du grand Vestris²⁴².

L'adjectif « puissante » qui semble habituellement l'apanage des danseurs, lui est appliqué à plusieurs reprises. En outre, elle apparaît nettement en priorité dans le compte rendu du ballet de

technique et très agile (excelle dans les sauts) que souligne Noverre dans ses *Lettres sur la danse*. Elle est souvent comparée à sa rivale, elle aussi formée par Mlle Prévost, Mlle Sallé dont la danse est plus expressive et à l'origine des premières expérimentations de danse pantomime avec son *Pygmalion* à Londres en 1734. Ces deux danseuses ont donné lieu semble-t-il aux deux styles qui nous concernent ici, soit un style technique mais néanmoins expressif, héritage de la belle danse, et un autre où l'expression est le moteur de la danse. L'héritage de la Camargo semble perdurer à travers des danseuses comme Mlle Guimard et Mlle Allard tandis que le style de Marie Sallé paraît évoluer et s'épanouir à travers Mlle Heinel. Concernant Mlles Prévost, Sallé et Camargo nous renvoyons à la lecture de l'article de NORDERA (Marina), « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et de transmission ? », in *Recherches en Danse n°3 : Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, URL : <<http://danse.revues.org/969> ; DOI : 10.4000/danse.969>, 2015, 19 p.

²³⁶ VOLTAIRE, « Variante du Temple du Gout » in *Œuvres complètes*, imprimerie de la société littéraire-typographique, 1785, tome 12, *Poèmes et discours en vers*, p. 188.

²³⁷ VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi par Louis MOLAND, Paris, Garnier, 1877, tome 1, p. 30 : « La Barbarini dansait alors sur son théâtre : c'est elle qui depuis épousa le fils de son chancelier. Le roi avait fait enlever à Venise cette danseuse par des soldats, qui l'emmenèrent par Vienne même jusqu'à Berlin. Il en était un peu amoureux, parce qu'elle avait les jambes d'un homme. Ce qui était incompréhensible, c'est qu'il lui donnait trente-deux mille livres d'appointement ».

²³⁸ *Mercure de France dédié aux oisifs*, à Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, août 1774, p. 170, c'est nous qui soulignons.

²³⁹ *Mercure de France dédié au Roi*, volumes 1&2, à Paris, chez Lacombe, juillet 1774, p. 162, c'est nous qui soulignons.

²⁴⁰ *Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Lacombe, février-mars 1776, p. 159, à propos de Jason et Médée de Vestris, c'est nous qui soulignons.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 178-179.

²⁴² DIDEROT (Denis) ; GRIMM, (Friedrich Melchior baron von), *Correspondance littéraire, philosophique, et critique depuis 1753 jusqu'en 1790 [...]*, Paris, Furne, tome 8 (1772-1776), 1830, p. 62.

Noverre *Jason et Médée*²⁴³, où le chroniqueur attache la réussite de l'œuvre à ses talents, son éloge passant avant celui de Vestris, pourtant compositeur de ballet et vedette incontestée de l'Académie. Enfin, à en croire l'historiographie, son expression et son habileté dans le style pantomime, nous conforte dans l'idée qu'elle maîtrise très bien cet art avant d'arriver à Paris, bien mieux que les danseurs de l'Opéra, semble-t-il. Il serait intéressant d'étudier plus spécifiquement les années de formation de Mlle Heinel, et notamment de savoir si elle aurait pu rencontrer Gluck à Stuttgart ou Vienne avant son arrivée à Paris.

Ainsi, ce travail amorcé autour des interprètes de Gluck, nous conforte dans l'idée d'une hétérogénéité de la danse, palpable à plusieurs niveaux. D'abord, l'organisation de la danse à l'intérieur de l'architecture monumentale de l'Opéra, puis dans les styles de danses qui font intervenir des interprètes aux techniques composites. Dans tous les cas, les personnalités artistiques et la circulation des savoirs en Europe, sont à prendre en considération.

3. Interprétation et transmission des rôles

Nous pouvons essayer d'imaginer l'effervescence qui règne au sein de l'Académie royale de musique, la présence de Gluck dans les années 1770 étant intéressante tant du point de vue de l'histoire de la musique que de l'histoire de la danse. Le compositeur est présent à un moment charnière et déterminant, où le statut et la fonction de l'artiste sont traversés par de nombreux questionnements ; d'où l'importance de porter un regard sur ce phénomène de vedettariat des danseurs qui se poursuit au XIX^e siècle et se répand chez les concertistes par exemple.

Comme l'évoque le personnage de Saint-Preux dans sa lettre à Mme d'Orbe citée plus haut, les premiers sujets danseurs ne dansent que pour les premières représentations, donnant encore plus de poids à l'éphémère de la création de l'œuvre. En effet, après les premières représentations, les danseurs doubles (apparus après 1751), reprennent les rôles pour les représentations restantes. Le

²⁴³ À propos de *Jason & Médée*, le rédacteur des *Mémoires Secrets* écrit : « Sans doute le plus beau spectacle en ce genre qu'on puisse trouver dans l'Europe entière, non seulement par le génie de l'invention, mais encore par la richesse des accessoires, & surtout par une exécution complète. Le départ de Mlle. Heinel, sur le point d'aller faire sa tournée en Angleterre, va seul suspendre cette pantomime [...]. Mlle. Guimard a toutes les grâces, tous les charmes, tout le plaisir naïf d'une jeune personne, dont le cœur s'ouvre pour la première fois à l'amour : les dégradations de sa danse, lorsque le poison agit, sont bien marquées & ses accès convulsifs exprimés avec précision & noblesse. [...] Mais tout est subordonné, comme il doit l'être, à l'Actrice principale, à Médée, dans laquelle se transforme Mlle. Heinel avec une vérité qu'on ne sauroit surpasser. Cette Danseuse, la plus belle créature qu'on ait vue au théâtre, de la taille la plus imposante & la plus majestueuse, éprouve dans son visage une continuation d'altérations rapides & variées, telles que l'exigent les passions diverses dont elle est agitée. Ce ne sont pas de simples nuances, ce sont les impressions vives & profondes de la douleur, les emportemens de la jalousie ; c'est le sombre d'une joie forcée, d'une dissimulation violente, enfin c'est la rage du désespoir parvenu à son comble. [...] ». Voir *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, à Londres chez John Adamson, 1780, tome 9, p. 100-104.

problème de l'interprétation, déjà particulièrement compliqué au vu du manque de sources, se complexifie encore. Quel est le lien entre les premiers sujets et les doubles ? Y a-t-il une transmission du rôle et, le cas échéant, comment pallier les différences techniques ? Y a-t-il « adaptation » du rôle du premier sujet pour le double ?

À ce sujet, le règlement de 1778²⁴⁴ propose plusieurs articles nouveaux sur l'emploi des doubles. Ainsi, ceux-ci seront soumis à trois répétitions générales avant de reprendre définitivement le rôle. L'ajout de telles remarques vient probablement combler des dysfonctionnements dans la passation des rôles entre artistes-vedettes et doubles.

Gluck devant composer avec ces reprises de rôle, compose-t-il pour un danseur en particulier (ce qui nous paraît cohérent au vu de la distribution comme nous le verrons par la suite) ? N'oublions pas que l'opéra à cette époque est encore une production malléable. Il faut penser l'œuvre dans une contemporanéité restreinte (soit la création et les premières représentations) et à la manière, anachronique, d'un *work in progress* : on ajoute ou on supprime des numéros, des entrées, des divertissements, des airs.

²⁴⁴ Archives Nationales, O¹/613, *Arrêts et Règlements officiels 1777-1779*, Règlement de 1778, articles 17 à 19.

4. Circulation des artistes et des savoirs en Europe

À ce stade de la recherche, porter un regard sur la géographie et la circulation des artistes s'avère déterminant : formation, filiation, alliance et déplacements, sont autant d'éléments permettant la diffusion des savoirs et des savoir-faire. Par exemple, il est intéressant de noter que le comédien anglais le plus admiré du XVIII^e siècle, David Garrick, épouse une danseuse viennoise, Marie Veigel (1725-1822), et forme le castrat italien Gaetano Guadagni qui chante lui-même dans l'*Orfeo* de Gluck. De plus, comme le note Juan Ignacio Vallejos, Noverre a une connaissance des travaux de Hilverding et Angiolini par Maria Veigel²⁴⁵. Si de tels circuits ne peuvent qu'inciter à former des hypothèses, ils encouragent néanmoins à approfondir les sources en tenant compte des déplacements géographiques humains. Le XVIII^e siècle marque le début de l'émancipation des danseurs, et la fin d'une politique de centralisation des savoirs instaurée par Louis XIV. Les artistes sont de moins en moins tributaires d'un souverain et de sa cour, et ils peuvent désormais négocier et monnayer, auprès de leur employeur (l'Académie royale de musique), des absences pour aller se produire à l'étranger, au gré des opportunités professionnelles²⁴⁶. Tout comme Christina Koullapi parle d'un véritable enjeu d'« unification des patrimoines musicaux européens²⁴⁷ », rappelant que l'opéra italien puise sa forme dans son homologue français²⁴⁸, les artistes chorégraphiques semblent également diffuser des savoirs et des compétences dans les différentes capitales européennes, à la fois pôles culturels et villes cosmopolites. L'idée d'une esthétique de la danse relevant des pratiques et en lien avec la localisation géographique (c'est-à-dire d'une géo-esthétique), pourrait alors émerger.

²⁴⁵ VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, op. cit., p. 198.

²⁴⁶ Nous retrouvons plusieurs notes ou lettres aux Archives Nationales, évoquant des litiges entre les sujets danseurs et la direction de l'Opéra. La plupart du temps, les sujets saisissent des opportunités pour aller danser dans d'autres théâtres (Bordeaux, Londres majoritairement), sans demander la permission. Ces actions sont passibles de renvoi puisque les artistes sont sous contrat d'exclusivité avec l'Académie royale, mais nous constatons que la direction se montre relativement clément, annulant régulièrement les sanctions. Ces voyages sont souvent monnayés par les danseurs, comme dans une lettre du 20 juillet 1780 (O¹/615) où suite à une requête des Vestris, le roi consent à donner un congé au père et au fils pour un voyage en Angleterre à la condition qu'ils toucheront leurs appointements mais sans les bénéfices de l'année. Plusieurs lettres évoquent des demandes de congés, pas toujours accordées, comme celle du danseur Olivier du 8 octobre 1781 (O¹/615), pour un voyage à Londres. Dans le dossier « Personnel de la danse, lettre et mémoire, quittances 1779-1789 », O¹/622, une lettre, non datée, de monsieur Henri, évoquant son départ (sans congé) pour pouvoir danser à Londres et demande qu'on lui rende sa place à son retour à Paris tout comme d'autres l'ont réclamé par le passé dans une situation identique. Également, une lettre similaire concernant la situation de Mlle Théodore Dauberval, partie sans demander de congé, pour danser à Londres, évoquant sa réinsertion au sein de l'Opéra malgré sa faute. Enfin, une note du 13 août 1783 de Mlle Dupré demandant une place de première danseuse et un congé pour le Carnaval en utilisant le chantage : « Si l'on ne me donne pas une 1^{ère} place pour Pâques prochain, je me regarderai comme libre ».

²⁴⁷ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 98.

²⁴⁸ Nous renvoyons également à la lecture de MARMONTEL (Jean-François), *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Liège, chez Bassompierre, 1777, 472 p.

Comme nous l'avons évoqué tantôt, une danseuse comme Anna Heinel ne paraît pas avoir la même formation que La Guimard, par exemple. Il est d'ailleurs intéressant que la presse ou les mémorialistes ne les mettent jamais en concurrence ; cela nous amène à penser à des danses proprement différentes (sur le plan des nationalités, des physiques, des techniques et des styles) telles qu'elles ne sont plus comparables, mais peut-être complémentaires. En revanche, il semble que le renouveau technique et esthétique émane plutôt de Mlle Heinel.

La *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Grimm et Diderot met en jeu *a posteriori* cette idée de spécificité européenne. Avec plus ou moins d'objectivité cependant, ils évoquent le séjour de Mlle Heinel à Londres, où le public n'a pas goûté son style²⁴⁹, avant d'évoquer son parcours et son succès en Allemagne et à Paris et de lui attribuer la qualité de « première danseuse d'Europe²⁵⁰ ». Bien qu'il soit nécessaire d'aborder cette source avec recul (notamment au regard de la date de publication) il est intéressant de relever que l'idée qui sous-tend la remarque de Grimm et Diderot concerne l'opposition entre les goûts des publics germanique et parisien d'une part et des spectateurs anglais d'autre part, ceux-ci apparaissant comme plus friands des danses qui se distinguent par des qualités de mouvements techniques et brillants²⁵¹ (gargouillades). Paradoxalement, l'acteur anglais David Garrick véhicule à travers l'Europe, une pratique de pantomime théâtrale fondée sur l'expression du haut du corps, qui influence particulièrement Noverre et les danseurs. Nous ne pouvons que souligner une fois de plus la mise en concurrence de deux styles d'une danse à la fois « mécanique » et « expressive ».

²⁴⁹ DIDEROT (Denis) et GRIMM (Friedrich Melchior baron de), *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne depuis 1770 jusqu'en 1782*, seconde édition revue et corrigée, Paris, F. Buisson, tome 2, p.175 [février 1772] : « Nous sommes privés, dans cet opéra, d'un des plus puissants confortatifs contre l'ennui, par l'absence de mademoiselle Heinel, que nos élégants appellent mademoiselle Engel ou Ange. La fière Albion nous l'a enlevée depuis deux mois, et elle est engagée au théâtre de l'Opéra de Londres pour toute la saison. Heureusement elle n'y a pas beaucoup réussi ; on n'aime pas son genre : on lui trouve la jambe trop mince, le pied trop long, les yeux chinois ; que sais-je ? Ma foi, messieurs, les Anglais sont bien dégoutés ; ils n'ont qu'à nous la renvoyer bien vite, nous nous accommoderons fort bien de ses défauts[...] Mais les anglais n'aiment pas ce genre de danse sérieux et noble ; les gargouillade de mademoiselle Allard y auraient réussi davantage. »

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Nous renvoyons à l'article de Marina Nordera sur la danseuse Mlle Lyonnois dans le *Dictionnaire de l'Opéra d'ancien Régime* en cours de parution. À travers le parcours de la Lyonnois, elle évoque la gargouillade qui est un exemple d'introduction de pas issus du vocabulaire de la danse masculine dans des entrées de danseuses. Traditionnellement distribué pour des interprètes masculins, la gargouillade est introduite par Mlle Lyonnois dans les entrées féminines avec l'entrée de La Haine dans *Zoroastre* de Rameau. Ce pas nécessite vigueur et puissance, c'est pourquoi il habituellement réservé à des performances masculines dans un premier temps, et n'est pas au goût de toutes les danseuses : ainsi Mlle Camargo trouve la gargouillade indécente quand Mlle Allard en use d'une manière exemplaire. Voir CAHUSAC (Louis de), « Gargouillade » in DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond dit), *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 7, p. 515 : « Ce pas est consacré aux entrées de ventes, de démons, & des esprits de feu ; il se forme en faisant du côté que 'on veut, une demi-pirouette sur les deux piés. Une des jambes, en s'élevant, forme un tour de jambe en-dehors, & l'autre un tour de jambe en-dedans, presque dans le même tems. Le danseur retombe sur celle des deux jambes qui est partie la première, & forme cette demi-pirouette avec l'autre jambe qui reste en l'air. [...] Mlle Lyonnois qui y dansoit le rôle de la Haine, & qui y figuroit avec le Desespoir, est la première danseuse qui ait fait ce pas brillant & difficile ».

II. Évolution de la danse sous l'impulsion des deux « Réformateurs »

On a fait beaucoup de tort à Gluck en collant à son personnage comme à son œuvre ce thème de Réforme. Réformateur, il le fut, certes :
mais par empirisme, par opportunisme théâtral [...].
Dire réformiste, c'est imaginer une idéologie autoritaire,
et une ligne droite imperturbablement maintenue.
Or Gluck ne cessera jamais de changer de cap, adaptant sa route aux circonstances. [...]
Gluck fut tout simplement ce tard-venu de la musique et des modes,
le premier Européen de la musique, attentif au crépuscule de l'*opera seria* vidé de sa substance
dramatique [...] et à l'épuisement d'un genre versaillais,
abusivement aliéné au ballet et que la disparition de Louis XIV, Roi-Soleil certes,
mais d'abord premier danseur de son temps, condamnait historiquement à se démoder²⁵².

La citation ci-dessus remet en question le terme de « réformateur » souvent associé à Gluck. Comme nous l'avons déjà évoqué, il nous semble que le compositeur a su s'entourer des compétences nécessaires à l'élaboration de son projet d'opéra, et valoriser ce processus de création collective. Alors que du côté de la danse, la figure de ceux que Juan Ignacio Vallejos nomme les « philosophes de la danse » se fait jour, Gluck établit sa réforme de manière « empirique », en expérimentant directement le travail du chant, du chœur et de la danse, au plateau. Ainsi, le rôle des interprètes à sa disposition, l'importance de leurs compétences, des différentes formations et l'apport des expériences multiples de chacun sont absolument essentiels, et concourent à la perméabilité des pratiques, qui, comme nous le verrons par la suite, est mise en valeur dans les opéras de Gluck. Cette idée de « premier européen de la musique » nous paraît particulièrement intéressante au regard de la danse, les sujets danseurs s'étant formés au gré de voyages dans plusieurs capitales, qui ménagent des styles de danses et des goûts bien différents. Ajoutons que son expérience du ballet-pantomime, à Vienne aux coté d'Angiolini, est

²⁵² C. W. GLUCK, *Iphigénie en Aulide*, sous la direction de John Eliot GARDINER, orchestre de l'Opéra de Lyon, Erato, 1990, commentaire d'André TUBEUF, p. 14.

déterminante dans ce que les musicologues nomment « première réforme de l'opéra » à Vienne et « seconde réforme » à Paris. Les questionnements (formel, esthétique, stylistique) du Chevalier prennent ainsi corps, non pas sous forme d'écrits mais bel et bien par le prisme de la représentation, d'où la difficulté de comprendre cette mise en pratique, en l'absence de source. Gluck a une approche de l'opéra plus moderne, parce qu'elle se rapproche de l'idée, anachronique, de « metteur en scène ».

Ainsi, si nous choisissons d'utiliser le terme de « réformateur » tout au long de notre réflexion, il nous faut le comprendre sous l'angle de la pratique et non sous celui de la théorie. C'est aussi parce qu'il avait à sa disposition certains interprètes que les opéras de Gluck se sont modelés ainsi, d'autant plus pour la période parisienne qui marque une différence nette dans le traitement des interventions de la danse. Son homologue, le compositeur de ballet Noverre, lègue certes, des écrits, mais il ne semble pas toujours y faire allégeance dans sa pratique, qui n'est parfois pas en adéquation avec ce qu'il préconise pour l'avènement du ballet moderne. Gluck, en revanche, non soumis à de quelconques règles théoriques, nous semble plus prompt à explorer de nouvelles possibilités, en questionnant la place de la dramaturgie en danse²⁵³.

Dans cette atmosphère agitée au sein de l'institution, il nous faut encore faire la différence entre d'une part, les rivalités parmi les artistes et, d'autre part, les frondes menées contre l'administration. Au vu des documents d'archives consultés et des réflexions menées à ce sujet — les travaux de Solveig Serre étant particulièrement précis et exhaustifs — la gestion du personnel, en particulier des sujets chanteurs et danseurs, reste la difficulté majeure à laquelle les nombreuses directions administratives sont confrontées. Car les artistes se retrouvent non seulement pris dans l'engrenage des administrations successives, mais également dans le changement de goût et d'esthétique qui se traduit par l'apparition et la promotion de nouvelles techniques basées sur la notion d'expression, dont le ballet pantomime.

La décennie 1770 est particulièrement déterminante, et a motivé l'élaboration de notre sujet de recherche. En effet, l'assimilation de la technique pantomime et l'inclusion de celle-ci à l'opéra coïncident avec la présence de Gluck à Paris. En l'occurrence, il semble que le compositeur propose un nouvel équilibre entre danse et art lyrique, jamais relevé depuis Rameau. L'Académie

²⁵³ La question de la dramaturgie en danse est particulièrement intéressante puisqu'aujourd'hui encore l'objet de nombreuses rencontres, comme en témoigne la récente journée d'étude autour de « La dramaturgie en danse », organisée au CN D à Lyon du 23 au 25 avril et où nous pouvions lire en amont dans le programme, cette introduction qui résonne particulièrement avec nos travaux, à plusieurs siècles d'écart : « Les trois journées de rencontres et d'échanges autour de la dramaturgie en danse ont été imaginées autour de questions liant pratique et théorie, pour la communauté chorégraphique. Partant du constat d'un impensé de la danse, il s'agit de créer un espace pour questionner l'écriture de la danse et ses protocoles de travail. Montage, écriture aléatoire, composition du mouvement, rapport au texte, narration, improvisation : différentes personnalités du monde chorégraphique présenteront leurs approches liées à ces thèmes, en tentant de spécifier ce qui est propre à la danse. ». Interroger la dramaturgie en danse est pour nous le point de départ d'une nouvelle conception de la danse, plus moderne, libérée du genre versaillais et de l'emprise du roi danseur.

royale de musique doit alors composer avec la concurrence grandissante de l'Opéra-Comique, et les diverses réflexions menées autour du théâtre en général sur lesquelles nous reviendrons par la suite en évoquant les écrits de Diderot notamment. De cette ébullition culturelle et intellectuelle autour des différents genres de spectacles représentés à Paris, vont émerger deux grandes tendances perméables au ballet pantomime : la tragédie et son modèle antique ; l'opéra-comique et l'univers bourgeois et villageois. Si Noverre se concentrera sur la première, Gardel et Dauberval exploiteront la seconde contribuant ainsi au succès du ballet pantomime en France.

Nous rappelons rapidement que la réforme de Gluck se cristallise autour de quatre grands axes : l'orchestre, la voix, l'harmonie et la dramaturgie. Le compositeur va s'employer à revaloriser l'orchestre en accordant un intérêt tout particulier à la recherche des timbres. Ceux-ci vont être porteurs de sens, et en cela héritiers d'un baroque musical (par exemple les trombones assimilés aux enfers, le piccolo à la turquerie). Dans le domaine de la voix, la suppression du *recitativo secco* et de l'*aria da capo* au profit du *recitativo accompagnato* et de l'*arioso*, annoncent la nouvelle manière de composer l'opéra dans le style classique, d'autant plus que ces aménagements entraînent une modification de la technique du chant — aménagements qui sont, là encore, motivés par la recherche de naturel. Une attention particulière est portée à l'unité tonale au bénéfice de la dramaturgie. L'unité de l'œuvre sera observée avec une polarisation des tonalités au service des effets dramatiques. Enfin, une révision du livret privilégiera la concentration du drame et des personnages pour une action simplifiée.

Comme la réforme de l'opéra s'inscrit elle-même dans celle, plus générale, des arts de la scène, la dimension scénographique est à prendre en compte. Gluck fait intervenir de nombreux changements de décors, profitant de ce contexte de remises en cause. Cependant, cela soulève des questionnements, qu'il conviendrait de développer dans une recherche autour de la mise en scène de l'opéra dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Europe. Par exemple, dans l'acte II d'*Orphée et Eurydice*, à la scène 2, nous observons un changement de décor et l'entrée d'Eurydice, des Ombres heureuses et des Héros et Héroïnes. Comment s'articulent alors l'entrée, puis la danse et le changement de décor ? Car si celui-ci se fait sur la musique, cela implique de nouvelles interrogations : le menuet des Ombres Heureuses doit-il donc être repris ? Le cas échéant, est-il dansé les deux fois ? Que font les danseurs pendant le changement de décor : demeurent-ils sur le plateau ou inversement, s'ils se mettent en mouvement, comment évoluent-ils, et ont-ils dans ce cas recours à la pantomime ?

Par conséquent, la place de la danse est remise en cause ; elle doit d'abord s'adapter au livret, puis aux nouveaux éléments musicaux et scénographiques introduits par les réformes.

Comme la réforme de Gluck a suscité des divisions dans le public fréquentant l'Opéra, des querelles et une profusion de littérature, nous pouvons nous interroger sur la bonne réception de ses œuvres à Paris. La presse pouvant être laconique voire de mauvaise foi, il est parfois délicat de trouver un point de vue juste et objectif. En l'occurrence, Gluck est le compositeur le plus parodié²⁵⁴ de son temps. Ses œuvres dominent ainsi le répertoire des parodies entre 1770 et 1791, avec sept œuvres donnant lieu à vingt-et-une parodies²⁵⁵. Il passe ainsi devant Salieri (trois œuvres pour treize parodies), Piccinni (trois œuvres pour onze parodies), Grétry (deux œuvres pour six parodies), Rameau (une œuvre pour quatre parodies), Gossec (deux œuvres pour trois parodies) et Sacchini (une œuvre pour une parodie). Il nous semble important d'évoquer la parodie parce qu'elle est aussi un moyen efficace de vérifier le succès des productions opératiques. De plus, comme le mentionne Pauline Beaucé, les parodies des opéras de Gluck se font en faveur des gluckistes, promouvant ainsi les créations du Chevalier. Nous notons que la danse est particulièrement représentée, ce qui témoigne de la ferveur du débat :

Les parodistes, mus par des intentions poéticiennes, s'attaquent à toutes les conventions de l'opéra, à l'ensemble des éléments du spectacle, soit par le biais de commentaires, soit directement dans l'action dramatique. La critique des scènes de reconnaissance est constante, comme celle qui épingle la longueur des récits, les monologues, l'insertion des divertissements, la danse, la morale héroïque, l'interprétation des chanteurs et des danseurs, les costumes, les décors, le merveilleux, les choix mythologiques²⁵⁶.

Iphigénie en Aulide est l'opéra le plus parodié, et également celui qui a subi le plus de modifications concernant l'agencement de la danse au gré des différentes versions et reprises. À ce propos, il pourrait-être intéressant de confronter de manière approfondie les livrets de parodies et le livret original. Pour nos travaux de doctorat, nous avons choisi pour exemple *Roger Bontemps et Javotte*, parodie d'*Orphée et Eurydice* de 1775. À la lecture du livret, nous constatons que les éléments engendrant les querelles autour de la danse et de son intégration à l'art lyrique, sont assez présents.

²⁵⁴ BEAUCÉ (Pauline), *Parodie d'Opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), coll. « Les Spectaculaires », 2013, voir tableau p. 62.

²⁵⁵ Cf. Annexe n° 4 : Tableau des parodies des opéras de Gluck (d'après les travaux de Pauline BEAUCÉ, *Parodie d'Opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), coll. « Les Spectaculaires », 2013, 465 p.)

²⁵⁶ BEAUCÉ (Pauline), « Introduction au phénomènes des parodies dramatiques d'opéras au XVIII^e siècle à Paris » in BOUISSOU (Sylvie) ; DENÉCHEAU (Pascal) ; MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *L'Opéra de Paris sous l'ancien régime. Approches plurielles*, Institut de recherche en musicologie et Maison des Sciences de l'Homme Claude-Nicolas Ledoux de l'Université de Franche-Comté, 2015, URL :

<http://www.iremusc.cnrs.fr/sites/default/files/lopera_de_paris_sous_lancien_regime._approches_plurielles.pdf>, p. 14-15.

Ainsi, le rôle des accessoires est évoqué dans la scène VII (les forgerons dansent autour de Roger) :

Les forgerons accourent avec des marteaux, des barres de fer, des fourches et autres instruments des forges²⁵⁷.

Nous constatons justement que les accessoires sont de plus en plus discrets chez Gluck, à l'encontre des opéras de Rameau pour lesquels le motif de la guirlande de fleurs par exemple, était assez récurrent. Dans les opéras réformés de la période parisienne, nous retrouvons des didascalies évoquant les accessoires, dans des scènes qui impliquent le rituel ou le combat, et qui sont principalement des pantomimes.

Une remarque de l'un des forgerons nous semble intéressante sur la façon d'envisager la danse comme un moment spectaculaire, plus impressionnant que le chant. Et pour cause, nous savons qu'avant l'arrivée des opéras réformés de Gluck, le public parisien se rend à l'opéra en priorité pour y voir de la danse :

Le second forgeron : Oui, voilà bien quelque chose, tu ne chantes pas mal ; mais saurois-tu pas, pour nous achever, quelque petit air de danse²⁵⁸ ?

Enfin, la fin de la parodie évoque les tableaux de groupe où danse, chant et musique s'entremêlent, ici de manière simultanée, évoquant le Divertissement :

[...] Le sorcier chante, & le gros Dogue reste la gueule béante ; tous les forgerons font chorus, votre vieux Portier bat la mesure, & les femmes de Madame dansent la Fricassée²⁵⁹.

Ainsi, il nous apparaît que la parodie est un bon indicateur du succès et de la popularité d'un compositeur. La profusion de pastiches inspirés des productions gluckistes nous permet de soutenir le succès du compositeur auprès d'un public malgré tout divisé. Le contenu, et notamment le traitement des interventions dansées, reflète également les questionnements relatifs à la place de la chorégraphie dans la réforme. Il pourrait être intéressant de poursuivre ce travail de comparaison entre la parodie et l'œuvre originale dans un deuxième temps. Jusque là, les

²⁵⁷ Roger Bontems et Javotte, *Parodie d'Orphée et Eurydice ; pièce en un acte mêlé d'ariettes* par MM. Moline & D'Orvigny représenté pour la première fois le 13 mai 1775, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

parodies sont prises en compte ici comme de potentiels témoins, des miroirs pour observer ces remises en causes de la danse au sein de l'opéra réformé à Paris.

A. Gluck et Noverre : le temps des remises en cause

Comme mentionné précédemment, les deux artistes ont des parcours parallèles. Ainsi, Noverre et Gluck ont pu être imprégnés par la culture des mêmes villes et par les mêmes artistes : passage par Londres, en 1755 pour Noverre au théâtre de Garrick à *Drury Lane*, et en 1746 pour Gluck à *Haymarket* ; tournées en Europe dans différentes villes de l'Est pour le musicien (Dresde, Hambourg, Copenhague, Prague...) et pour Noverre en France (il rédige ses *Lettres sur la danse* à Lyon en 1762) ; rapide séjour en Italie, à Milan pour l'un en 1774, et à Naples pour l'autre en 1752 ; Paris, enfin, qui couronne et met fin à leurs carrières respectives dans la décennie 1770.

L'année 1776 marque un tournant décisif dans l'histoire de la danse en France. Nous observons de plus en plus de ballets intitulés, ou précédés du terme « pantomime » dans la programmation de l'Académie. Si le point de départ de ces expérimentations semble venir d'Allemagne, la vogue du ballet pantomime en France est impulsée par Noverre. Il fait en effet jouer une reprise de *Médée et Jason*, puis des *Caprices de Galathée*, deux ballets pantomimes créés respectivement à Stuttgart en 1763 et en 1762. Notons ensuite que *Médée et Jason* est remanié pour le public parisien et repris en 1770 puis en 1776. L'ajout de divertissements, en particulier, semble absolument indispensable, ainsi que le retrait des scènes ne respectant pas la bienséance (comme celle où Médée tue l'un de ses fils). Il apparaît clairement, que si les artistes ont une volonté d'universalisation des langages artistiques, les publics, eux, possèdent des sensibilités et des attentes différentes.

La distinction majeure entre ces deux artistes réformateurs réside dans le caractère théorique de leur production littéraire. Si Noverre se présente comme un théoricien, un philosophe de la danse (cet aspect théorique pouvant également porter préjudice à sa carrière), Gluck n'écrit pas. Sa réforme passe par la concrétisation de ses idées sur la partition et sur la scène. D'autres théorisent pour lui : Calzabigi, Du Roullet ou encore Algarotti, tandis que ses idées, communes à plusieurs artistes et philosophes, se retrouvent également chez Diderot. Les écrits de Diderot paraissent aller dans la même direction que la pensée musicale de Gluck. Si cet élément a été mis en valeur dans la thèse de Julien Garde²⁶⁰, celui-ci évoque également un problème de temporalité, l'œuvre du philosophe étant peu publiée de son vivant du fait de la censure.

Par sa collaboration avec Gluck, Noverre encourage l'Académie royale de musique à renouveler sa production chorégraphique. Ainsi, dans les années 1780, nous constatons que la dynamique

²⁶⁰ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, op. cit., 449 p.

impulsée par Gluck et Noverre a modifié le paysage du ballet et de l'opéra au sein de l'institution. Ces deux « compositeurs » volontaires et ambitieux, tous deux formés à l'étranger, bénéficient également d'une protection politique déterminante. La figure de Marie-Antoinette se révèle particulièrement intéressante du fait de son rôle de protectrice, concourant ainsi à imposer la réforme de l'opéra et de la danse.

Imprégnés par la culture de l'empire des Habsbourg et la pensée des Lumières, les axes de recherches de Gluck et Noverre sont essentiellement similaires : simplicité, naturel et utilisation du genre tragique. Il nous paraît donc intéressant d'approfondir leur collaboration parisienne, ainsi que leur contributions respectives à la construction d'une poétique de la danse singulière.

1. De Vienne à Paris : un cheminement européen

Paris et Vienne partagent une particularité commune, à savoir que ce sont en Europe les deux villes où les théâtres sont ouverts toute l'année, et proposant ainsi des spectacles d'égale qualité. A partir de 1759, les échanges commerciaux entre les théâtres (répertoire et artistes) s'intensifient comme en témoigne la correspondance entre Charles Favart et le comte Durazzo, « balletomane et francophile²⁶¹ », intendant des spectacles de la cour de Vienne. L'existence de cette correspondance est précieuse puisque celle-ci est lue dans les Salons parisiens lors d'assemblées dans le but d'actualiser les opinions et les goûts²⁶². De plus, à partir de 1756, nous trouvons une publication régulière de compte-rendu détaillé des représentations viennoises dans *Le Journal Encyclopédique de Liège* et dans le *Journal Étranger Parisien*. Nous retrouvons, là encore, la volonté de faire circuler savoirs et expériences scéniques. Rappelons que grâce à Durazzo, le *Burgtheater* de Vienne devient, dans les années 1750, l'épicentre de la réforme de l'opéra italien et de la danse. S'ensuit la fructueuse collaboration Angiolini-Calzabigi-Gluck avec *Dom Juan ou le Festin de Pierre* en 1761; *Citera Assediata* en 1762; *Orfeo ed Euridice* en 1762; *La Rencontre imprévue* en 1764 et *Sémiramis* en 1765.

Durazzo est une personnalité centrale, et sera en contact aussi bien avec Gluck qu'avec Noverre. Arrivé dans la capitale en 1749 comme ambassadeur, le comte devient rapidement l'assistant du surintendant des spectacles théâtraux, le comte Esterházy, poste qu'il occupe lui-même seul à partir de 1751. C'est dans ces années qu'il collabore avec Ranieri de' Calzabigi, et nomme Gasparo Angiolini au *Burgtheater* de Vienne, le « théâtre français ».

Ainsi, à travers sa collaboration avec Durazzo au « Théâtre Français » de Vienne, Gluck s'enrichit d'une certaine expérience du goût à la française, en commençant par adapter des opéras comiques français pour la cour jusqu'à les composer lui-même, entre 1758 et 1764. Nous pouvons supposer que cette expérience fut enrichissante et éclectique, puisqu'il lui fallait adapter le livret français (en particulier la suppression des récitatifs), et ajuster les divertissements pour les différents lieux de représentation, au gré des déplacements de la cour. Son rôle est véritablement de porter à la scène ces opéras-comiques afin de satisfaire aux goûts du public viennois. Cette adaptation constante et efficace, qu'il lui faut alors adopter, lui confère une expérience certaine et multiple de la scène.

Comme nous l'évoquions précédemment, la capitale Austro-hongroise concentre de multiples influences (italienne, française et germanique), qui en font par conséquent un centre culturel névralgique dès les années 1740, avec les expérimentations de Hilverding, puis la collaboration

²⁶¹ BROWN (Bruce Allan), « Le ballet Pantomime réformé et son nouveau public : Paris, Vienne » in WAEBER (Jacqueline) dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, p. 197-214.

²⁶² Notons que Paris a une sociabilité alors plus développée que Vienne, avec ses Salons où la critique théâtrale est très présente.

d'Angiolini avec Starzer et Gluck. La ville du ballet moderne voit en effet la création du ballet-pantomime de *Don Juan* en 1761 par Gluck, Angiolini et Calzabigi, suivi d'une nouvelle collaboration pour l'*Azione teatrale* d'*Orfeo ed Euridice* en 1762. Par ailleurs, toute la production des ballets composés par Gluck est située en Autriche, principalement à Vienne, entre 1759 et 1765. Ainsi, l'importance de la capitale dans la formation du compositeur se révèle primordiale.

Paris et Vienne sont donc, dès les années 1740, imprégnées du même désir de naturel et d'expressivité pour les arts en général (théâtre, danse, peinture, musique), avec la référence commune à l'Antiquité. Celle-ci, imbriquée à la manière d'un liant entre la danse, le théâtre et la peinture, permet de régénérer les arts. Cette correspondance entre les arts se prolonge dans l'idée d'universalité, récurrente chez les théoriciens, et mise en avant par Gluck. C'est cette réflexion que Julien Garde déploie dans sa thèse, centrée autour de l'idée d'un « style universel²⁶³ » dans la production parisienne (incluant des références musicales de la première réforme, notamment par le jeu de l'auto-citation musicale du compositeur). Pourrions-nous alors nous autoriser à évoquer celui d'une « danse européenne » ? Bien que la danse tente de conquérir sa place parmi les Beaux-Arts, la deuxième partie du siècle des Lumières voit la naissance de l'esthétique, avec des textes philosophiques ou les premières critiques d'art de Diderot. Aussi, quels partis pris relatifs à la danse Gluck choisit-il de mettre à l'œuvre lors des créations de ses opéras ? Comment révèle-t-il les possibilités des danseurs de l'Opéra en puisant dans différents styles, ouvrant ainsi un dialogue avec les pratiques et les poétiques d'autres cultures de la scène musicale européenne²⁶⁴ ?

Vienne et Paris sont également unis par l'intermédiaire de personnalités comme Du Roullet, librettiste²⁶⁵ de Gluck attaché à l'ambassade de France à Vienne et le Comte Durazzo : ces deux hommes de lettres semblent être le lien entre les deux villes, mais aussi entre les deux réformes. Dans les années 1757-1758, Durazzo commande plusieurs arrangements de vaudevilles français spécifiquement pour le *Burgtheater*. Cela permet sans aucun doute au compositeur de s'immerger dans la culture française, et par ailleurs dans le style pluridisciplinaire que représentent les vaudevilles, alors donnés sur les deux grandes Foires de Paris, Saint-Germain et Saint-Laurent, et

²⁶³ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, sous la direction de M. le Professeur A. RAMEAU, Université de Saint-Etienne, présentée et soutenue le 13 décembre 2013, 449 p.

²⁶⁴ Nous abordons ces questionnements dans les deux parties de la thèse mais sous plusieurs angles : c'est-à-dire pour la première partie par le prisme des interprètes et de l'organisation de la représentation et pour la seconde par le prisme de la partition et du livret.

²⁶⁵ Il est en effet le librettiste d'*Iphigénie en Aulide* et à l'origine des remaniements de l'*Alceste* viennoise pour le public parisien.

à l'origine du genre de l'opéra-comique. À cette époque le français est la langue parlée par la noblesse viennoise : la culture française imprègne ainsi les milieux culturels et artistiques²⁶⁶.

La première réforme de Gluck en 1760 puise donc dans la tragédie lyrique (chœur et ballet), mais avec l'influence multiple de l'*opera buffa*, du théâtre italien²⁶⁷ et français. Bien que les habitudes dans la production des spectacles soient sensiblement différentes en matière d'inclusion du ballet notamment, le Chevalier Gluck baigne dans cette culture française. Il adopte ainsi un regard double, d'une part sur l'héritage de la *belle danse* et du divertissement à la française, d'autre part sur la modernité de l'art chorégraphique qui se renouvelle *via* le ballet-pantomime :

M. le Comte Durazzo [...] ne se lasse point de varier ces sortes de Spectacles. A Paris, on voit les même Ballets durer un Hyver entier sur le Théâtre de l'Opéra ; à Vienne, c'est trop d'un mois pour faire vieillir un Ballet, & cela ne vous étonnera point, quand vous sçaurés que le Théâtre a presque toujours les même Spectateurs²⁶⁸.

D'un point de vue européen, les années 1755 à 1775 peuvent être vues comme une période maniériste. Les compositeurs de musique cultivent plusieurs « manières » pour surmonter une crise de la composition, qui semble gagner toute l'Europe, et qui fait écho aux bouleversements politiques et sociaux. De l'avènement du Classicisme de Gluck, au *Sturm und Drang* de Haydn en passant par le style de cour de Jean Chrétien Bach, les compositeurs cultivent des styles cosmopolites. L'après Révolution française, qui fait trembler l'Europe, va déboucher sur la cultivation de spécificités nationales (*Singspiel*, sonate, symphonie) et donner le jour au mouvement Romantique. L'opéra gluckiste arrive donc à point nommé dans un contexte de crise identitaire du genre tragique, et dans la volonté de fédérer les compositeurs autour du modèle antique.

Au cours de son séjour à Vienne, le Chevalier se familiarise également avec l'orchestration : il ajoute le piccolo, les clochettes et les timbales dans son orchestre avec les turqueries, comme *Le Cadi Dupé* et *La rencontre imprévue*. La rencontre avec Calzabigi, à Vienne, semble également

²⁶⁶ À ce propos nous renvoyons le lecteur aux travaux de Bruce Allan Brown qui mentionne l'existence d'une troupe française dans les années 1752 à 1765 : « Lo specchio francese : Viennese opera buffa and the legacy of french theater » in HUNTER, (Mary) et WEBSTER, (James), dir., *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge studies in opera, Cambridge University Press, 1997, p. 51-53. Aussi, pour comprendre l'importance que revêt Vienne en tant que « plaque tournante » des artistes européens, nous nous sommes appuyé sur les travaux indispensables de Bruce Allan Brown BROWN, *French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 525 p. et Daniel Hertz, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, USA, W. W. Norton & Compagny, 2003, 1078 p.

²⁶⁷ Vienne accueille également Goldoni grâce à Durazzo. Nous renvoyons le lecteur à l'article de HEARTZ, (Daniel), « Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna » in HUNTER et WEBSTER, *Opera buffa in Mozart's Vienna*, op. cit., p. 25 à 49.

²⁶⁸ *Journal Encyclopédique*, 15 décembre 1759, à Liège, imprimerie du Bureau du Journal, 1759, tome 8, 3^e partie p. 132.

annoncer la réforme parisienne ; ce dernier maîtrise parfaitement la culture française, et travaille à ce titre à l'édition de l'œuvre de Métastase pour Paris.

La collaboration de Gluck et Noverre débute en 1767, avec la création du premier opéra de la réforme viennoise, *Alceste*. Le choix d'un sujet dramatique tiré de l'antiquité a probablement réuni les deux compositeurs, dont l'intérêt pour le drame est des plus fondamentaux. N'oublions pas que la réforme rompt avec la conception dramaturgique des livrets métastasiens pour resserrer l'action et concentrer l'expression de la crainte et de la pitié comme la catharsis le suppose. Cette nouvelle esthétique est portée par Calzabigi, opposant farouche à Métastasio.

Les scènes de Vienne et Paris sont alors les berceaux du ballet pantomime. De plus, à Paris les récits variés et les débats abondent, compte tenu de la sociabilité, plus développée que Vienne, qui entraîne par le truchement des Salons, les échanges du public et des intellectuels pour les arts du spectacle.

Les arrivées de Gluck et Noverre à Paris se déroulent dans les mêmes circonstances, l'autorité royale de Marie-Antoinette faisant fi par deux fois de l'avis de l'administration de l'Académie royale. Ils sont donc considérés dans un premier temps (respectivement en 1774 et 1776) comme des usurpateurs, et ils doivent s'imposer auprès des artistes dans un climat peu favorable, qui plus est au sein d'une institution imposante.

De cette époque de troubles et de métamorphoses pour la danse, il ne reste que peu de traces, notamment pour ce qui concerne le mouvement en lui-même et la réalisation de la chorégraphie. Bien que la querelle des pantomimes secoue l'Europe, il est intéressant de relever la remarque de Juan Ignacio Vallejos :

Les critiques d'Angiolini à Noverre deviennent en fait des critiques littéraires. Son discours ne fait aucune référence concrète à la danse et au mouvement²⁶⁹.

Ainsi, à aucun moment, les divergences de points de vue ne semblent porter sur le geste. Pouvons-nous supposer qu'un certain académisme fût présent de manière générale en Europe ? Si Angiolini et Noverre se disputent d'un point de vue esthétique (livret de ballet, poétique d'Aristote soutenue par Angiolini et démentie par Noverre), le geste n'intervient que rarement dans leurs batailles verbales. Pas de querelle stylistique et technique donc, ce qui laisse imaginer que l'évolution de ces deux composantes reviendrait peut-être aux interprètes.

²⁶⁹ VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, op. cit., p. 195.

Et dans cette querelle opposant Angiolini et Noverre, un point commun les relie néanmoins : Gluck. Il nous semble que les coïncidences dans la collaboration du ballet pantomime (Angiolini-Gluck) puis du drame réformé (Noverre-Gluck), sont assez intéressantes, tant du point de vue de la danse que de la musique. Car la musique de ballet apparaît assez figée et assujettie à la danse, pour les productions d'opéras ballets qui fleurissent avant l'arrivée de Gluck. Comme nous le verrons par la suite, celui-ci va aménager la musique et créer du lien avec la danse, afin de donner à l'une et l'autre une dimension psychologique et sémantique. C'est-à-dire que la danse est chargée de sens, elle acquiert un rôle dramaturgique qui fait avancer l'action (avec un impact direct sur les premiers rôles chantant), prenant ainsi le contre-pied d'un ballet purement décoratif²⁷⁰. Le ballet pantomime ne parvient pas à se détacher de l'idée d'une danse narrative, car construit trop en lien avec la discipline théâtrale assujettie à un texte ; en revanche l'apport de Gluck à l'histoire de la danse n'est pas négligeable en ce qu'il tente de travailler à une danse « en action », proposant ainsi une alternative nouvelle au sein de l'opéra. Il y a donc cette volonté, commune aux deux théoriciens, de revaloriser la danse et le statut du danseur. Ainsi, si les lieux géographiques sont des enjeux primordiaux dans un premier temps, la dimension européenne semble leur succéder dans un second temps.

²⁷⁰ Comme nous le verrons par la suite, Gluck recourt également à ce type de ballet, uniquement présent pour montrer les danseurs. En revanche, il est précurseur dans l'intervention de véritable ballet-pantomime à l'intérieur de la grande forme de l'opéra.

2. Collaboration des deux « compositeurs » à l'Académie royale de musique

Comme Haendel autrefois, M. Gluck inspire à ses exécutants une sainte terreur ;
il se flatte cependant de n'avoir jamais dû faire face à une mutinerie,
quoiqu'il ne laisse pas ses troupes en repos avant d'en avoir obtenu ce qu'il veut,
et qu'il lui arrive fréquemment de leur faire répéter la même manœuvre
jusqu'à vingt ou trente fois de suite²⁷¹.

Nous disions que Noverre était une sorte de Gluck.

On voit qu'il y a une analogie dans le tempérament et les procédés de composition²⁷² [...].

Les citations ci-dessus font référence au mode de fonctionnement des deux réformateurs, en particulier concernant la notion de répétition qui implique l'idée d'une recherche de justesse corporelle et sonore. Une exigence comme celle-ci semblait avoir déserté l'Académie royale de musique avant leur arrivée. Si les danseurs montrent d'abord peu d'enthousiasme, ils n'empêchent pas *in fine* la réalisation de leurs projets artistiques, d'autant plus que nous savons que Dauberval fut l'élève de Noverre, et Vestris l'un de ses danseurs ; la manière de travailler du maître de ballet n'était par conséquent, pas totalement inconnue.

Là encore, c'est la nomination de Noverre par Marie-Antoinette qui semble être problématique dans les relations de travail, plus que son approche de la danse. De par l'exportation des artistes en Europe, les habitudes de travail peuvent être potentiellement connues chez les uns et chez les autres, de même que les qualités propres à chacun évidemment. En choisissant Paris, Gluck sait déjà qu'il va se confronter aux danseurs de l'institution qui, malgré les revendications dues à la progressive prise de conscience de leurs statuts professionnels, n'en restent pas moins les représentants d'une élite, et les garants d'une pratique académique héritée de la *belle danse*. Les obstacles à une collaboration harmonieuse entre les danseurs, et Noverre et Gluck, semblent donc provenir plutôt d'une atmosphère générale, voire d'une incompréhension, plutôt que de véritables problèmes techniques.

Noverre et Gluck vont donc conquérir une place qui va au-delà de leurs prérogatives de maître de ballet et de compositeur. En effet, certains danseurs composent encore leurs entrées, et les maîtres de ballet sont souvent plusieurs à se partager les compositions des entrées de ballet et d'opéra. Dans le même temps, Gluck adopte une attitude très directive, parce que déterminé et

²⁷¹ BURNEY (Charles), *Voyage dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 355.

²⁷² DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, *op. cit.*, p. 233.

désireux de réformer l'art lyrique et la danse dans une institution aussi prestigieuse que l'Académie royale de musique, qui met à sa disposition des moyens humains et techniques non négligeables.

Cependant, les deux « compositeurs » semblent bénéficier de la dynamique de l'administration qui ne cesse de revoir le règlement durant ces années 1770-1780. Comme nous l'avons déjà évoqué, il règne un véritable climat de crise, ponctué de tensions diverses provenant tant de l'extérieur de la structure que de luttes intestines. Il semblerait que les difficultés rencontrées lors de l'élaboration d'une nouvelle production soient canalisées par le biais des nombreux arrêtés destinés majoritairement aux danseurs. Nous pouvons même nous demander dans quelle mesure la présence de Gluck puis de Noverre, n'encourage pas la réglementation et la mise en place de mesures drastiques du côté de l'administration, les nombreuses répétitions imposées aux danseurs nécessitant de nouveaux articles aux Règlements de l'Opéra, pour ce qui concerne, par exemple, la ponctualité et le caractère obligatoire de celles-ci²⁷³.

Dans ces *Règlements* ou *Observations sur l'administration de l'opéra*, le problème du nombre revient presque toujours : trop de sujets présents sur le plateau, trop de premiers sujets, trop de maître à danser. Si nous avons déjà mentionné les places très prisées, sources de conflits entre des vedettes de l'Académie royale, il nous faut évoquer le recours systématique à des danseurs « surnuméraires » qui encombrant un peu plus l'espace scénique, et rendent le tableau spectaculaire confus²⁷⁴. Cela pose aussi des questions de gestion du plateau qui va de pair avec le recours au chœur en mouvement, question que nous développerons dans la deuxième partie. En effet, avec Gluck et Noverre, l'utilisation d'un chœur qui évolue sur scène, va conditionner le

²⁷³ L'*Arrêt du conseil d'état du roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique du 30 mars 1776* (Archives Nationales, O¹/613/1) publie en particulier de nouveaux articles pour encadrer les absences des sujets danseurs. L'article 21 prévoit des sanctions avec amende en cas d'absence d'un danseur sans motif recevable (et précise qu'à la troisième fois le sujet sera congédié) ; l'article 25 interdit aux premiers sujets de quitter un rôle avant 6 représentations, après quoi il sont tenus de laisser chanter/danser leurs doubles au moins 3 fois ; l'article 26 précise que : « les sujets qui étant encore en état de servir, quitteraient par humeur ou sous des prétextes frivoles [les répétitions et les représentations], seront conformément aux décisions a dessein données à ce sujet, non seulement exclus de la pension et retraite, encre qu'ils eussent le leur prévu par les règlements, mais ils perdraient aussi toutes celles qu'ils auraient pu obtenir de sa majesté... » et l'article 28 d'ajouter : « tout sujet qui volontairement et sans cause légitime aura quitté l'Académie, ou qui pour des fautes graves se sera mis dans le cas d'être renvoyé, ne pourra jamais y entrer, sous quelque prétexte que ce puisse être ». L'arrêt de 1777 (Archives Nationales, O¹/613, *Arrêts et règlements officiels 1777-1779*), ajoute, pour l'article 23 : « Les sujets qui étant encore en état de servir quitteront par humeur, ou sous des prétextes frivoles, et ceux auxquels une mauvaise conduite et des faits aggravant obligeroient l'entrepreneur de donner conger [sic] ». L'*Arrêt du conseil d'état du roi pour servir de règlement à l'académie royale de musique, de 1777* (Archives Nationales, O¹/613) reprend majoritairement le règlement du 30 mars 1776 et ajoute un nouvel article 12 : « nul ne pourra se faire doubler sans une permission expresse de l'entrepreneur ou de ses préposés ». Enfin, en 1780, le *Décret du conseil d'état du roy concernant l'opéra du 1^{er} mars 1780* (Archives Nationales, O¹/613/1) prévoit un nouvel article ordonnant l'ordre, le silence et l'exactitude pendant les répétitions. Il semble que les sanctions soient parfois clémentes, parfois mis à exécution comme le stipule une lettre (non daté) contenue dans les *Observations sur les spectacles de Paris* (Archives Nationales O¹/618, « Privilège de l'Opéra 1672-1790 »), du lieutenant de police Le Noir évoque l'emprisonnement de Mlle LaCroix, danseuse, pour avoir déserté les répétitions pendant 4 jours.

²⁷⁴ Archives Nationales, O¹/617/1, *Observations sur l'administration de l'opéra*, 1780 : « C'est un grand abus de laisser le maître des ballets en possession de placer dans les ballets tel nombre de danseurs qu'il juge à propos, ce qui non seulement occasionne une dépense considérable, mais encore le rend très confus, loin d'en rendre l'effort brillant. ».

nombre de sujets présents dans le tableau scénique. Nous rappelons également que dans le même temps, des réflexions sur les dimensions du plateau de l'opéra sont de plus en plus présentes²⁷⁵.

Le tableau ci-après comptabilise le nombre de sujets danseurs inscrits dans les livrets pour les créations des œuvres de Gluck, et ne tient pas compte des possibles ajouts de figurants :

Titre	Date	Nombre d'homme	Nombre de femme	TOTAL
<i>Orphée et Eurydice</i>	1774	41	33	74
<i>Iphigénie en Aulide</i>	1774	36	36	72
<i>Alceste</i>	1776	19	25	44
<i>Armide</i>	1777	39	34	(+ 9 rôles d'enfants) = 82
<i>Iphigénie en Tauride</i>	1778	28	30	58

Tableau n° 4 : Nombre de sujets danseurs par opéra pour les productions de Gluck.

Nous notons un écart considérable entre *Alceste* (44 danseurs) et *Iphigénie en Tauride* (58 danseurs) d'une part, et le reste des trois productions parisiennes (entre 72 et 82 sujets) d'autre part. Il s'agit, selon nous, des deux opéras qui intègrent le mieux la danse à l'intérieur du drame lyrique. Car si les danseurs sont moins nombreux, comme nous le verrons par la suite, leur présence est plus importante au sens où elle s'inscrit sur la durée de la représentation en cohérence avec la dramaturgie. Il est intéressant de noter que ce sont également les deux opéras où les danseuses sont majoritaires.

Le Règlement de 1778 ajoute un nouvel article censé contenir les caprices des danseurs. En effet, cet article 10 conseille d'imposer les rôles et les entrées pour chacun des sujets, sans négociation possible²⁷⁶. Il permet ainsi de limiter des ajouts d'entrées (un menuet, une chaconne) la veille de la représentation, comme cela avait pu arriver par le passé. Si nous savons que les interprètes ont pu

²⁷⁵ Réflexions qui se poursuivent dans la décennie suivante comme en atteste cet extrait des *Observations particulières sur la construction d'une salle destinée pour l'opéra* retrouvé dans les papiers de la Ferté [Archives Nationales, O¹/616/1 : « Précis, observations, notes diverses, minutes autographes 1780-1790 »] : « La partie du théâtre doit être plus considérable que celle du théâtre provisoire, pour le jeu des machines, tant pour la profondeur des dessous, que pour la hauteur du dessus et sa longueur, que ne l'est la salle actuelle. L'espace surtout, entre les coulisses et le mur, doit être très grand ; non seulement pour contenir le grand nombre de sujets des chœur Ballets et comparse que l'on employe aujourd'hui ; mais encore pour le jeu facile des décorations de côté de rechange, et pour y déposer en même temps, toutes celles nécessaires pour 3 ou 4 opéras ; puisque le public est à présent accoutumé à en avoir souvent trois différents, par semaine. Ainsi les proportions des théâtres anciens ne peuvent plus servir de règle. », p. 3.

²⁷⁶ Un arrêt de 1777, (Archives Nationales, O¹/613, *Arrêts et règlements officiels 1777-1779*) précise déjà, dans la marge, un nouvel article 10 : « La distribution des rôles et entrée pour un ouvrage nouveau, ou repris sera faite par l'entrepreneur ; les sujets du chant seront tenus d'accepter les rôles qui leurs seront distribué, et les sujets de la danse les entrées qui leurs auront été données, sans pouvoir s'en dispenser sous aucun prétexte de peine de privation d'un mois d'appointement et d'être congédié en cas de récidive ».

inspirer les compositeurs de musique, l'extrait ci-après témoigne par exemple des revendications de Vestris, auxquelles finit par céder Gluck, non sans compromettre l'unité dramaturgique de l'œuvre d'une certaine manière :

Gluck avait le sentiment intime du mérite et de la dignité de ses ouvrages. Cette conviction faillit entraver la mise en scène de l'opéra d'*Armide*, en excitant la jalousie du grand Vestris, à qui le compositeur laissait peu de moyens de déployer les grâces de son art. Plusieurs démêlés sérieux eurent lieu entre les deux rivaux, également en possession l'un et l'autre de l'enthousiasme des Parisiens. [...]. Mais Gluck dont l'opiniâtreté germanique n'aurait pas cédé une seule note, dit à Vestris qu'il pouvait composer un ballet, que la scène lui serait alors entièrement abandonnée ; mais qu'un artiste qui portait toute sa science dans ses talons n'avait pas le droit de donner ainsi des coups de pieds dans un opéra tel que celui d'*Armide*²⁷⁷.

L'*Arrêt du conseil d'état du roi pour servir de règlement à l'Académie royale de musique, rendu à Versailles en 1777*, prévoyait lui aussi un article 12 assez nouveau permettant de limiter l'abus dans l'abandon des rôles par les premiers sujets : « nul ne pourra se faire doubler sans une permission expresse de l'entrepreneur ou de ses préposés. Sur ce point, la récurrence des commentaires²⁷⁸ dans les archives, prouve les débordements dus aux insubordinations des premiers sujets, qui se répercutent immédiatement sur les productions de l'Académie royale.

La création d'*Armide* se fait ainsi dans de mauvaises conditions d'un point de vue artistique, et aussi administratif, puisque lors de la création nous assistons au paroxysme de la mésentente entre les artistes et la direction de Vismes qui fait emprisonner Auguste Vestris pour avoir refusé de danser dans un ballet d'*Armide*, puis Dauberval « pour avoir incité ses collègues à réagir avec violence²⁷⁹ ». Dans ce contexte insurrectionnel, où les interprètes assument une place de plus en

²⁷⁷ « Lettre de la princesse de Lamballe adressée et publiée par “une dame de qualité” en 1826 », dans NOHL, *Lettres de Gluck et de Weber, op. cit.*, p. 35.

²⁷⁸ Outre les règlements successifs insistant sur la présence obligatoire que requièrent les répétitions, nous trouvons des notes ou des lettres, jusque dans la décennie suivante, révélant que cette problématique n'est pas encore soldée et que l'insubordination demeure. Plus particulièrement entre les sujets dansant et Noverre, comme l'évoque Amelot à Papillon de la Ferté dans une lettre du 26 août 1780 (Archives Nationales, O¹/615) : « J'ai vu, monsieur, par le compte que m'a rendu le comité de l'opéra de ce qui s'est passé dans son assemblée du mercredi 20 de ce mois, que M. Noverre s'était plaint que le S. La Haye (et non le Clergé) figurant avait refusé le service le dimanche précédent à la répétition du ballet du 3^e acte de Roland, mon intention est qu'il soit condamné à 12 livres d'amende vous donnerez ordre aussi, je vous prie, qu'il soit retenu un mois d'appointements au S. Le Dono [?] autre figurant qui a quitté son service sous un faux prétexte de maladie, ayant été vérifié, lorsqu'on a envoyé chez lui, qu'il était en campagne depuis 8 jours, il faut espérer que ces punitions pécuniaires les feront rentrer dans leurs devoirs et serviront d'exemple aux autres [...] »

²⁷⁹ Cité par FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, op. cit., p. 100. Comme nous l'avons déjà signalé auparavant, le chercheur insiste sur les problèmes humains à l'Académie royale qui ne font qu'amplifier et dégénérer sous la direction de Vismes.

plus centrale et où les conditions de travail sont particulièrement difficiles, il n'est pas toujours aisé de démêler les causes artistiques des causes humaines.

L'autre grand obstacle à l'unité des productions de l'Académie est la multiplication des maîtres de ballet. Nous retrouvons plusieurs remarques en ce sens aux Archives Nationales ; il semble qu'il y ait autant de maîtres de ballet que de premiers sujets, le poste étant, rappelons-le, uniquement réservé aux hommes. Là encore, les *Règlements* et *Observations* insistent lourdement sur la nécessité de confier la composition des ballets à un seul maître à danser, pour garantir une cohésion artistique :

La multiplicité des maîtres de ballets, étant un très grand abus, qui produirait souvent la discorde et l'insubordination parmi les sujets, sa majesté veut qu'à l'avenir il ne puisse y avoir jamais qu'un seul maître de ballet, au choix de l'administration, qui pourra lui donner des aides auxquels elle règlera telle gratification quelle croira convenable²⁸⁰.

L'article suivant complète :

Le maître des ballets choisira dans les ouvrages que l'on mettra au théâtre dans le cours de l'année, ceux dont il désirera se charger pour la composition des ballets ; les autres seront distribués par l'administration aux aides alternatives, mais en sorte que tous les ballets d'un ouvrage soient faits par le même compositeur²⁸¹.

Un peu plus loin, à l'article 34 du même arrêté, il est stipulé que les répétitions sont obligatoires ; par conséquent les sujets doivent s'y rendre pour ne pas s'exposer aux sanctions financières. Sur ce dernier point, nous avons trouvé plusieurs anecdotes (notamment chez Burney et Desnoiresterres) relatant l'intransigeance de Gluck quant aux répétitions. Au vu des nombreuses notes dans les archives qui évoquent les absences habituelles des sujets dansant, il apparaît que Gluck introduit de la rigueur dans la répétition d'une œuvre, c'est-à-dire un état d'esprit et des habitudes de travail inhabituels pour les sujets de l'Opéra.

L'aspect non-unitaire de l'œuvre dû aux différentes personnalités composant les entrées de ballet ou les divertissements est relevée régulièrement dans les observations sur l'opéra et autres écrits littéraires. Nous pouvons donc imaginer aisément que cela perturbait la représentation. Le

²⁸⁰ Archives Nationales, O¹/613/1, *Arrêt du conseil d'état du Roy portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776, Article 31.

²⁸¹ *Ibid.*, Article 32.

problème est encore d'actualité dans les années 1780, preuve que le règlement n'est pas toujours respecté, comme en témoigne une observation sur l'administration de l'opéra :

[...] Et jamais [l'administration] ne doit permettre sous quelque prétexte que ce soit qu'ils travaillent tous deux dans le même [opéra] ; parce que chacun d'eux veut employer les meilleurs sujets, et chercher à briller plus que son confrère, quoi qu'il en coûte que les sujets se passionnent plus pour l'un, que pour l'autre, et que tous en général se fatiguent d'avantage²⁸².

Entre les premières productions lyriques de Gluck et *Iphigénie en Tauride*, nous observons une évolution dans la distribution des compositions chorégraphiques, bénéfice probable des remaniements administratifs :

	<i>Orphée et Eurydice</i> (1774)	<i>Iphigénie en Aulide</i> (1774)	<i>Alceste</i> (1776)	<i>Armide</i> (1777)	<i>Iphigénie en Tauride</i> (1778)
Acte I	Gardel	Gardel	Vestris	Noverre	Noverre
Acte II	Vestris	Vestris	Vestris	Noverre	Noverre
Acte III	Vestris	Vestris	Vestris	Noverre	Noverre
Acte IV	/	/	/	Noverre	Noverre

Tableau n°5 : Distribution des maîtres à danser dans les opéras de Gluck.

Nous constatons que les parties dansées des trois premiers opéras sont partagées entre deux chorégraphes, Vestris et Gardel alors maîtres de ballet, avant l'arrivée de Noverre. Il est intéressant de noter que dans les versions viennoises d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Aulide*, les passages chorégraphiques n'étaient la création que d'un seul artiste, à savoir Noverre pour *Iphigénie*, et Angiolini pour *Alceste*. Si les ballets d'*Armide* sont particulièrement critiqués, il semble que le dernier succès de Gluck paraît atteindre un certain équilibre.

La répartition des actes est-elle significative ? Si les vedettes se font traditionnellement attendre et réservent leur apparition pour les derniers actes, il semble néanmoins que certains aspects chorégraphiques soient laissés à Vestris. En effet, il réalise par exemple toutes les scènes infernales et les entrées les plus techniques (gavottes, passacailles, chaconnes), alors que Gardel est préposé aux scènes de groupe, relevant plutôt de la pantomime et du jeu scénique.

En œuvrant pour la promotion du ballet-pantomime, la volonté de Noverre paraît aller dans le sens de séparer la musique de l'art lyrique pour la mettre au service de la danse. Durant son passage à l'Académie royale de musique, il va collaborer à treize opéras et monter sept ballets

²⁸² Archives Nationales, O¹/617/1, *Observations sur l'administration de l'opéra*, 1780.

pantomimes (entre 1776 et 1781), dont une seule création. Dans ses *Lettres sur la Danse*, nous remarquons qu'il s'emploie à citer des exemples, tant dans les ballets que dans les opéras²⁸³, plaçant ainsi les deux genres sur un plan d'égalité, puisque promouvant tous les deux le style de la danse en action. Il semble donc que, pour Noverre, le genre importe peu, bien que l'opéra semble lui rapporter plus de succès à Paris, qui plus est avec la sécurité que représente son employeur, l'Opéra. À titre comparatif, *Ninette ou la chercheuse d'esprit* (1777), ballet pantomime de Maximilien Gardel, bénéficie d'un vif succès et enchaîne 189 représentations qui sont jouées jusqu'en 1816, alors que le plus grand succès de Noverre, *Jason et Médée*, s'arrête après 23 représentations seulement.

La fin des carrières de Gluck et Noverre coïncide plus ou moins avec leur départ de Paris. Il y a quelque chose de déconcertant dans leurs ultimes choix de compositions. Effectivement, l'un comme l'autre intègrent des éléments archaïques : Noverre fait à nouveau danser des allégories, et Gluck compose *Écho et Narcisse* dans le genre pastoral. Dans le même temps, la génération du fils de Vestris fait évoluer considérablement la danse, et le succès de l'opéra-comique permet d'explorer de nouvelles possibilités corporelles. Ce retour à l'univers pastoral peut être imputé au déclin du genre tragique, comme le rappelle le musicologue Charles Rosen :

Ni talent, ni effort ne sont parvenus à créer une forme tragique viable, alors que la pastorale, genre tout aussi ancien et tout aussi sclérosé, fut ressuscitée²⁸⁴.

Il semble pourtant que ce soit dans les tragédies de Gluck que la danse se démarque des productions contemporaines. Nous connaissons également la volonté de Noverre de travailler sur le ballet tragique, mais ce genre ne paraît pas des plus plébiscités à Paris, ou bien les circonstances ne sont pas encore réunies pour garantir son succès. Rappelons que cette volonté de dramatiser la danse était déjà palpable dans les années 1730, avec les expérimentations de Marie Sallé²⁸⁵.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'après Gluck, la danse et l'art lyrique prennent des chemins divergents : la danse est poussée hors de la scène du théâtre lyrique, bien que par la suite des

²⁸³ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 126. L'auteur donne des exemples de ballet d'opéra réussis comme L'acte des fleurs (*Les Indes Galantes*) ; l'Acte d'Eglé (*Les Talents Lyriques*) ; le Prologue des *Fêtes Grecques et Romaines* ; l'Acte Turc (*L'Europe galante*) ; *Castor et Pollux* « et quantité d'autres ».

²⁸⁴ ROSEN (Charles), *Le Style Classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », traduit de l'anglais par Marc VIGNAL & Jean-Pierre CERQUANT, édition augmentée, 2000, [1^{ère} édition 1978], p. 213.

²⁸⁵ Danseuse anticipant les réformes de Noverre (transformant le costume de scène en supprimant tonnelets, masques et fards) elle part pour Londres où elle met en pratique ses idées à travers son ballet, *Pygmalion*. Par ailleurs elle s'illustre également comme étant l'une des rares femmes à chorégrapier pour l'Opéra. Nous renvoyons à la lecture de l'article de Sarah MCLEAVE, « Marie Sallé and the development of the ballet in action » in WAEBER (Jacqueline) dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. Peter Lang, 2009, p. 164-196.

collaborations entre compositeur de musique et compositeur de ballet sont fructueuses, le passage de Gluck à l'Opéra instaure des enjeux nouveaux où tous les savoir-faire convergent vers la notion de tragédie.

Les travaux d'Arianna Fabbriatore nous confortent dans l'idée que l'attitude de Noverre outrepassa ses prérogatives de compositeur de ballet. Ainsi, elle rappelle que dans la seconde édition de ses *Lettres sur la Danse*, il souhaite appliquer la réforme à l'ensemble du spectacle, de son mécanisme et de ses conventions : « il se réserve parmi tous le rôle de directeur [...] il se comporte effectivement en metteur en scène²⁸⁶ ». Elle évoque également un pamphlet, *Le Pacificateur Lombard*, dans lequel les attitudes de Noverre et d'Angiolini sont comparées, l'un se comportant en maître de ballet, l'autre s'intéressant aux interprètes. Le manque de source ne nous permet pas de travailler plus précisément sur les relations entre Gluck et Noverre : en admettant qu'ils vont simultanément au-delà de leurs rôles initiaux de compositeur de ballet ou de musique, comment se déroulait leur collaboration ? De façon complémentaire ou conflictuelle ?

Si nous ne pouvons que formuler des interrogations, il semble néanmoins que Gluck détermine lui-même l'emplacement des genres de danse : ballet, pantomime et divertissement.

Enfin, dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* Noverre met en avant cette collaboration avec Gluck²⁸⁷, n'hésitant pas à se définir comme un réformateur, au même titre que celui-ci. En dépit de la participation de Noverre aux productions des opéras réformés à Paris, nous pensons que Gluck participe majoritairement à la « mise en scène » de ceux-ci. Il contribue de ce fait à nourrir la réforme de la danse en injectant ses qualités de musicien et de réformateur de la scène, manifestant de plus une maîtrise des styles de danse.

²⁸⁶ FABBRICATORE (Arianna), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p.205.

²⁸⁷ Cf. NOVERRE (Jean-Georges), *Lettre sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold Collin, et La Haie chez Immerzeel, 1807, Tome 1 pages xv ; 359-360.

B. La tragédie-opéra, un « genre neuf »

[...] L'arrivée de Gluck à Paris concrétisa le lien tissé, théoriquement perceptible, entre le théâtre antique et la tragédie lyrique française.

La relation étroite établie entre les deux formes théâtrales devient apparente dans la dernière tragédie-opéra du chevalier Gluck, intitulée tout simplement «tragédie»²⁸⁸ [...].

Nous ne reviendrons pas ici sur les liens étroits qui unissent les œuvres de Gluck à l'antiquité ; nous renvoyons pour cela à la lecture des travaux exhaustifs de Christina Koullapi. Elle souligne qu'une relation peut être établie entre les tragédies lyriques de Gluck et le modèle de la tragédie antique notamment au niveau de la poétique et de l'utilisation de certains éléments, tel le chœur. Pour reprendre les remarques de Christina Koullapi, le Chevalier va se démarquer dans un premier temps de l'appellation littéraire, « tragédie », au profit de l'appellation « tragédie-opéra ». Il est intéressant de noter une progression puisque *Iphigénie en Tauride*, nommée seulement « tragédie », est aussi l'opéra comportant le moins de ballet. Un seul terme donc pour évoquer un spectacle hétérogène qui, paradoxalement, atteint une certaine unité et tend vers la forme continue²⁸⁹. Cette évolution dans la conception de l'opéra réformé se révèle primordiale, notamment à la lecture de la production gluckiste sous l'angle de la danse. Ainsi la représentation est conçue sur le modèle de la tragédie grecque, et exprimée par les différents médias que représentent l'orchestre, les chanteurs et les danseurs :

L'opéra a été fort applaudi, il est dans un genre neuf. C'est proprement une tragédie, déclamée plus savamment qu'au théâtre françois, une tragédie à la grecque²⁹⁰.

Comme l'analyse Christina Koullapi²⁹¹, la distinction structurelle entre l'opéra, c'est-à-dire le « théâtre chanté », et la Tragédie, le « théâtre parlé », réside en l'utilisation du chœur. Paradoxalement, le rapprochement entre ces deux types de théâtre se trouve être justement la mise en œuvre du chœur, et l'importance de celui-ci dans le déroulement du drame. Le chœur

²⁸⁸ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 68.

²⁸⁹ C'est-à-dire une grande forme opératique non interrompue par les divertissements ou les intrigues secondaires.

²⁹⁰ *Mémoires secrets [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCCLXXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires ; les notices des Livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les Pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les Vaudevilles sur la Cour ; les Anecdotes & Bons Mots, les Éloges des Savants, des Artistes, des Hommes de Lettres morts, &c. &c. &c.*, continué par Pidansat de Mairobert et Moufle d'Argenville, Londres, John Adamson, 1780-1789, tome 14, p. 58.

²⁹¹ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 68.

représente à la fois le lien avec l'antiquité, et une des particularités de la réforme de Gluck. Nous pensons qu'un certain recul vis-à-vis de cette antiquité, parfois idéalisée, est indispensable, comme l'a prôné le Chevalier lui-même dans sa lettre à Du Roullet lors de la reprise d'*Alceste* :

Ainsi, il faut quelquefois se moquer des règles, et se faire soi même des règles pour en tirer des grands effets ; ces vieux grecs étaient des hommes avec un nez et une paire d'yeux comme nous, il ne faut pas être toujours servile pecus, et s'assujettir à leurs règles, au contraire s'élancer hors de leur costume, rompre les chaînes avec lequel ils veulent nous lier, et tâcher de devenir nous-même originaux²⁹².

Comme le mentionne Gluck dans cet extrait, il nous semblait important de rappeler que sa réforme, si elle s'inspire et puise dans l'antiquité, est également perméable aux avancées techniques, intellectuelles, ainsi qu'au changement d'esthétique. Par conséquent, le contexte de la réforme de Gluck est parallèle à celui de l'avènement du ballet-pantomime, qui brandit le modèle antique afin de mieux justifier une pratique. D'ailleurs, le projet d'opéra de Gluck (puis la collaboration avec Noverre), se propose de sublimer le modèle grec en tissant un lien entre les deux chœurs, chantant et dansant. L'extrait du traité de Martinet ci-après, se place dans la continuité de cette idée de dépassement du modèle antique. Publié en 1797, ce traité pose néanmoins un regard rétroactif, et il nous paraît pertinent dans la mesure où il évoque la « danse toute nouvelle » de Vestris et Gardel. Celle-ci pourrait puiser son origine dans la collaboration avec Gluck au sein de l'Académie royale de musique. Les propositions esthétiques et dramaturgiques du compositeur en matière de ballet, l'influence de Noverre, la perméabilité avec l'opéra-comique et le style italien, l'ébullition intellectuelle de cette décennie 1770, paraissent propices à l'éclosion d'une nouvelle dynamique de la danse française, portée par des hommes de talents comme Vestris et Gardel :

Mais est-il nécessaire d'avoir recours aux peuples de l'Antiquité, tandis que nous pouvons citer de nos jours une foule de ballets qui ont eu un succès éclatant et mérité ? Nommer Vestris et Gardel, c'est rappeler l'idée du talent porté à son plus haut degré. Ils ont créé une danse toute nouvelle, majestueuse, forte et pathétique ; en un mot, les ballets, sous l'ascendant de leur génie, sont devenus une peinture vivante des passions, des mœurs, des cérémonies et des costumes de tous les peuples. Voilà pour la partie de la composition ; quand à l'exécution, il suffit d'avoir vu danser Vestris et quelques autres artistes, pour juger que cette exécution est parfaite. Les pas, l'aisance de leur enchaînement, la fermeté, la vitesse, la précision,

²⁹² Lettre de Gluck à Du Roullet, Vienne, 2 décembre 1775, cité dans *Alceste*, Avant-scène opéra n° 256, *op. cit.*, p. 46.

les déploiements gracieux, tout cela s'y trouve réuni ; mais tout cela doit être animé et dirigé par le génie²⁹³.

La capacité à intégrer les innovations artistiques et techniques, témoigne de la porosité de la poétique de Gluck à l'esprit du temps. Outre de nouvelles opportunités esthétiques, cela permet d'ouvrir la sphère de l'opéra à de nouvelles pratiques susceptibles d'intéresser maître de ballet et interprètes, par ailleurs dans un statut précaire²⁹⁴.

La question est de savoir comment les sujets de l'opéra de Paris se forment à l'art de la pantomime. Considérée comme pratique officieuse, voire controversée, depuis de nombreuses années, l'officialisation du ballet pantomime engendre-t-elle une certaine codification de cette pratique ?

Il nous faut tenir compte des styles de danses et de leur diffusion dans l'espace européen. Ainsi, Bruce Allan Brown²⁹⁵ relève, dans une lettre de Durazzo à Favart, que lorsque Dupré (fils) importe à Vienne le style de la danse noble française en 1759, le public viennois se montre peu réceptif. Il poursuit en rappelant que Kaunitz, grand francophile, est déçu par la danse française dans les années 1750 : « Je suis tombé de mon haut, lorsque j'ai vu les ballets de l'Opéra²⁹⁶ ».

La danse va se renouveler en allant puiser dans la source inépuisable - et inépuisée - que représente l'antiquité, aussi bien pour la pantomime décrite par Lucien de Samosathe, que pour la relation des chœurs au genre originel de la tragédie. Puisant dans l'idéal du spectacle antique, il était donc tout naturel que le chœur occupe une place sensiblement déterminante puisqu'il est, dans le spectacle des Grecs, l'« unité indissociable de la musique, de la poésie et de la danse », c'est-à-dire son emblème²⁹⁷.

²⁹³ MARTINET (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse* par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne, Lausanne, Monnier et Jaquerod, 1797, éd. Dora KISS, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/martinet_art-de-la-danse>, 2015, [conclusion].

²⁹⁴ À ce propos Angiolini évoque clairement cela dans le livret de *Don Juan ou le Festin de Pierre* : « [...] Et j'ouvre une nouvelle carrière aux Maîtres de Ballets qui auront les connaissances et les talents nécessaires pour y rentrer. » Cf. ANGIOLINI Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Le Festin de Pierre, ballet-pantomime*, éd. Arianna Fabbricatore, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre-body-3>, 2017.

²⁹⁵ Lettre de Durazzo à Favart (13 juin 1760) et Lettre de Ignaz von Koch (11 décembre 1750) cités dans BROWN (Bruce Allan), *French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 152. Nous renvoyons ici la lecture du texte intégral de B. A. Brown qui pointe les récurrences évoquant la fusion des styles pantomime et dansé présents dans les livrets de Bernardini entre autre.

²⁹⁶ Lettre de Ignace von Koch du 11 décembre 1750 cité dans BROWN (Bruce Allan), *French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 152.

²⁹⁷ POUILLAUDE (Frédéric), *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, p.130.

1. Du Livret à la partition

a. Source textuelle

Il est important de noter la différence qui peut exister entre le livret édité le plus souvent au moment de la création de l'opéra, et les différentes versions musicales qui sont imprimées par la suite. En effet ces deux étapes ne sont pas réalisées simultanément. Ainsi, confronter des extraits du livret avec la partition est parfois un exercice difficile, les concordances étant plus ou moins évidentes. Pour exemple, le divertissement de l'acte I, scène 3 d'*Armide*, présente deux versions aux organisations différentes qui impliquent des changements vis-à-vis de la danse et de la dramaturgie :

Armide-Livret	Armide-Partition ²⁹⁸	
Hidraot « Armide est encore plus aimable »	Chœur « Armide est encore plus aimable »	
Chœur « Armide est encre plus aimable »		
On danse		
Phénice et le Chœur « Suivons Armide et chantons sa gloire »	Chœur « Suivons Armide et chantons sa gloire »	
Phénice « Nos ennemis, affaiblis & troublés »	Phénice « Nos ennemis affaiblis & troublés »	
Sidonie « L'ardent Amour, qui la suit en tous lieux »	Sidonie « L'ardent amour qui la suit en tous lieux »	
Reprise du Chœur « Suivons Armide et chantons sa gloire »	Reprise du chœur « Suivons Armide et chantons sa gloire »	
Sidonie et le chœur « Que la douceur d'un triomphe est extrême »	Andante (danse)	Sidonie « Que la douceur d'un triomphe est extrême »
Phénice « Nous n'avons point fait armer nos soldats »		
Sidonie « La belle Armide a su vaincre aisément »		
Reprise du chœur « Que la douceur d'un triomphe est extrême »	Reprise du Chœur « Que la douleur d'un triomphe est extrême »	
On danse	Sidonie « Nous n'avons point fait armer nos soldats »	
	Sidonie « la belle Armide »	

Tableau n° 6 : Comparaison livret/partition du divertissement de l'acte I, scène 3 d'*Armide*.

²⁹⁸ *Armide, drame héroïque mis en musique par Mr le Chevalier Gluck*, à Paris, gravée par Mme Lobry, 1777, acte I, scène 3, p. 35 à 47.

Ainsi l'air d'Hidraot a disparu, remplacé par l'expression du chœur. La danse qui suit le premier chœur (« Armide est encore plus aimable ») n'est pas présente dans la partition. En revanche celle introduite après le chœur (« Suivons Armide et chantons sa gloire ») permet de séparer le divertissement en deux parties. La suppression du chœur chantant et dansant à la fin, estompe l'effet d'interruption des réjouissances par l'arrivée d'Aronte.

Dans un deuxième temps, comme il s'agit de réjouissances, il est également possible que la danse s'effectue sur la partie chantée de Sidonie (la rythmique à $\frac{3}{4}$ typique du menuet pouvant confirmer cette hypothèse).

Dans tous les cas, la partition paraîtrait *a priori* plus conforme à la réalité de la représentation. Ces décalages ne sont pas rares entre livret et partition, et ils sont majoritairement concentrés autour des interventions des chœurs dansant et chantant lors des divertissements (entrée et sortie), c'est-à-dire les parties les plus susceptibles d'être modifiées. Ce sont également les divertissements qui sont les parties les plus remaniées — plus malléables qu'un récitatif car sans fonction dramaturgique dans un premier temps — et les plus soumises aux critiques du public.

Le livret, quant à lui, constitue pour nous une source d'informations pour l'étude de la danse puisque il concentre notamment les didascalies. Rappelons ici que la notation chorégraphique, telle qu'elle est proposée par le système Beauchamp-Feuillet (formalisée par Raoul Auger Feuillet en 1700), trouve ses limites au XVIII^e siècle. Une telle carence et un abandon progressif de l'écrit révèlent la progression d'une pratique. Il est intéressant de constater que l'écrit, qui a tendance à fixer et à figer, n'est pas utilisé en cette période déterminante pour la danse, qui voit l'évolution de sa technique et de ses styles. Nous pouvons imputer ce délaissement à une possible évolution technique (notamment en ce qui concerne la virtuosité, l'expression et l'usage du corps du danseur), ou encore à la non adéquation de ce système de notation qui ne correspond plus à la danse pratiquée. Noverre évoque dans ses *Lettres* cette inadéquation entre la *chorégraphie*, c'est-à-dire l'art d'écrire la danse, en passe de devenir archaïque, et la modernité à laquelle celle-ci aspire pour évoluer :

Ce genre d'écriture particulier à notre Art [...] pouvoit être nécessaire dans les premiers moments où la Danse a été asservie à des principes. [...] La Danse étoit simple & peu composée ; la manière de l'écrire étoit par conséquent facile, & on apprenoit à la lire fort aisément ; mais aujourd'hui les pas sont compliqués ; ils sont doublés & triplés ; leur mélange est immense ; il est donc très-difficile de les mettre par écrit & encore plus difficile de les déchiffrer. Cet Art au reste est très-imparfait ; il n'indique exactement que l'action des pieds, & s'il nous désigne les mouvements des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir : il ne nous

montre encore ni les attitudes du corps, ni ses effacements, ni les oppositions de la tête, ni les situations différentes, noble & aisées, nécessaires dans cette partie, & je le regarde comme un Art inutile puisqu'il ne peut rien pour la perfection du nôtre²⁹⁹.

A l'origine, l'invention du système Beauchamp-Feuillet, publié en 1700, comportait une part certaine d'implicite. En effet, beaucoup d'informations manquaient parmi lesquelles celles évoquant le rôle des bras et de la tête (hormis pour les danses consacrées à Arlequin), ainsi que toutes les notions qualitatives et stylistiques. Nous reviendrons dans la seconde partie sur l'usage des bras, et plus largement du haut du corps, qui semble particulièrement se développer avec la perméabilité à d'autres styles (ballet-pantomime, théâtre). Des mouvements comme l'effacement³⁰⁰, mentionnés par Noverre, qui mobilise les hanches et les épaules, ne sont par conséquent pas appropriés au système élaboré par Beauchamp et publié par Feuillet. Plus que jamais, l'encodage du corps n'explique pas tout ; cela semble d'autant plus plausible que l'interprétation du danseur mobilise désormais le sentiment, comme l'évoque Noverre tout au long de ses *Lettres*.

Concernant la contribution des opéras de Gluck à la réforme de la danse, le rôle de Calzabigi apparaît comme fondamental, comme le rappelle Bruce Allan Brown :

Quoi qu'il désigne son collaborateur comme lo [...] Studioso Angiolini dans un écrit de 1784, Calzabigi semble être lui-même la figure clef qui introduisit cet ingrédient essentiel de l'antiquité dans la réforme viennoise de la danse théâtrale³⁰¹.

La collaboration entre Calzabigi et Gluck illustre assez bien un équilibre trouvé entre théorie et pratique. Pour ce qui concerne l'antiquité, Calzabigi s'efforcera de prôner un retour au naturel et à la simplicité — deux notions sur lesquelles nous reviendrons dans la seconde partie — en opposition avec le très critiqué Metastasio qui privilégie le lyrisme à travers l'*opéra seria* et la profusion d'airs qui font la part belle aux vedettes (le castrat Farinelli en tête), dont les performances ralentissent et arrêtent l'action.

Le modèle de la tragédie lyrique inventé par Quinault et Lully au XVII^e siècle puise directement dans la tragédie classique, c'est-à-dire cinq actes et un prologue. Gluck se rapproche donc du

²⁹⁹ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., 1760, p. 363-365.

Nous renvoyons également à la thèse de Marie GLON, *Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur du phénomène éditorial (1700-1760)*, sous la direction de George Vigarello, soutenue à l'EHESS à Paris en 2014.

³⁰⁰ « ÉPAULÉ ou ÉPAULEMENT ou ÉPAULER : Terme qui indique une position du haut du corps obtenue par la rotation du buste sur les hanches entraînant l'avancée d'une épaule et par conséquent l'effacement de l'autre » in LE MOAL (Philippe), dir., *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, 2008, p. 568.

³⁰¹ BROWN (Bruce Allan), « Le Ballet pantomime réformé et son nouveau public : Paris, Vienne », op. cit., p. 202.

modèle de l'*opera seria* italien en adoptant trois ou quatre actes la plupart du temps, le découpage en cinq actes étant inhérent à l'action en elle-même.

Comme le souligne Béatrice Didier³⁰², si la danse n'est pas composée sur des paroles du poème, cela ne signifie pas pour autant que le librettiste ou le compositeur n'ait rien « écrit ». Il y a une sorte de scénario muet qui fait partie intégrante du livret et qui constitue pour la présente recherche, une source majeure.

³⁰² DIDIER (Béatrice), « Mimésis et représentation de la nature des quelques livrets des opéra de Jean-Philippe Rameau, dans MARTIN (Marie-Pauline) et SAVETTERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », p. 182-187.

b. Les personnages : vers l'éviction du merveilleux

L'analyse des travaux de Christina Koullapi³⁰³, met en évidence, que, conformément à la réforme de l'opéra, le nombre des personnages du livret est limité (par rapport à la source littéraire antique), afin de ne pas entraîner d'intrigue secondaire. Mais paradoxalement les chœurs dansant et chantant sont étoffés de façon à créer des contrastes et une dynamique dans le déroulé, mais ces personnages collectifs sont toujours au service du drame, sans générer d'intrigues supplémentaires. En mettant en regard les tableaux faisant le lien entre les personnages des versions antiques et ceux conservés pour l'opéra, nous constatons qu'*Iphigénie en Aulide* et *Armide* se rapprochent le plus de la tradition de l'opéra français, avec respectivement vingt-deux et vingt-et-un personnages, dont beaucoup sont représentés par les chœurs dansant et chantant. *Alceste*, quant à lui, est l'opéra le plus dépouillé, avec seulement deux chœurs de ballet, deux entrées de ballets et treize caractères au total.

En nous appuyant sur les travaux de Christina Koullapi³⁰⁴ et de son analyse des sources antiques confrontées aux livrets, nous remarquons que les tragédies lyriques contemporaines de Gluck comportent en moyenne neuf personnages chantant et cinq chœurs différents. Cependant, les opéras de Piccinni et Sacchini font un usage restreint des personnages dansant, avec seulement deux pour *Œdipe à Colonne* et un seul pour *Iphigénie en Tauride* de Piccinni. Nous constatons donc, chez Gluck, que le corps de ballet se déploie largement (ainsi que chez Lemoyne avec une *Électre* incluant cinq caractères dansant), en regard de ses contemporains.

Le tableau ci-après propose d'observer l'ensemble des caractères dansant de notre corpus³⁰⁵ :

³⁰³ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., tableaux p. 147 à 148.

³⁰⁴ *Ibid.*, voir entre autre le Graphique n°17 : *Nombres de personnages par tragédie lyrique*, p. 150.

³⁰⁵ Le numéro de l'acte qui correspond à l'intervention est spécifié entre parenthèse.

	<i>Iphigénie en Aulide</i>	<i>Orphée et Eurydice</i>	<i>Alceste</i>	<i>Armide</i>	<i>Iphigénie en Tauride</i>
Personnages humains	Grecs et Grecques, Jeunesse grecque (I) ; Guerrier Thessalien, Aulidiens, esclaves (II)	Bergers et Bergères (I)	Prêtresses d'Apollon (I) ; Peuple grec (II, III)	Peuple de Damas (I) ; Bergers et Bergères (IV) ; Amants fortunés (V)	Prêtresses, Scythes (I) ; Guerriers Grecs (IV)
Personnages merveilleux		Euménides (II) Démons (II) Ombres heureuses (II)		Démons transformés, Nymphes et plaisirs, Zéphyr (II) ; Démons et Furies (III)	Démons (II) Nymphes de Diane (IV)
Allégories		L'Envie, le Désespoir, la Vengeance, la Haine, la Jalousie, le Poison (II) ; la Suite de l'Amour (III)			

Tableau n° 7 : Poétique des personnages dansant

Nous observons, qu'à l'exception d' *Orphée et Eurydice*, qui conserve un univers pastoral, les allégories ne sont plus utilisées dans les livrets de Gluck. Les personnages humains sont majoritaires, suivis d'entités appartenant au domaine du merveilleux, toutefois absentes dans *Iphigénie en Aulide* et *Alceste*. À titre de comparaison, l'*Alceste* de Quinault comportait vingt-trois personnages chantant, dix chœurs et onze personnages dansant, alors que la version de Calzabigi se composait de sept personnages chantant, quatre chœurs et seulement deux personnages dansant.

Orphée et Eurydice et *Armide* s'inscrivent dans la grande tradition pastorale héritée de la tragédie lyrique : le berger est le témoin d'une « harmonie mythique » entre l'homme et la nature.

Cependant, ces deux interventions ne sont pas du tout traitées de la même manière, l'une comme l'autre intégrant un moment de pantomime important, que ce soit le cortège rendant hommage à Eurydice ou les démons se transformant en bergers et bergères. *Armide* nous rattache, malgré tout, à cette filiation française, avec un enchaînement d'air de danse aux caractéristiques pastorales : timbres des bois, indication précisant « pastoral, champêtre », et airs de musette. Il n'était pas rare, dans les tragédies lyriques antérieures, de voir arriver un chœur de bergers pour manifester sa joie en dansant, évoquant également une certaine liberté sensuelle ; cette tradition est abandonnée avec Gluck. Dans *Armide* ces bergers et bergères sont en réalité des démons transformés, et dans le livret d'*Orphée* ils sont présents sur scène en prolongement du deuil d'Orphée, avec le jeu scénique d'une pantomime funèbre.

Il faut encore ajouter une nuance dans l'utilisation des personnages humains. Nous avons d'une part les représentants de nations, les esclaves, les guerriers³⁰⁶, et d'autre part les prêtresses. Présentes dans *Alceste* et *Iphigénie en Aulide*, elles appellent d'emblée la notion de rituel, nous y reviendrons de manière plus analytique dans la seconde partie. Ces prêtresses sont caractérisées par leur statut, invoquant probablement une gestuelle particulière liée aux cérémonies. Cela est d'autant plus important pour nous que ces personnages dansant semblent s'intégrer parfaitement au drame, notamment par rapport à la vraisemblance de l'action rituelle.

Ainsi, le choix des personnages dansant favorise la vraisemblance et le rapprochement avec les personnages chantant. La sphère du merveilleux reste néanmoins très représentée, avec l'intervention de démons, nymphes et furies dans trois opéras sur cinq. Comme nous le verrons par la suite, eux aussi bénéficient d'un traitement nouveau, favorisant notamment l'interaction avec les personnages chantant de la tragédie. Ne perdons pas de vue la présence de divinités et d'allégories dans la distribution des personnages chantant (Diane, l'Amour, Apollon, divinités infernales). Nous pensons ici à la remarque de Catherine Kintzler qui amène à réfléchir avec une certaine prise de distance, évoquant les scènes infernales qui rendent représentables des combats et des démons. Elle invoque la notion de filtre, qui permet un certain recul vis-à-vis des événements de la représentation (violents et invraisemblables). De ce fait, parce qu'il faut intégrer la danse, les librettistes ont tendance à ajouter des démons et des combats, car si la danse est

³⁰⁶ Dans la tradition de l'opéra, ces personnages peuvent posséder des caractéristiques musicales, sorte de convention entre le spectateur et le compositeur. Les turqueries présentes dès Lully, et sa cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme*, bientôt remise à l'honneur dans le *Singspiel* mozartien présente par exemple des caractéristiques rythmique (marche), orchestrale (usage des triangle et des clochettes), mélodique (trilles à répétition, carrure très simple). Ces spécificités musicales nous autorise à penser que pour ce type de personnages, la danse s'oriente par conséquent vers ce qui se nommera par la suite « danse de caractère », c'est-à-dire puisant dans un imaginaire collectif et culturel.

obligatoire dans l'opéra français, encore faut-il la rendre nécessaire³⁰⁷. L'exemple du remaniement français du deuxième acte de l'*Alceste* semble apporter quelques précisions, et souligner l'abandon progressif des scènes infernales au profit d'événements plus réalistes mettant en valeur les affects du héros et de l'héroïne. Pour Paris, Gluck supprime la scène infernale présente initialement dans le livret italien.

La tradition opératique française a dû sembler plus à propos à Gluck, puisque supprimant la scène infernale, il développe le divertissement en ajoutant des parties de danse, ainsi que des « chœurs avec danse » dans les scènes 2 et 3. Cependant, il fait de ce divertissement un véritable atout dramaturgique, utilisant la triste ironie de la fête en regard du sacrifice d'Alceste. Ainsi, la poétique de Gluck s'ancre doublement dans la filiation française en utilisant d'une part le divertissement, et d'autre part l'ironie tragique, geste impulsé par Rameau dans l'acte III d'*Hippolyte et Aricie*³⁰⁸. La poétique de l'opéra réformé se propage ainsi aux divertissements, qui s'inscrivent eux aussi dans la dynamique du drame.

Nous observons, malgré tout, l'abandon progressif des anciens *topoi* de la tragédie lyrique française. Excepté la brève apparition d'allégories dans *Orphée et Eurydice*, nous notons la suppression de celles-ci dans les ouvrages suivants, conformément à une nouvelle poétique du drame réformé, bâti sur la notion d'illusion et non plus de merveilleux, comme en témoigne la remarque de Rousseau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, évoquant la pauvreté des personnages allégoriques qui ne remplissent ni la fonction imitative, ni la fonction expressive, dans lesquelles la danse souhaite s'inscrire :

Quelques un même sont purement allégoriques [...] ce sont les plus insupportables de tous, parce qu'avec beaucoup d'esprit et de finesse ils n'ont ni sentiments, ni tableaux, ni situations, ni chaleur, ni intérêt, ni rien de tout ce qui peut donner prise à la musique, flatter le cœur et nourrir l'illusion³⁰⁹.

La volonté de faire de la danse un art qui imiterait la « nature » paraît incompatible avec le maintien de tels personnages dans le livret. Rousseau, à l'article « ballet » du *Dictionnaire de Musique* invoque l'absurdité de faire danser des sujets allégoriques qui ne sont que l'« imitation

³⁰⁷ KINITZLER (Catherine), *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 165 : « Dans l'opéra français, la présence de la danse est obligatoire ; le problème est de la rendre nécessaire. »

³⁰⁸ L'acte III se termine par un divertissement pour fêter le retour de Thésée des Enfers : le divertissement permet d'introduire du suspens et du drame alors que la fête bat son plein — d'où l'expression d'« ironie tragique » — puisque Thésée est en proie à des tourments, pensant que son fils l'a trahi.

³⁰⁹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 47.

d'imitation³¹⁰ ». Derniers feux de l'héritage baroque, ils sont définitivement supprimés avec cette réforme parisienne de Gluck.

Les dernières manifestations de l'esthétique précédente ressurgissent aussi dans l'organisation de la danse à l'intérieur du livret, Gluck proposant des épisodes dansés assez hétérogènes. Cependant, nous constatons que ceux-ci sont majoritairement incorporés au centre de l'opéra, exception faite avec *Armide*, qui comporte un ballet par acte mais dont le livret, rappelons-le, est celui de Quinault. La présence du ballet à l'intérieur de l'acte est typiquement française, les Italiens préférant à la même époque le mettre en fin d'acte ou à la fin de l'opéra pour fêter le héros. Ainsi, de par ce livret composé au XVIII^e siècle, *Armide* ne se présente pas comme un opéra réformé, mais comme un compromis avec la tradition française, voire un hommage à la tragédie lyrique du siècle précédent.

c. Les didascalies

Un dernier élément, constituant une source de la plus grande importance, est présent dans le livret : la didascalie. La méthode utilisée par Arianna Fabbriatore pour travailler sur les livrets de ballets pantomimes, nous a paru intéressante pour mettre en lumière les didascalies relatives à la danse dans les livrets des opéras de Gluck. Ainsi, elle propose deux typologies d'énoncés dans les livrets de ballet-pantomime³¹¹ : les didascalies « directes » qui présentent des actions, et amènent des expressions ou une communication entre les personnages ; les didascalies « indirectes » qui font partie de la narration, qu'elles soient diégétiques ou abstraites. Nous renvoyons ici à la lecture de l'annexe n° 5 qui propose de classer les didascalies des livrets dans ces deux catégories. Ainsi, la danse narrative s'efface progressivement au contact des innovations de Gluck et de ses librettistes. Les indications pour la danse se précisent (l'indication « on danse » est de plus en plus rare et très liée au divertissement), notamment par l'utilisation de verbes d'action, témoignant ainsi de son pouvoir représentatif au même titre que la musique ; le succès grandissant du ballet pantomime et l'édition des livrets pourrait expliquer ces précisions. Le contexte historique de réforme du spectacle, favorise l'idée d'une nouvelle poétique de la danse et plus largement du mouvement, au sein de l'art lyrique français, d'autant plus qu'il demeure le dernier écrin de la danse, l'opéra italien ayant supprimé le ballet. Les métamorphoses dans les métiers des artistes remettent petit à petit certaines hiérarchies en cause. Bientôt se substituera au règne des danseurs, celui des chanteurs puis des solistes musiciens. L'extrait ci-après témoigne de ce glissement

³¹⁰ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de Musique*, op. cit., p. 650 : « La pire sorte de Ballets est celle qui roule sur des sujets allégorique et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. »

³¹¹ FABBRICATORE (Arianna), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 171.

progressif dans le vedettariat au sein de l'Opéra, et permet de comprendre dans le même temps l'incompréhension et les revendications des sujets danseurs relégués à l'arrière-plan :

Les figurants des chœurs, mis en mouvement par l'âme qui animait toute la machine, furent étonnés de se trouver des acteurs, et les danseurs furent encore plus étonnés de n'être presque plus rien sur un théâtre où ils étaient accoutumés à être presque tout³¹².

Le changement de goût, qui s'opère alors dans la programmation de l'Académie royale de Musique, revalorisant l'opéra mais remettant en cause la légitimité des épisodes dansés, a tout pour menacer le statut fragile du danseur. En parallèle, les philosophes s'emparent de l'espace de la représentation pour mener une réflexion sur le jeu scénique en général. Il faut composer musique et danse pour de nouvelles proportions spatiales et humaines, en intégrant les nouvelles avancées techniques comme l'expression liée à la pantomime.

Ainsi, le Chevalier compose encore pour l'architecture puissante de l'opéra français, se plaçant dans la filiation de ses pairs, Lully et Rameau. Cette architecture est sous-tendue par l'expression et l'action, et alterne les parties chantées et les récitatifs. Nous obtenons donc, par analogie, un miroir du lyrique se reflétant sur le chorégraphique : les parties de ballets étant les équivalents des airs, et les récitatifs analogues à la pantomime ou danse en action.

Si Gluck nous apparaît désormais comme un compositeur singulier, réformant la danse à l'intérieur de la structure lyrique, il nous semble aussi qu'il n'a pas de successeur. Les opéras de Mozart, par exemple, viennent contredire totalement le principe des œuvres Gluck, c'est-à-dire la prédominance du poème sur la musique. Pour Mozart, la musique n'est en aucun cas au service du texte, ce qui l'amène naturellement à exclure la danse de l'opéra, exception faite avec *Idomeneo* (en 1781), qui conserve encore *ballo*, pantomime et *intermezzo*³¹³. Bien que Gluck compose avec de nouvelles proportions, la véritable révolution dans l'art lyrique viendra donc avec Mozart, qui supprime le ballet après *Idomeneo* ; dans ces décennies 1770-1790, la danse n'a plus sa place puisque le moteur de la composition a totalement changé. Il faut également tenir compte de la

³¹² Texte attribué à Suard dans NOHL, *Lettres de Gluck et de Weber*, op. cit., p. 69.

³¹³ Dans *Idomeneo*, Mozart conserve la danse, sous trois formes différentes, et en cela se place dans la continuité de Gluck. Dans l'acte I, avec une pantomime (scène 8) mettant en scène un personnage merveilleux, Neptune, héritage de la tragédie lyrique française. Dans la scène 10, la filiation est à chercher du côté des italiens, avec un *intermezzo* où les troupes crétoises débarquent à terre et retrouvent leurs femmes avant une marche martiale. L'acte II est beaucoup plus ambigu, lors de la tempête, un monstre apparaît mais le livret ne précise pas si il s'agit d'un ballet ou d'une pantomime. Le terme pantomime arrive dans un second temps, lorsque la tempête continue et que les crétois s'enfuient en exprimant leur terreur, puis l'acte se clôt avec « le divertissement habituel ». L'acte III se termine par le couronnement d'Idamante, en pantomime (nous renvoyons ici à notre seconde partie au chapitre concernant les rituels) puis par un *ballo*, qui correspond dramaturgiquement à la fête du couronnement.

géographie et du contexte socio-culturel, le Chevalier bénéficiant du vivier des danseurs de l'Académie royale de musique. Ainsi, la danse, éternel paradoxe de l'opéra français, se trouvera bientôt exclue d'un art lyrique qui se tourne vers le modèle italien et qui supprime momentanément la danse, le modèle gluckiste ne faisant pas école.

Chapitre 2 : Le drame-opéra réformé, dernier refuge pour la danse

Notre titre fait référence à l'expression utilisée par Romain Rolland pour souligner l'importance des danses et des machineries à l'opéra, qui sont alors « le dernier refuge du ballet de cour », soit son héritage direct. L'opéra de Gluck va délaisser progressivement les machines, amenant une rupture de plus en plus nette avec le baroque, et faisant place à l'opéra classique. Ce tournant est amorcé dans les années 1760, avec une mutation progressive des principes compositionnels propres au baroque, et à l'incapacité de maintenir cette ancienne manière avec l'avènement du nouveau style. Les principes de tonalités et de formes sont au cœur du style classique (polarité tonale, forme sonate, notion de thème). Comme le stipule Michel Noiray, la tonalité est une « chose impalpable » souvent comparée, métaphoriquement, avec la rhétorique d'un discours³¹⁴. L'importance de la tonique génère et subordonne tous les autres degrés de l'échelle, des emprunts aux tons voisins et jusqu'aux tonalités éloignées. Ainsi, l'organisation de la tonalité sous-tend le discours musical ; en cela elle joue un rôle à la fois formel mais également expressif. Michel Noiray rappelle que Gluck est l'un des précurseurs de l'utilisation du pouvoir expressif qu'offrent les différents usages de la tonalité :

Le domaine de l'opéra en fournit maintes fois la démonstration concrète, lorsque la musique module au gré des idées exprimées dans le texte, et plus encore quand une modulation lointaine traduit un bouleversement de nature scénique et psychologique. Ainsi Admète, dans son air « Misero ! e che farò », module d'un mineur à ré mineur pour le début de la deuxième strophe, comme si la montée de la douleur l'amenait à se répéter un ton au-dessus [...]. L'auditeur peut saisir ou ignorer ces relations tonales exceptionnelles, mais si leurs auteurs les ont risquées, c'est qu'ils ont jugé que la transgression des règles leur apporterait un effet proportionnel à la hardiesse du procédé³¹⁵.

Pour poursuivre avec les innovations mises en place et développées avec l'avènement du style classique, il semble que la volonté de Gluck soit de réformer l'ensemble de la représentation, jusque dans la musique d'entracte, qui était encore présente chez Rameau, et qui est supprimée par volonté d'unifier la représentation :

[...] Ce sont les danses & les divertissements qui en deviennent la partie fatigante, parce qu'ils sont très-négligés, qu'ils n'ont aucun caractère relatif à l'action, & qu'ils

³¹⁴ NOIRAY (Michel), *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005, p. 216, article « tonalité ».

³¹⁵ *Ibid.*, p. 218.

n'expriment rien. Une autre innovation, qui n'est peut-être pas ce qu'il y a de mieux, c'est le silence de l'orchestre entre les actes³¹⁶.

Cet aspect plus ritualisé des conditions de représentation, contribue à imposer et encourager l'écoute. Si nous avons déjà mentionné certains changements dans les habitudes de représentation, nous pouvons dire qu'un glissement s'effectue dans la hiérarchie des sens mobilisés : d'un spectacle « à voir », nous nous dirigeons vers une représentation où l'écoute est privilégiée : comment la danse peut-elle conquérir cette large place accordée par Rameau dans un spectacle où la représentation est plus concentrée sur l'écoute que sur le spectacle ? Il nous semble que cette modification du régime perceptif modifie considérablement l'équilibre instauré par Rameau. Il nous faut imaginer que la danse doit se réinventer pour trouver sa place, et participer aux nouveaux *stimuli* sensoriels. Ainsi, comment faire évoluer ces traditions de composition chorégraphique mises en place par le passé, dans un univers politique et social en pleine mutation et désormais incompatible avec les genres de l'opéra-ballet et la tragédie lyrique, tels qu'ils peuvent être encore envisagés par les prédécesseurs de Gluck ?

Comme nous l'avons précisé auparavant, nos travaux de recherche nous ont amenés à sélectionner un corpus se concentrant sur les tragédies : *Orphée et Eurydice*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *Armide* et *Iphigénie en Tauride*. Nous n'avons pas retenu *Écho et Narcisse*, car l'opéra semblait peu pertinent pour contribuer à notre recherche. Ayant remporté très peu de succès et revenant au genre archaïque de la pastorale, il n'est en effet, absolument pas représentatif de la réforme parisienne. Comme nous l'avons indiqué auparavant, *Armide* pose également problème avec un livret écrit par Quinault et qui, bien qu'ayant subi quelques aménagements, propose un plan ne correspondant pas aux proportions de la réforme de l'opéra, ne serait-ce que par ses cinq actes qui comportent un ballet chacun. *Orphée et Eurydice*, *Iphigénie en Aulide* et *Alceste* sont des opéras antérieurs à la période parisienne et aménagés spécifiquement pour le public parisien, ces révisions touchant spécifiquement la danse. *Iphigénie en Tauride* reste donc la seule véritable création inscrite dans la contemporanéité du Paris de la décennie 1770.

L'impact de la période viennoise et de la première réforme de l'opéra se révèle donc primordial. Comme le souligne Jean-Philippe Gersperrin³¹⁷, il semble que le point de départ de cet élan réformateur trouve son origine à Vienne lors de la collaboration fructueuse avec Angiolini. Les deux ballets pantomimes qui voient le jour, respectivement *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1761) et

³¹⁶ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours [...]*, op. cit., tome 7, p. 164.

³¹⁷ GOSPERRIN (Jean-Philippe), « La terreur et le rite », in *Alceste*, Avant-Scène Opéra n°256, sous la direction de Michel NOIRAY, Paris, 2010, p. 94-99.

Sémiramis (1765), s'avèreraient être une réserve dramaturgique et musicale dans laquelle Gluck va puiser régulièrement. La musique de danse constitue alors un réservoir thématique au sein de l'œuvre de Gluck. La chaconne de *Don Juan* est ainsi reprise dans la danse des furies de l'*Orphée* parisien, et citée dans *Iphigénie en Tauride*, ce qui met en évidence une certaine unité au sein de la production de Gluck. Si les scènes infernales sont liées par des procédés, des motifs voire des citations musicales, Gluck réutilise aussi des numéros de danse fermés, comme la gavotte de *Paride ed Elena* réutilisée dans *Orphée et Eurydice*. Néanmoins, ces gestes sont très différents : pour la chaconne de *Don Juan*, Gluck révèle l'utilisation d'une typologie musicale relative aux Enfers, en lien avec la dramaturgie du livret ; la gavotte de *Paride ed Elena* témoigne de la perversion des ballets et du vedettariat, c'est-à-dire l'introduction de morceaux de musique interchangeable, non liés directement au drame à la manière des « airs valises » des vedettes de l'opéra italien.

I. Dramaturgie de la danse dans la réforme parisienne

L'Académie Royale de musique est déchirée par ces division intestines qui ne s'alimentent jamais qu'aux dépends du public. Les grands danseurs & les danseuses surtout se sont plains de n'être pas assez payés & on menacé d'abandonner l'opéra à son triste sort. Je ne regrettois pas, pour moi, cette troupe insolente qui interrompt l'intérêt du spectacle pour faire les beaux bras & des mines aux spectateurs qui sont dans les petites loges. Avec Gluck je vous assure qu'il seroit facile de s'en passer & je me consolerois bien qu'*Alceste* fut sans ballets. Ce n'est pas que je n'aime assez cette foule de petits êtres assez agréables qui [...] mon imagination et chatouillent mes sens, en sautillant sur le théâtre. La danse rend plus active l'impression des attraits qu'étale sur le théâtre l'essaim libertin de nos jolis danseuses mais comme objet académique, elle m'ennuie à la mort³¹⁸.

Comme nous l'avons précisé plus haut, la dramaturgie de la danse dans la réforme de Gluck est perméable aux revendications des sujets danseurs de l'Académie royale de musique. La *Correspondance littéraire secrète*, renforce ici cette idée que la danse à l'Opéra, relève plus d'un objet de plaisir que d'un véritable intérêt artistique. Cette ambivalence d'une pratique plébiscitée pour son rôle divertissant — on parle de « beaux bras » des « mines » des « jolis danseuses » plutôt que du véritable intérêt poétique — est une problématique qui semble liée à l'opéra français depuis sa création. Dans la réforme de Gluck, les débats tournent principalement autour de la pertinence du divertissement et de l'introduction de la danse en action. Cahusac dénonçait déjà, en 1754, le recours aux divertissements — « on ne danse que pour danser³¹⁹ » — insistant sur la nécessité de poétiser la danse, qui doit être subordonnée aussi bien au texte poétique qu'à la musique. Noverre, dans la continuité des travaux de Cahusac, préconise une danse qui doit lier les actes entre eux, à la manière du chœur grec (*cf.* Lettre VIII). Tous deux invoquent l'exemple indétrônable des Grecs, plus pour donner une légitimité à la danse que pour en tirer de véritables règles induisant des gestes. Car si Lucien de Samosatthe est régulièrement cité, son texte n'évoque pas de véritable

³¹⁸ *Correspondance Littéraire Secrète*, (1775-1793), Neuwied, éditée par Metra, Janvier-décembre 1776, n° 32, de Paris, le 3 aout 1776 [numéros de pages non visibles].

³¹⁹ CAHUSAC, (Louis de), *La Danse ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse*, à La Haye, chez Jean Neaulme, 1754, tome 3, p. 154.

proposition corporelle. Cette tradition de légitimer, en prenant l'exemple du modèle antique, n'est absolument pas neuve : rappelons qu'à la Renaissance, les hommes de lettres adoptent une position similaire afin de faire accepter la danse comme une pratique artistique et saine, l'évocation de l'antiquité annihilant tout conflit religieux.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. [...] Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit la priver d'un de ses plus grands agréments que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'Opéra, comme une petite Pièce après la Tragédie³²⁰.

Même Rousseau, dont les idées sur le pouvoir imitatif de la danse et sa capacité à être un langage seront abordées dans notre seconde partie, semble nuancer son propos, et vouloir conserver cette coutume de finir la représentation « très-agréablement » par la danse. N'oublions pas que, malgré l'instabilité administrative et artistique de l'Académie royale de musique, celle-ci s'impose comme le théâtre le plus fréquenté en France dans les années 1770-1780. Ainsi, l'Académie royale tente d'être exhaustive et de conserver sa particularité, à savoir la danse. Dans ce contexte, il devient difficile de se défaire de l'identité et de la spécificité relatives aux productions parisiennes et garantes d'un style de composition français. Rousseau, bien que très critique quant aux motivations dramaturgiques des épisodes dansés, ne peut que tenir compte de cet élément primordial. Ainsi, il privilégie le divertissement final de l'œuvre en notant sa spécificité : volontairement détaché du reste de la tragédie et dont la fonction, purement décorative et divertissante, est assumée.

À partir de là, deux réflexions émergent : l'une concernant des divertissements « détachés » du drame, l'autre les interventions de la danse à l'intérieur de la tragédie.

³²⁰ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de Musique*, op. cit., article « opéra », p. 960.

A. Hétérogénéité de la production parisienne

En réduisant donc les choses à un point fixe qui puisse être utile à l'art, il est démontré,
1°. que la durée d'un opéra doit être la même aujourd'hui qu'elle l'étoit du tems de Quinault :

2°. les trois heures & un quart de cette durée
qui étoient remplies par deux heures & demie de récitatif,
doivent l'être aujourd'hui par les divertissemens, les chœurs,
les mouvemens du théâtre, les chants brillans, &c.
sans cela l'ennui est sûr, & la chute de l'opéra infaillible.

Il ne faut donc que trois quarts d'heure
à-peu-près de récitatif, par conséquent un Opéra doit être coupé aujourd'hui d'une manière toute
différente de celle dont s'est servi Quinault.

Heureux les auteurs qui, bien convaincus de cette vérité,
auront l'art de couper les leurs comme Quinault,
s'il vivoit aujourd'hui, les couperoit lui-même³²¹.

Chaque opéra comporte ses particularités, bien que certains éléments permettent une unité au sein la production parisienne de Gluck. Nous pouvons imputer cette hétérogénéité à la quête d'un compositeur expérimentant plusieurs modèles d'organisation afin de trouver les bonnes proportions. C'est pourquoi il nous paraît intéressant de confronter la répartition des danses à l'intérieur de chaque œuvre du corpus, d'abord d'une manière générale, puis de façon détaillée afin de mettre en avant les particularités liées à chaque création.

1. Remaniements et coupes

a. Remanier pour Paris

Le retrait de Gluck de Paris coïncide avec le départ de Vismes à la direction de l'Opéra en 1779. Dès l'arrivée de cet entrepreneur en 1777, qui appartient au milieu de la finance et qui n'a aucune compétence en matière d'opéra, la direction fait paraître un règlement instaurant d'emblée un climat de rébellion. Après de nombreux épisodes condamnant tout processus de diplomatie — notamment de la part des danseurs — les sujets obtiendront gain de cause avec la création d'un comité d'artistes coordonnant la direction.

³²¹ DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., Tome 4, p. 351.

Comme le précise Desnoiresterres, face à autant de mauvaises volontés Gluck aurait perdu la bataille avec le personnel et le public de l'Opéra³²². Il apparaît que ce personnel danseur est particulièrement influent et détermine entre autres les aménagements des opéras du Chevalier (et plus largement ceux de ses contemporains comme Piccinni ajoutant une entrée pour Mlle Guimard dans *Roland*). Dans la *Correspondance Secrète*³²³, à propos d'*Iphigénie en Aulide*, il est rapporté que Vestris père se plaint du peu d'entrées pour son fils : Gluck retire son opéra avant de le rendre sous les nombreuses sollicitations. Cet épisode aurait pu rester dans le domaine de l'anecdotique si Desnoiresterres n'avait pas poursuivi ainsi :

Nous ne savons au juste la part qui avait été faite originairement à la chorégraphie. L'ouvrage, tel qu'il nous est resté, contient sept ballets petits et grands. En tout cas, il fut tenu compte au musicien de sa facilité par les connaisseurs, qui applaudirent surtout une danse de lutteurs dont la musique parut charmante.

En 1855, Castil-Blaze allait déjà en ce sens, en expliquant que comme la partition était alors publiée, les nouveaux airs, composés expressément pour les premiers sujets, n'y figurent pas³²⁴. Cette remarque nous engage à plus de recul sur les œuvres étudiées, et à garder à l'esprit cet aspect éphémère lié au temps de la création et l'importance des premières représentations. À partir du moment où il y a reprise d'une œuvre, *a priori* quel que soit le genre (ballet, opéra-ballet, tragédie), les parties de danse sont revues et modifiées, voire totalement réécrites ou supprimées en fonction de la distribution liée aux nouvelles représentations. Cela veut donc dire que Gluck n'a pu que tenir compte des danseurs et danseuses présents à Paris, et qu'il a par conséquent composé pour certains interprètes bien qu'il semble tendre à modifier ces habitudes avec l'insertion de danses pantomime comme nous le verrons par la suite.

³²² DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccinni (1774-1800)*, op. cit., p. 106.

³²³ DIDEROT (Denis) ; GRIMM, (Friedrich Melchior baron von), *Correspondance littéraire, philosophique, et critique depuis 1753 jusqu'en 1790*, [...], Paris, Furne, (1772-1776), 1787, tome 1, p. 1778.

³²⁴ CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph Blaze), *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855, tome 1, p. 340.

b. Une architecture tronquée

Les ballets d'*Orphée* ont aussi fait plus de plaisir que ceux d'*Iphigénie* ; ils sont plus analogues au sujet, et d'une harmonie plus noble et plus soutenue. Beaucoup de gens mettent cependant le ballet des Champs-Élysées, de Castor, fort au-dessus de celui qui se trouve au second acte d'*Orphée*, et qui est dans le même genre. Ce parallèle a fait dire que ce nouvel opéra n'était qu'un demi-Castor³²⁵.

Le problème des proportions revient beaucoup dans la presse et les comptes rendus des contemporains de Gluck ; d'une part, la durée globale des opéras, jugée beaucoup trop courte³²⁶, et d'autre part, la danse à l'intérieur de ceux-ci. Cette comparaison est observée par rapport aux opéras de Rameau qui restent le modèle à suivre. L'opéra de *Castor et Pollux* demeure une référence, comme en témoignent les nombreuses reprises tout au long du siècle. Le « ballet des Champs-Élysées » comporte en effet une structure similaire à celui de Gluck, déroulant l'apparition des démons et des furies puis des Ombres heureuses. En revanche, le ballet de Rameau se déploie sur les cinq scènes du quatrième acte, avec une multitude de personnages et d'actions :

Danse des Démons qui veulent effrayer Pollux [...] Les démons continuent leur danse et redoublent d'efforts pour écarter Pollux. Les Furies sortent des Enfers armées de flambeaux & de serpents. Cette action est suivie d'une reprise du chœur précédent, pendant laquelle Pollux combat les démons : Mercure les frappe de son caducée et passe, avec Pollux, dans la caverne. Phébé qui ne peut les suivre, se livre au désespoir, se donne un coup de poignard & se précipite dans l'abîme
[...] Le théâtre change et représente les Champs-Élysées : on voit le fleuve Léthé qui serpente dans ce séjour délicieux. Des Ombres heureuses paraissent errer dans l'éloignement, & viennent à la rencontre de Castor. [...] Les Ombres Heureuses dansent [...] Différents quadrilles d'Ombres Heureuses d'approchent de Castor [...] Des danses légères expriment, par des jeux différents, le caractère des Ombres [...]

³²⁵ DIDEROT (Denis) ; GRIMM (Friedrich Melchior), *Correspondance littéraire, philosophique, et critique depuis 1753 jusqu'en 1790*, [...], Paris, Furne, (1772-1776), 1830, tome VIII p. 391.

³²⁶ Un *Précis sur l'opéra et son administration* retrouvé dans les Archives Nationales (O¹/616/1) consacre une partie à l'*Observation sur l'académie royale de musique, et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel* (Chapitre VIII p. 77-78), et propose des commentaires (relatifs à la durée) sur chaque opéra de Gluck : « *Iphigénie en Aulide* : excellent ouvrage » ; « *Armide* : excellent ouvrage » ; « *Alceste* : excellent ouvrage » ; « *Iphigénie en Tauride* : bel opéra mais trop court pour remplir la durée de ce spectacle, ce qui fait que l'on est obligé d'y ajouter un Ballet d'action » ; « *Orphée* : charmant opéra, auquel il faut ajouter un acte ou un ballet d'action, pour lui donner la durée ordinaire du spectacle » ; « *Échos et Narcisse* : opéra un peu froid ; mais dans lequel il y a de la belle musique. Cet opéra à comme les 2 précédents, a le défaut d'être trop court ».

On danse, & les Ombres suivent toujours Castor [...] Les Ombres reprennent leurs danse, qui sont, tout à coup, interrompues.

Le livret utilisé par Rameau met en avant cette organisation scénique où plusieurs actions se jouent en simultané avec quantité de personnages : Pollux, Mercure, Phébée, chœur des démons, chœur des Furies puis les Ombres Heureuses qui ponctuent toute la scène. Les proportions de Rameau sont colossales en comparaison du traitement de la scène des Champs-Élysées par Gluck, faisant de son œuvre un « demi-Castor ». Si ce célèbre extrait de Rameau constitue une référence pour l'époque, il paraît invraisemblable de le comparer avec la proposition de Gluck tant les enjeux dramaturgiques sont éloignés. D'un côté la vraisemblance merveilleuse dynamise toute la séquence, rythmée par une profusion de personnages et d'actions, de l'autre, une concentration est observée en faveur de la simplicité et de l'expression.

Dans les plus célèbres tragédies de Rameau (*Hippolyte et Aricie* 1733, *Castor et Pollux* 1737 et *Dardanus* 1739, repris en 1744 et en 1760) nous observons une récurrence concernant l'introduction de la danse, à savoir que dans les trois productions, elle commence avec le début de l'opéra, et prend part aux scènes d'Enfers et de combats, très nombreuses. Ainsi, nous trouvons majoritairement la construction de la scène introduisant une image avant la parole, c'est-à-dire : les personnages dansent avant de chanter, d'autant plus qu'il est d'usage de séparer danse et chant — les moyens d'expression ne se mélangent pas — le public prenant ainsi le temps de savourer chaque art.

Ainsi, la danse participe à la narration, fonction que nous avons déjà observée dans l'opéra-ballet de Campra lors de nos travaux de master II. Sur ces trois tragédies lyriques nous remarquons également que les moments de danse sont de plus en plus détaillés et précisés dans le livret. Si nous retrouvons naturellement ces éléments dans les opéras de Gluck, parce qu'ils sont tributaires de la tragédie lyrique française, il est plus difficile d'observer des généralités et des récurrences sur la totalité des drames de la production parisienne. En revanche, il est certain que le point commun des opéras de Gluck est leur brièveté, qui résulte d'une danse moins présente, directement intégrée dans les scènes et aux interventions plus brèves.

Il est intéressant de noter que l'ajout d'un genre comme le ballet d'action constitue une alternative pour terminer la soirée à l'Opéra probablement pour préserver le ton de la représentation (tragique), et peut-être aussi une certaine unité avec cette idée que le ballet d'action est un opéra miniature où l'on ne chante pas. Avec ces nouvelles proportions, « la représentation entière ne

doit durer au plus que deux heures et demie, y compris les divertissements³²⁷ » ; par conséquent le temps consacré à la danse est redéfini.

2. Que faire du divertissement ?

C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danse et de Chansons qu'il est de règle à Paris
d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra,
soit Ballet, soit Tragédie : Divertissement importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans
quelque moment intéressant,
et que les Acteurs assis et les spectateurs debout ont la patience de voir et d'entendre³²⁸.

Comme le note Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique*³²⁹, le terme « divertissement » est plutôt réservé au genre du ballet, tandis que le terme « fête » est préférable pour parler du divertissement inclus dans la tragédie. Cependant, « divertissement » est majoritairement utilisé dans les livrets d'opéra et les partitions, et prend le sens de « partie détachée du drame » vers 1700. On indique alors de plus en plus, par une didascalie, qu'on quitte l'opéra pour basculer dans le divertissement ; il y a donc très tôt l'idée d'une partie indépendante de l'opéra. Si le divertissement apporte de la variété et du contraste à la représentation, le passage d'une esthétique de la diversité à celle d'une unité, voit la minimisation des divertissements. Le terme a donc une double acception, désignant à la fois le ballet indépendant de l'opéra placé à la fin de l'œuvre et les grandes scènes mêlant les chœurs (dansant et chantant), les solistes et l'orchestre à l'intérieur du drame. Force est de constater que, depuis Rameau, les divertissements à l'intérieur de l'opéra sont de moins en moins reliés à la dramaturgie, et ils tendent à s'effacer selon la volonté d'un certain public : Cahusac souligne que le seul divertissement qui puisse être légitime doit être celui placé à la fin de l'opéra. Or, chez Gluck, le chœur de fin est interchangeable, comme le divertissement, et le compositeur n'hésite pas à réutiliser un chœur antérieur pour chanter la liasse à la fin d'un nouvel opéra : comme nous ne sommes plus dans l'action dramatique, le divertissement n'ajoute strictement rien à la nature de l'œuvre. Par exemple, lorsqu'il remanie *Alceste* pour le public parisien, Gluck n'écrit pas de divertissement pour la fin de l'opéra. Gossec est alors désigné afin de composer un divertissement, absolument indispensable au succès de l'œuvre et à l'approbation du public (rappelons que les enjeux financiers sont alors primordiaux), ce qui fera dire au compositeur :

³²⁷ LE BLOND (Gaspard-Michel), *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples/Paris, Bailly Libraire, 1781, p. 3.

³²⁸ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, op. cit., article « divertissement », p. 777.

³²⁹ *Ibid.*, article « Feste », p. 827.

Vous pouvez faire graver l'opéra tel qu'on le donne ; le peu que M. Gossec a ajouté ne saurait être d'aucune conséquence : cela ne rendra l'opéra ni meilleur ni pire, puisque c'est la fin³³⁰.

L'année précédente un différend l'avait opposé à Berton qui souhaitait absolument ajouter des danses pour l'édition de *Cythère Assiégée* qu'il considérait comme incomplète.

Il nous paraît indispensable de traiter de ce parti pris dans la constitution d'une nouvelle poétique de la danse propre à Gluck, car si les opéras de la période parisienne possèdent des divertissements, ceux-ci ne sont pas composés de la main du Chevalier mais ajoutés par un tiers. Ainsi, pour la problématique concernant notre thèse de doctorat, ces pages de musiques n'apparaissent pas pertinentes, car relevant des choix compositionnels d'autres compositeurs. Il en va de même pour les entrées de danse ajoutées après les premières représentations, à la demande du public, de la direction de l'Académie ou des danseurs eux-mêmes. Ils ne sont en effet pas représentatifs de la poétique de la danse voulue par Gluck dans sa réforme, mais ils sont cependant intéressants en ce qu'ils répondent aux attentes de l'institution et du public. Rappelons qu'il est encore d'usage, et de tradition, de déléguer les parties de ballet lors de la composition d'un opéra. Si Gossec écrit lui-même les nombreux ballets de son opéra *Sabinus* (1773), cela constitue une exception. Il est donc nécessaire de noter d'emblée la distinction entre les parties de danse écrites par Gluck et celles confiées à Gossec ou reprises d'œuvres antérieures. En revanche il est intéressant de relever, comme nous le verrons par la suite, que Gluck conserve la chaconne finale dans la majorité de ses productions parisiennes.

On se lève d'ordinaire & peu de gens demeurent au divertissement, par où finit froidement la Pièce : ce qui est un malheur commun à tous les opéras qui finissent par un divertissement, par une chaconne, ou par une passacaille³³¹.

Compte-tenu de la remarque de 1705 faite par le musicographe Lecerf de la Viéville, le divertissement est critiqué bien avant l'arrivée de Gluck dans le paysage de l'opéra français. Le divertissement, épisode obligatoire dans la composition d'une œuvre, est particulièrement lié à cette esthétique du plaisir, dont le naufrage est avéré en ces années 1770. Ainsi, il est remis en cause dans un XVIII^e siècle où public et penseurs questionnent le rôle de la représentation, et donc la légitimité des divertissements. La suspension de l'action dramatique paraît désormais

³³⁰ NOIRAY (Michel), « Guide d'écoute » in *Alceste*, l'Avant-scène opéra n°256, Paris, 2010, p. 52.

³³¹ LECERF DE LA VIÉVILLE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la Musique française où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, à Bruxelles, chez François Foppens, 1705, deuxième partie, p. 14.

incompatible avec l'esthétique de l'illusion. Cependant, la danse étant imbriquée dans le divertissement, un compromis tente d'être trouvé afin de faire perdurer cette passion parisienne.

Depuis la constitution de la tragédie lyrique par Lully³³², la réalisation du divertissement s'expose à la critique, son succès résidant dans la maîtrise et l'interaction des différentes formes d'expressions : chantée, dansée, instrumentale et chorale. Par essence le divertissement ne possède pas ou peu d'identité dramatique, et il offre des possibilités orchestrales multiples pour le compositeur, ainsi libéré temporairement des contraintes imposées par le poème. Chez Rameau par exemple, la réussite des nombreux divertissements peut être mise sur le compte de sa prédisposition pour l'écriture instrumentale, de la musique « pure » c'est-à-dire non assujettie à un discours (poétique ou narratif)³³³.

Ce goût de la danse se manifeste simultanément par la suppression massive des passages en récitatif d'une manière générale. Dans le divertissement, la musique a plus d'importance que le poème, la vocalité (airs et chœurs) passant au second plan.

Quoiqu'il en soit, ses Opéras sont les premiers qui aient été purgés des défauts de ceux d'Italie & de ceux de France. [...] D'un autre côté, l'Opéra françois, surchargé de Ballets, le plus souvent étranger à l'action, & dénué d'airs, n'étoit guère qu'un récitatif éternel, & l'on n'y connoissoit l'harmonie que dans quelques Chœurs de Rameau, & la mélodie que dans ses airs de danse, les plus parfaits que l'on ait composés³³⁴. »

Chez Gluck, le récitatif occupe une large place (dans le drame-opéra réformé, le texte prime), et de nombreux critiques lui ont reproché le peu d'airs consacrés à la danse. Paradoxalement, les mesures les plus mélodiques sont des airs de danse. Ils sont aussi les éléments les plus instables de la représentation puisque lors des reprises, ces airs sont souvent la partie la plus remaniée, allant jusqu'à être totalement réécrits. Par exemple, lors des reprises d'*Armide* en mai 1778, alors que Gluck est absent, le *Journal de Paris* précise que la chaconne du ballet de l'acte V a été remplacée par une gavotte et un air de flûte, « que M. Gluck avoit Déjà fait jouer aux

³³² Rappelons que la première tragédie lyrique qui pose les fondements de ce nouveau genre est *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault, représenté le 27 avril 1673.

³³³ Cette maîtrise peut aussi être imputée à sa production de pièces instrumentales pour clavecin dont nous avons pratiqué le répertoire. La puissance expressive et narrative sont particulièrement présentes et offrent une palette sonore riche et variée que cela soit par l'utilisation des tonalités (*L'Enharmonique*), par le pouvoir imitatif (*La Poule* ; *Les Soupirs*) ou par le caractère (*Les Sauvages*), toujours au service de l'instrument, de la technique et de l'interprétation du musicien.

³³⁴ GLUCK (Christoph Willibald), *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, *Armide* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, p. XVII.

répétitions³³⁵ ». Comment savoir si ce choix émane du compositeur lui-même, des interprètes de la reprises ou de Noverre ? La gavotte et l'air de flûte semblent remporter d'adhésion du public, bien que la première soit déjà passée de mode. La danse évolue à chaque reprise en fonction du compositeur de ballet ou de l'interprète, se forgeant ainsi une nouvelle identité au gré des spectacles, comme l'indique Sylvie Bouissou :

La chorégraphie est appelée à suivre la contemporanéité de l'instant de la représentation et non l'une des contemporanéités de l'œuvre³³⁶.

L'œuvre en tant qu'objet chorégraphique stable tel que nous l'entendons aujourd'hui n'existe pas ; ainsi, la malléabilité des divertissements et des entrées de ballet est la garantie de leur survivance dans le temps. Ne perdons pas de vue que nous sommes dans une époque qui privilégie l'adaptation progressive comme moteur de recreation dans le cas de reprises, la notion de reconstitution étant alors inexistante.

³³⁵ *Le Journal de paris*, 10 Mai 1778, p. 275 cité dans GLUCK (Christoph Willibald), *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, *Armide* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, p. XXIII.

³³⁶ BOUISSOU (Sylvie), « Le “livret” d’opéra baroque : une source d’information pour le geste, la danse et la composition des ballets », in WAEBER (Jacqueline), *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse, op. cit.*, p. 112.

a. Les remaniements parisiens

Nous utilisons le terme « remaniements » plutôt que celui d'« adaptation » ou de « reprises », car il ne s'agit pas simplement pour Gluck et ses librettistes de proposer une version française d'opéras créés à Vienne, mais bel et bien d'effectuer des modifications (poétiques, musicales et structurelles) afin d'ancrer l'œuvre dans une nouvelle sphère culturelle. Il est bien question de refondre la matière originelle pour la confronter aux dispositions de l'Académie royale de musique et du public de Paris, qui n'a pas les mêmes attentes que son homologue viennois. La danse s'en retrouve fortement changée (en l'occurrence valorisée), les styles, goûts et possibilités influençant le remaniement de la partition initiale.

Le tableau ci-après propose de porter un regard sur les remaniements relatifs à la danse effectués spécifiquement pour la représentation des deux ouvrages de Gluck à Paris :

Titre de l'œuvre	Compositeur	Ajout	Repères	Remarques		
<i>Orphée et Eurydice</i>	Gluck	5 entrées pour la version Parisienne	acte II, scène 3	« Air de furie »	<i>Don Juan</i>	ballet-pantomime, Vienne, 1761
			acte II, scène 3	Trio avec flûte solo	création	
			acte II, scène 3	gavotte	création	
			Divertissement final	air vif	<i>Trionfo di Clélia</i>	<i>dramma per musica</i> , Bologne, 1763
			Divertissement final	menuet	<i>Trionfo di Clélia</i>	<i>dramma per musica</i> , Bologne, 1763
			Divertissement final	Chaconne	<i>Iphigénie en Aulide</i>	tragédie, Paris, 1774
<i>Alceste</i>	Gluck	8 numéros	Acte II, scène 1	passacaille	création	
			Acte II, scène 1	gavotte	création	
			Acte II, scène 1	menuet	création	

			Acte II, scène 1	fanfare	création	
			Acte II, scène 1	menuet	<i>Antigono</i>	<i>drama per musica</i> , Rome 1756
			Divertissement final	marche (n°2)	<i>Alessandro</i>	ballet, Vienne, 1764
			Divertissement final	andante avec flûte solo (n° 3)	<i>L'innocenza giu-stificata</i>	<i>festa teatrale</i> , Vienne, 1755
			Divertissement final	Chaconne (n°6)	<i>Alessandro</i>	ballet, Vienne, 1764
	Gossec	3 numéros	Divertissement final	Andante (n°1)		
			Divertissement final	Menuet (n°4)		
			Divertissement final	Gavotte (n°5)		

Tableau n° 8 : Remaniements de Gluck pour Paris.

Nous constatons que la musique de danse aménagée pour Paris, est importée d'œuvres antérieures, majoritairement composées à Vienne pendant les expérimentations autour du ballet-pantomime, mais néanmoins de genres divers. La contribution de Gossec est liée à deux œuvres où le maître de ballet, Noverre, demande (ou impose ?) des airs de danse supplémentaires et un divertissement final à Gluck pour *Alceste* et *Iphigénie en Tauride* auxquels il ajoute le célèbre *Ballet des Scythes enchaînés*. Entre temps, Gossec collabore beaucoup avec le maître de ballet, et nous pouvons en déduire qu'il connaît les qualités des danseurs et danseuses de l'Opéra.

Orphée et Eurydice réussit assez bien auprès du public parisien, et bénéficie d'un franc succès et de plusieurs reprises. Moline et Gluck étoffent les moments de danse à l'intérieur du drame : la scène des Enfers avec l'ajout de l'air des furies en ré m du *Don Juan* ; l'intervention des Ombres Heureuses qui ajoute un Trio en ré m, une reprise du menuet initial et une gavotte.

Si la version de Vienne comportait déjà un divertissement avec un ballet en quatre mouvements, un chœur et un trio, celui-ci est modifié pour Paris puisque, outre les tonalités qui ont changé pour s'adapter aux chanteurs, l'architecture du divertissement est inversée : il débute avec le chœur chantant et il termine par la danse. Le menuet est conservé ainsi que la gavotte, à laquelle Gluck adjoint des flûtes. Il ajoute aussi un air vif tiré d'une œuvre antérieure *Trionfo di Clélia*

(1763). Après l'intervention du trio, la musette est conservée mais enrichie des clarinettes. L'opéra s'achève sur la chaconne d'*Iphigénie en Aulide* et non sur la ponctuation du chœur de la version viennoise. Le troisième acte, concentré uniquement sur Orphée et Eurydice est rééquilibré par le divertissement qui n'est pas sans rappeler la scène de déploration de la mort d'Eurydice au début. *Orphée* est ainsi le plus français des opéras de Gluck. Le livret composé par Calzabigi, fervent admirateur des opéras de Lully, comporte tous les attributs de la pastorale française : plusieurs allégories (le rôle de l'Amour, chanté, et plusieurs rôles allégoriques, dansés), une recherche de timbres (flûtes, clarinettes, hautbois), l'absence de virtuosité vocale, différentes sections de chœur et plusieurs parties de ballet, une fin heureuse exprimée par le divertissement et la chaconne.

Pour *Alceste*, il semble qu'il était nécessaire de ramener la danse à la fin de l'œuvre, celle-ci étant relativement absente avec seulement un divertissement à la scène 1 de l'Acte II (le reste relevant de la pantomime). Gluck étoffe la scène de divertissement de l'Acte II avec une suite de danse composée de cinq mouvements (remplaçant les deux mouvements de danse pour la version viennoise). Il s'en explique dans une lettre à son librettiste, Du Roullet :

[...] Le divertissement du 2^e Acte, je crois qu'il ne doit pas être trop long, autrement la proportion avec le reste ne seroit pas conservée, et je crois qu'il doit être toujours une danse générale très gaie pendant qu'on chante les chœurs, et point des pas de deux, ou solo, parce que je crois que l'allégresse doit seulement y dominer, et toute autre danse que ne sera pas générale gâteroit la situation³³⁷.

Concernant la fin de l'opéra, il s'agirait plutôt d'un « ballet » et non d'un « divertissement », puisque celui-ci n'est pas accompagné du chœur ou de chant. Les protagonistes sont en revanche présents sur le plateau lors de la danse. Il y avait peut-être un jeu pantomime non indiqué dans le livret et dans la partition, qui permettait de lier l'entrée des danseurs avec la fin de la tragédie. L'opéra, tel qu'il était envisagé par Gluck, comportait donc, outre les scènes de pantomimes : un divertissement à l'acte II, une chaconne qui prend habilement place dans le déroulement du drame puisque fonctionnel. Il est intéressant de constater que le compositeur avait d'emblée souhaité une chaconne, la version italienne se terminant sur un chœur. Cependant, celle-ci est une reprise, soulignant par là son caractère optionnel et interchangeable. Nous pouvons donc penser que le Chevalier s'est adapté aux mœurs du public et des danseurs de l'Opéra en terminant l'ouvrage par la chaconne, dans la mesure où elle n'interfère pas avec la dramaturgie.

³³⁷ [Lettre de Christophe Willibald Gluck à Du Roullet, 1^{er} juillet 1775], manuscrit autographe, BNF, département Musique, LA-GLUCK CHRISTOPHE WILLIBALD 8.

La contribution de Gossec est attachée à deux ouvrages de Gluck puisque, à ces remaniements de la première réforme viennoise à la seconde réforme parisienne, il faut ajouter les modifications suggérées ou imposées par les contemporains du compositeur après les premières représentations notamment. Apparemment, Gluck n'accorde pas de réel intérêt à la contribution de Gossec, d'autant plus que la notion de propriété intellectuelle est quelque peu différente de son acception actuelle, et qu'il n'est pas rare d'ajouter ou de supprimer de la danse lors de créations ou reprises. Il semble que cette écriture extérieure ne remette pas en cause l'unité de l'œuvre. Ainsi, *Iphigénie en Tauride* pouvait atteindre des proportions harmonieuses, malgré le *Ballet des Scythes enchaînés* ajouté par Gossec. L'extrait suivant, relevé dans le *Mercure de France*, est assez révélateur de l'état d'esprit qui anime le public parisien en 1779 :

Aux premières représentations d'*Iphigénie en Tauride*, il n'y avoit de ballet que celui du premier Acte, car on ne peut pas donner ce nom à la pantomime des Furies qui viennent tourmenter Oreste dans son sommeil au second Acte. Quoique le goût du Public pour ce genre de divertissement paroisse plus vif que jamais ; quoique ce goût soit bien justifié par la perfection à laquelle la danse est portée parmi nous, & par le grand nombre d'excellents Sujets que nous possédons, on ne se seroit pas aperçu que la danse manquât au nouvel Opéra, s'il avoit rempli la durée ordinaire du spectacle. On a cru devoir y suppléer en ajoutant au 4e Acte un ballet qui semble tenir à l'action de la Tragédie. Ce sont des Scythes de l'un & l'autre sexe, qu'on présente enchaînés à Oreste, & à qui il rend la liberté. Ils dansent pour exprimer leur joie & leur reconnoissance, & les Grecs viennent enlever la statue de Diane³³⁸.

On justifie la danse presque plus pour l'engouement du public et le talent des danseurs que pour des raisons dramaturgiques. Une nette différence est observée entre le ballet et la pantomime, qui n'est volontairement pas catégorisée dans la citation comme une « danse » ; cette différence qui se manifesterait également dans les choix musicaux comme nous le verrons dans notre seconde partie. La pantomime n'appartient donc pas au registre du ballet : « on ne peut pas donner ce nom à la pantomime des Furies ». Le *Mercure de France* souligne donc la différence manifeste entre « ballet » et « pantomime » : le terme « pantomime » n'est pas assimilé à l'expression de la danse, par conséquent, la sensibilité du spectateur est marquée par cette différenciation. En ce sens, la pantomime serait-elle plus proche du registre théâtral ? Si la pantomime n'est pas assimilée à un moment de ballet, alors, de quoi se composent la gestuelle, les pas et les déplacements ?

³³⁸ *Le Mercure de France*, à Paris, chez Pancoucke, 5 juin 1779, p. 178-179.

La temporalité semble être un indicateur fort, puisque la remarque du *Mercur de France* souligne que la danse manque particulièrement à l'œuvre, de fait, trop courte. Sa brièveté implique donc la nécessité d'ajouter un ballet, qui doit aussi s'intégrer parfaitement à la tragédie. Gossec compose alors le *Ballet des Scythes enchainés* qui fait écho au ballet du premier acte, préservant ainsi un lien direct avec l'opéra en même temps qu'une certaine symétrie. Notons que le divertissement ne fait pas appel au surnaturel (ce sont les grecs eux-mêmes qui enlèvent la statue de Diane), ce qui témoigne aussi de la volonté de ne plus recourir aux effets spectaculaires nécessitant la compétence des machineries (destruction, effondrement).

b. Le cas d'*Iphigénie en Aulide*

Si *Iphigénie en Aulide* n'apparaît pas dans le tableau traitant uniquement des aménagements réalisés spécifiquement pour Paris, il s'agit néanmoins d'un opéra dont les parties dansées sont remaniées à plusieurs reprises. Créé le 19 avril 1774, les représentations sont interrompues par la mort de Louis XV ce qui permet au compositeur de retravailler les divertissements, assez critiqués, pour les reprises suivantes. L'étude de cet opéra pose des difficultés pour l'utilisation et le choix des sources. En effet, nous avons à disposition quatre partitions (2 manuscrites³³⁹ et 2 éditées³⁴⁰), de 1774 et 1775 qui proposent des consignes différentes pour la danse. Une nouvelle fois, les divertissements sont les parties les plus éphémères et les plus fragiles lors des reprises, d'autant plus que les répétitions d'*Iphigénie en Aulide*, premier opéra composé pour Paris, s'avèrent particulièrement complexes : Gluck demande lui-même le report de la répétition générale (en présence des souverains), afin d'accomplir comme il le souhaite le travail, laborieux, avec les sujets de l'Académie royale de musique. Ne perdons pas de vue le fait qu'une grande polémique autour de la vocalité des opéras gluckistes agite alors spectateurs et penseurs. Les divertissements constituent donc le dernier refuge à l'intérieur du drame pour les *ariosos* légers dont le public raffole, à l'inverse des moments où l'héroïne « crie³⁴¹ ».

³³⁹ GLUCK (Christoph Willibald), *Iphigénie en Aulide*, partition manuscrite, B. N. F., A 229. b [I–III] ; *Iphigénie en Aulide, Tragédie Opéra en trois actes, présenté pour la première fois par l'académie royale de musique, le Mardy 19 avril 1774*, B. N. F., L 1026.

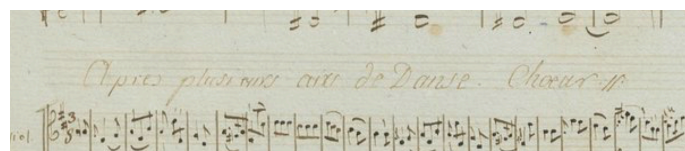
³⁴⁰ GLUCK (Christoph Willibald), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, chez Huguot, 1775 ; GLUCK (Christoph Willibald), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, gravée par Huguot et chez Lemarchand, 1774.

³⁴¹ GLUCK (Christoph Willibald), *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, 1951—, *Iphigénie en Aulide* (1774), Marius FLOTHUIS éd., 1987-1989, vol. I, 5a/5b.

ACTE I	
Partition manuscrite	partitions gravées de 1774 et 1775
Clytemnestre air gracieux/récitatif	Clytemnestre air gracieux/récitatif
Chœur (« Non jamais, jamais... »)/choryphé(s)/chœur	Air <i>gay</i>
Air Lent	Air <i>Lento</i>
Air d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore... »	Chœur (« Non jamais, jamais... »)/choryphé(s)/choeur
Passepied	Air de violon
	Menuet I
	Menuet II
	Air d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore... »
	Passepied
	Air <i>gracioso</i>
	Air <i>gay</i>

Tableau n° 9 : *Iphigénie en Aulide*, Acte I.

Nous remarquons que le divertissement est largement étoffé avec des airs de danse qui sont comme des numéros, c'est-à-dire qui sont aisément détachables. D'ailleurs, l'une des sources manuscrites conservée à la Bibliothèque Nationale de France³⁴² évoque simplement la présence d'airs de danse, sans même les copier dans la partition. Finalement, au gré des représentations, les morceaux de danse sont échangés, remplacés ou supprimés.

Illustration n° 3 : *Iphigénie en Aulide*, Acte I, « après plusieurs airs de danse, chœur ».

Entre les deux cycles de représentations, Gluck a donc modifié les parties de ballets qui avaient été jugées « négligées », notamment concernant dans l'acte II :

Le principal changement consiste dans le dénouement, plus analogue à ce genre de spectacle, par l'intervention de Diane. Cette décoration est belle, produit un très-bon effet & l'action se termine à merveille [...] Dans le second acte, il y a des danses

³⁴² GLUCK (Christoph Wilibald), *Iphigénie en Aulide*, Tragédie Opéra en trois actes, présenté pour la première fois par l'académie royale de musique, le Mardy 19 avril 1774, L 1026, p. 18.

caractérisées, où sont figurés les Jeux divers de la Grèce ; ce qui donne un appareil plus militaire à la fête, & plus d'expression à cette chorégraphie³⁴³.

Pour le premier acte, la partition imprimée présente un divertissement renforcé, mais pour le deuxième acte, nous sommes confrontés à l'inverse, les sources imprimées ne tenant *a priori* pas compte des aménagements, ou ne jugeant pas nécessaire de faire apparaître toute la partie de ballet. La scène 3 de l'acte II est composée de quatre airs de danses, de l'intervention du chœur des esclaves et d'Iphigénie puis d'un grand air pour les esclaves, comme suit :

ACTE II, scène 3	
Partition manuscrite ³⁴⁴	partition gravée
marche	marche
Achille et chœur « chantez, célébrez votre Reine »	Achille et chœur « chantez, célébrez votre Reine »
air gai	dance (air hautbois, clarinette)
une grecque « Achille est couronné »	air moderato
chœur « Ami sensible, ennemi redoutable »	chœur « La grèce à peine assemblait son armée »/Patrocle/Une Grecque « Qu'il est doux... »
air <i>moderato</i>	Passacaille-gavotte-Passacaille
Ballet <i>spirituoso</i>	Quatuor et chœur « Jamais à tes autels... »
lentement	
mouvement de chaconne	
gavotte gracieuse	
chœur « Les filles de Lesbos »/ Iphigénie	
Air pour les esclaves puis Allegro	
Quatuor et chœur « Jamais à tes autels... »	

Tableau n° 10 : *Iphigénie en Aulide*, Acte II.

Le ballet a pour but de figurer les jeux de la Grèce, avec probablement de nombreuses attitudes mêlant danse et pantomime. La présence de la chaconne renforce le caractère belliqueux de la scène. Aux airs de bravoure hérités de l'opéra baroque où le héros démontrait son courage et sa force par sa maîtrise vocale, fait écho la chaconne qui démontre une technique et une agilité

³⁴³ *Mémoires Secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours [...], *op. cit.*, Tome 7, p. 263.

³⁴⁴ GLUCK (christoph Wilibald), *Iphigénie en Aulide*, partition manuscrite, B. N. F., Bibliothèque-Musée de l'Opéra, A229b [II].

analogue à la vocalité³⁴⁵. Ce sentiment de bravoure est d'autant plus perceptible que l'orchestre a recours aux timbales de manière récurrente, et les motifs martiaux reviennent régulièrement (le dactyle, entre autre).

Il faut signaler la distinction entre les airs de danse du divertissement et le début du « ballet ». Le terme est spécifié puisque la danse s'enchaîne sans interruption à l'intérieur de ce divertissement. Pour la version imprimée, le ballet correspond à la passacaille, entrecoupée par la gavotte : jusque dans la présentation de la partition gravée de 1774, les deux danses sont imbriquées l'une dans l'autre tenant plus de la page instrumentale que de l'air de danse³⁴⁶.

ACTE III	
Partition manuscrite	Partition gravée
Achille « J'obtiens Iphigénie... »	chœur « jusqu'au voutes éthérées »
Passacaille-gavotte-Passacaille	1 ^{er} air, amabile moderato
chœur « Partons volons à la victoire » puis chœur avec danse	2 ^{ème} air, Gracieux sans lenteur
	3 ^e air pour les Esclaves
	4 ^e air, gay
	5 ^e air, gay, Tambourin
	6 ^e air, mineur
	7 ^e air, Menuet gracieux
	8 ^e air, second menuet
	chœur « Volez à la victoire »
	chaconne (Calcahs : Volez, volez... »)
	chœur « Partons, volons à la victoire »

Tableau n° 11 : *Iphigénie en Aulide*, Acte III.

Pour la version manuscrite, il s'agit de la passacaille, qui était présentée dans la version imprimée à l'acte II. Comme la datation du manuscrit n'est pas précise, il paraît difficile de savoir quelle version circulait, la version gravée nous semblant peut-être plus conforme à la réalité de la représentation. La partition manuscrite opte pour l'intégration de la danse au drame, avec un divertissement qui s'interrompt le moins possible (passacaille-gavotte-suite de la passacaille et chœur avec danse), alors que la partition gravée semble plus conforme aux traditions de l'opéra français, avec une succession de danses variées, qui permettent de mettre en valeur chaque

³⁴⁵ Nous développons cette idée autour de la chaconne comme expression de la virtuosité dans une partie suivante, voir « Virtuosité et ivresse chorégraphique », p. 186.

³⁴⁶ Cf. Annexe n° 6 : *Iphigénie en Aulide*, Acte II, scène 3, présentation de l'enchaînement passacaille/gavotte de la partition éditée par Huguet en 1774 [GLUCK (Christoph Wilibald), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, gravée par Huguet et chez Lemarchand, 1774, p. 46].

interprète. Notons que l'intervention de Calchas « Volez, volez à la victoire » est complètement insérée dans la chaconne, qui vient clore cette suite de danses.

Cela pose la question du statut de l'écrit et sa formalisation, c'est-à-dire la partition imprimée comme mémoire de l'œuvre qui fixe et fige. Des questions générales se posent comme : Quelle utilisation les danseurs faisaient-ils de la partition lors des transmissions de rôles ou des reprises ? Il est impossible actuellement de répondre précisément à cette question, bien qu'il nous semble que les danseurs aient peu recours à l'écrit.

Comment aborder les partitions manuscrites et les partitions imprimées, et dans quelle mesure mettre ces deux sources, divergentes, en regard de la création ? Finalement, quelle place prendre en tant que chercheur pour lire les sources ? L'interprétation des sources et leur légitimité nous semblent en effet poser problème et, paradoxalement, la diversité des points de vue présents dans chacune des versions — manuscrites et éditées — permet de mettre en lumière les métamorphoses de l'œuvre. La partition manuscrite reste pour nous une référence, en ce qu'elle constitue le premier geste du compositeur, quant les partitions suivantes, qu'elles soient manuscrites ou imprimées, témoignent des modifications effectuées après la première représentation ; elles peuvent donc être imputées au goût du public, au mécontentement des interprètes ou à celui du compositeur.

3. La question de l'ouverture

Si nous avons identifié les parties dansées à partir du livret et de la partition, il est également possible que certaines nous aient échappé. Ainsi la partition annotée d'*Iphigénie en Tauride*, (a priori de la main de Francoeur), fait intervenir la danse dès l'ouverture, en particulier sur les assauts de la tempête³⁴⁷. Cette danse n'est inscrite ni sur le livret, ni sur la partition, mais bel et bien ajoutée de la main d'une tierce personne :



Illustration n° 4 : Ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, partition manuscrite, B. M. O., A 267. a [1], p. 18.

³⁴⁷ GLUCK (Christoph Wilibald), *Iphigénie en Tauride*, partition manuscrite, B. M. O., Bibliothèque Musée de l'Opéra, A 267. a [1], p. 18.

La fin de la danse semble coïncider avec la fin de la tempête et l'intervention d'Iphigénie³⁴⁸ :



Illustration n° 5 : Ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, partition manuscrite, B. M. O., A 267. a [1], p. 21.

Lorsque la tempête fait à nouveau rage, nous retrouvons la partition portant la mention « la danse 2^{de} -³⁴⁹ » qui se poursuit là encore jusqu'à la nouvelle prise de parole d'Iphigénie (« La Tempête cesse³⁵⁰ »). Une troisième intervention de la danse (pages 36 à 41) est notée, après que la « tempête cesse tout à fait³⁵¹ ».

Plusieurs questions se posent : la danse pendant l'ouverture (et simultanément avec le chœur, puis Iphigénie) est-elle présente dès la création ? Le livret n'en fait nulle mention et il prévoit un « chœur » des prêtresses composé de danseuses seulement pour le « Premier divertissement », ce qui s'avère assez étrange dans la mesure où le ballet des Scythes (scène 4) est précisé « Second divertissement » et précédé de la sortie d'Iphigénie et des prêtresses à la fin de la scène 3.

La confusion s'installe : l'ouverture est-elle conçue comme le « premier divertissement » ? L'appellation « ouverture » semble cependant contredire cette hypothèse. Une autre possibilité serait que le livret ait prévu initialement de la danse qui aurait ensuite été supprimée par Gluck. La presse et les écrits relatant de la création de la seconde *Iphigénie* ne font aucune mention d'un divertissement du chœur des prêtresses ou d'une ouverture avec danse.

À quelle danse avons-nous à faire ? Est-ce une pantomime jouée par le chœur chantant des prêtresses ? Est-ce une pantomime-dansée ? Qu'est-ce que la danse imite : la tempête, les prières des prêtresses (« Grands Dieux soyez-nous secourables/Détournez vos foudres vengeurs/Tonnés [sic] sur les têtes coupables/l'innocence habite en nos cœurs. »), ou encore la confusion d'Iphigénie ?

Nous savons que l'ouverture dans les opéras de Gluck constitue un élément essentiel de sa réforme. Gluck se place ainsi dans la continuité du modèle de la tragédie lyrique de Rameau qui avait déjà pensé l'ouverture en lien avec la suite de l'opéra, à la manière de véritables tableaux

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

expressifs que d'Alembert soutient et encourage dans son opuscule *De la liberté de la Musique*³⁵². Aussi, intégrer la danse dès l'ouverture dans le cas de l'*Iphigénie* de Gluck, serait un geste particulièrement intéressant, sur le plan dramaturgique ainsi que pour la poétique de la danse qui, dans *Iphigénie en Tauride* est assez singulière. Qui a pris la décision de faire intervenir la danse dès l'ouverture ?

Cette ouverture est justement à l'origine d'autres questionnements. En effet, il est curieux de constater que sous la gravure de 1781, représentant une scène du ballet-pantomime de Noverre, *Jason et Médée*³⁵³, nous observons cinq mesures de musique appartenant à l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Le motif en question est particulièrement tragique, et il attire l'attention du spectateur par la surprise de son unisson orchestral partiel mais prégnant³⁵⁴ :

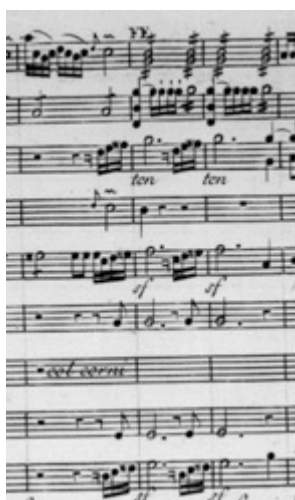


Illustration n° 6 : *Iphigénie en Aulide*, motif tragique, partition gravée de 1774.

Ainsi, notre première hypothèse serait la mise en avant de l'aspect tragique de la musique. Par ailleurs, la coïncidence entre un ballet-pantomime de Noverre et une tragédie-opéra de Gluck se révèle assez parlante, et elle pourrait souligner le lien entre les deux compositeurs. Bien évidemment la gravure est en elle-même intéressante du point de vue des dynamiques de mouvements dansés, entre autres par le travail du haut du corps sur lequel nous reviendrons dans notre seconde partie.

³⁵² *De la liberté en musique* est un court texte de d'Alembert publié dans une édition critique et moderne de Claude Dauphin d'après la première édition du texte de 1759 dans le tome IV des *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, à Amsterdam, chez Zacharie Châtelain & fils. Le texte, imprégné par la Querelle des Bouffons, insiste sur la nécessité de réformer l'opéra et de composer une musique expressive, qualité que l'auteur associe aux compositeurs français. Bien que publié en 1759 il est intéressant de trouver dans la pensée de d'Alembert - résolument moderne - les termes « expression » et « tableau expressif » qui feront l'objet de notre réflexion dans la seconde partie de la thèse. Ainsi, si Gluck est souvent associé à Diderot, il nous semblait indispensable de rapprocher la pensée de d'Alembert avec le compositeur de musique qui semble concrétiser les attentes du philosophes pour l'opéra. Cf. DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières* suivi d'une édition critique et moderne de *De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2017, 219 p.

³⁵³ Cf. Annexe n° 7 : *Jason et Médée. Ballet Tragique*, gravure éditée à Londres le 3 juillet 1781 par John Boydell, Londres 1781.

³⁵⁴ GLUCK (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Aulide, tragédie opéra en trois actes dédiée au Roy, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, gravée par Huguet, 1774, p. 4.

II. Cartographie des épisodes dansés

[...] Ceux-là se plaignaient amèrement de la maigreur et de la faiblesse des airs de danse sans
loures, sarabandes, menuets, passe-pieds, rigaudon et gavottes.
Un opéra sans danses !
Voilà ce qui n'était pas admissible pour un public parisien.
Il fallut bien que Gluck, tout en rechignant, sacrifiât à ce gout de la nation.
Il s'exécuta mais le moins qu'il put, et le plus sobrement.
Il dut encore céder aux exigences d'un homme qui ne plaisantait pas sur son art qu'il portait fort
haut ainsi que sa personne.
Nos opéras finissaient invariablement alors par un morceau brillant, à prestige,
appelé chaconne, où le danseur déployait à l'envi tout ce qu'il avait de grâce, d'agilité, de vigueur et
d'adresse. Le diou [sic !] de la danse, le grand Vestris, voyant qu'il avait été oublié par le
compositeur, le va trouver, réclame sa chaconne ;
il la lui fallait de nécessité absolue.
Le chevalier cherche à lui faire comprendre que dans une action aussi rembrunie, aussi tragique,
les sauts et les pirouettes n'étaient guère de mise.
Mais le danseur d'insister, de presser, de harceler le musicien.
« Une chaconne ! s'écrie ce dernier impatienté, est ce que les grecs
dont il faut peindre les mœurs en avaient ?
Ils n'en avaient pas ! dit le danseur stupéfait ; ma foi, tant pis pour eux³⁵⁵.

La sobriété utilisée par Gluck, qu'évoque Desnoiresterres, va sensiblement modifier la tradition de la tragédie lyrique française, initialement envisagée comme un grand spectacle pourvu de moyens illimités (décors, costumes, machineries, interprètes).

Cette sobriété va s'exprimer plutôt dans l'accessoire (décor, costume) et dans le livret (vraisemblance), que dans la multiplicité des pratiques de danse sur la scène de l'Opéra. Il nous semble que dans ces années 1774-1779, la danse n'a jamais été aussi diversifiée à l'intérieur de la représentation lyrique : divertissements contenant « chœur avec danse », air de ballet ou danse virtuose ; tableau avec danse narrative et/ou pantomime ; air pantomime. La « danse mécanique »

³⁵⁵ DESNOIRESTERRES (Gustave Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccinni (1774-1800)*, op. cit., p. 104.

dont parle Noverre, est donc encore largement présente, notamment dans les ballets, au sens de suite d'airs à danser dans l'opéra ou bien de divertissement au sein de l'œuvre. Le maître à danser paraît d'accord sur le potentiel technique des danseurs de Paris, mais il déplore le manque d'expression des danseurs, qui n'est pourtant pas incompatible avec la technique. Le début du texte insiste sur la beauté esthétique de la danse, ce qui est assez intéressant si nous nous replongeons dans le milieu intellectuel en plein questionnement sur la notion du beau³⁵⁶, la place et la fonction de l'Art. L'opéra réformé de Gluck s'ancre pleinement dans les idées des Lumières, en faisant converger vocalité, musique et danse vers l'expression, quitte à s'écarter des canons de beauté en vigueur chez les spectateurs amateurs d'un opéra divertissant mais en passe de changer.

À la lecture des différents textes relevant de la réception de la danse à l'Opéra, nous ressentons un certain agacement dû, il nous semble, à une période de décadence du ballet.

Dans sa réflexion autour de la poétique de l'opéra français, Catherine Kintzler a pointé les différents degrés d'introduction de la danse dans le spectacle lyrique. Il pouvait s'agir d'un premier degré de poétisation, le plus faible, c'est-à-dire les fêtes, réjouissances et jeux ou d'un second degré englobant les scènes de cérémonies, la danse acquérant dans ce cas une fonction symbolique. Ainsi la danse peut assumer deux fonctions : une « intensification du drame ou [un] apaisement décoratif³⁵⁷ », qui jouent sur le principe de tension et de détente. Gluck s'inscrit dans une tradition française en optant majoritairement pour un divertissement joyeux, synonyme de fête ou de réjouissance³⁵⁸. Il joue également avec le potentiel ambivalent de la fête, en lui conférant une fonction de dynamisation du drame, c'est-à-dire, en introduisant le calme, la suspension dans le drame afin de retarder et de contraster avec le retour exacerbé des émotions. Ce procédé est déjà à l'œuvre dans le *Tancrède* de Campra où le héros se mêle aux réjouissances de la victoire sans savoir qu'il vient de tuer son amante travestie, Clorinthe. Cette idée paraît être particulièrement développée par Gluck. Il s'agit d'isoler un personnage lors d'un divertissement (c'est-à-dire avec la présence des chœurs chantant et dansant ainsi que des solistes). Dans *Iphigénie en Aulide*, le divertissement de l'acte I contraste avec le tourment d'Agamemnon. Ainsi, le public assiste, comme le roi, aux réjouissances, tout en ayant connaissance du drame qui se prépare, le

³⁵⁶ Avec par exemple la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau* par Edmund BURKE publié en 1757 et qui semble influencer Diderot dans son *Traité du Beau* en 1772.

³⁵⁷ SABA (Pierre), « Servitude et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau » in PENESCO (Anne), *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, Cahiers du centre de recherches musicologiques, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 98.

³⁵⁸ Ces fêtes et ces réjouissances sont identifiées ainsi : les retrouvailles des amants et arrivée d'Eurydice aux Enfers dans *Orphée et Eurydice* ; les honneurs rendus aux souverains dans *Iphigénie en Aulide* ; la guérison subite d'Admète dans *Alceste* ; les témoignages de joie de la victoire d'Armide et les enchantements dans *Armide* ; les réjouissances du sacrifice prochain par les Scythes d'*Iphigénie en Tauride*.

sacrifice d'Iphigénie. Cet opéra use particulièrement de cette méthode puisque la danse est répartie sur les trois actes, avec un divertissement par acte. Le même procédé est mis en œuvre dans *Alceste* à l'acte II, scènes 1 et 2, où Gluck insère un divertissement en l'honneur de la guérison d'Admète, durant lequel celui-ci comprend le sacrifice d'Alceste. La danse, mêlée au chœur chantant, contribue ainsi à rendre insupportable la liesse de la fête, et isole un peu plus le couple :

[...] Dans le second Acte d'*Alceste*, [il] attache à un air de divertissement de danse, un chant plein de douleur & de larmes³⁵⁹.

Nous sommes bien dans une dynamique qui suspend le drame pour mieux retarder la chute. L'appréhension de la tragédie est alors d'autant plus exacerbée. L'expression naturelle de la joie de danser contribue fortement à renforcer ce contraste et à isoler la douleur de l'un des personnages.

³⁵⁹ *Le Mercure de France*, à Paris, chez Pancoucke, 5 juin 1779, p. 177.

A. Polysémie de la danse chez Gluck

La danse et la pantomime sont deux pratiques distinctes,
bien que liées par le même instrument, le corps.
À la pantomime on confie l'avancement de l'action à travers l'emploi d'un système sémiotique
gestuel en mesure d'exprimer les situations dramatiques et les passions des personnages.
Puisant dans un répertoire technique, la danse est, en revanche,
employée dans sa grande variété formelle et stylistique
et elle représente un moment esthétique important pour la nature du genre.
Elle permet l'expression de la virtuosité technique des danseurs dans les soli, les pas de deux, trois
ou quatre,
elle manifeste les talents du maître de ballets dans la composition des danses chorales
et procure enfin le plaisir des yeux du spectateur³⁶⁰.

La proposition de définition de « pantomime » et « danse » selon Arianna Fabbriatore nous paraît assez pertinente et représentative de l'utilisation qu'en fait Gluck. En effet, la pantomime est directement reliée à l'action, alors que la danse, c'est-à-dire les moments de ballet, vont avoir une fonction décorative. Le compositeur fait donc cohabiter plusieurs styles au sein d'une même œuvre, en essayant d'en préserver l'unité avec des outils, tels que l'utilisation du tableau et de la tonalité comme nous le développerons par la suite. Il est assez évident de faire la distinction entre ces deux modalités expressives, le terme « pantomime » apparaissant souvent sur la partition. Nous reviendrons dans la seconde partie sur l'exception des scènes évoquant les enfers et la cérémonie, qui tendent à estomper les différences entre « pantomime » et « ballet ». Cette distinction n'est pas l'apanage de Gluck, des compositeurs comme Rameau et Rousseau ayant déjà opéré cette distinction dramaturgique entre l'emploi de la pantomime et celui du ballet.

³⁶⁰ FABBRICATORE (Arianna), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 192.

1. Airs de ballet : « Danse mécanique » ou « danse expressive » ?

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est guère mieux placée que dans les autres, et n'y fait pas un meilleur effet. [...] Ces Ballets contiennent d'autres Ballets qu'on appelle autrement Divertissements ou Fêtes. Ce sont des suites de Danses qui se succèdent sans sujet, ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, et où les meilleurs Danseurs ne savent vous dire autre chose sinon qu'ils dansent bien³⁶¹.

Le point de vue de Rousseau s'étend au-delà de l'opéra-ballet ou du ballet puisqu'à l'intérieur de l'opéra, les divertissements constituent un spectacle à l'intérieur du spectacle, faisant intervenir le ballet entre autres. La poétique de la danse à l'intérieur de ces divertissements paraît assez définitive pour Rousseau : la danse est la manifestation de la technique et des capacités physiques des sujets. Elle n'imité pas, n'exprime rien. Ainsi, elle n'est pas un langage³⁶² puisque les danseurs « ne savent [dire] autre chose sinon qu'ils dansent bien ».

Comme nous l'évoquions plus tôt, cette mise en abîme du spectacle dans l'opéra implique un certain style musical, caractérisé par des airs de ballet et des chœurs. Le divertissement est un espace où les frontières entre chœur chantant et chœur dansant tendent à s'estomper. À partir des travaux de Rebecca Harris-Warrick³⁶³, nous pouvons donner l'exemple de *Castor et Pollux* de Rameau, où la musicologue souligne la présence d'une entrée simultanée des chœurs chantants et dansants : les danseurs évoluent autour des personnages principaux, tandis que le chœur est traditionnellement placé en fond de scène. C'est le cas de l'*Armide* de Gluck, qui présente les interventions de la danse uniquement sous forme de divertissement, dans la grande tradition française. Comme nous le verrons plus loin, chœur dansant et chœur chantant s'expriment communément. Dans la tragédie lyrique française établie par Lully puis étoffée par ses successeurs, il est d'usage de ne pas danser avec le chant, sauf pendant le chœur si celui-ci invite à l'action : la danse devient ainsi un commentaire du texte. Chez Gluck, nous trouvons plusieurs exemples de « chœurs avec danse » (propres à la production parisienne semble-t-il), dont nous préciserons les spécificités dans notre seconde partie.

Gluck va donc exploiter toutes les possibilités dramaturgiques d'insertion de la danse, en même temps que le potentiel et les spécificités des danseurs de l'Académie royale de musique.

³⁶¹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, op. cit., article « Ballet », p. 649.

³⁶² Nous ne faisons qu'évoquer ici cette idée d'un langage de la danse par le prisme de l'imitation puis de l'expression et nous développerons celle-ci dans la seconde partie.

³⁶³ HARRIS-WARRICK (Rebecca), *Dance and Drama in French Baroque Opera. A history* Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in Opera », 2016, 502 p.

Nous proposons, dans ce chapitre, de recenser et d'analyser les caractéristiques de ces danses, qui semblent initialement des numéros interchangeables, mais qui sont de plus en plus pourvues de caractéristiques musicales les rattachant à la poétique de l'œuvre³⁶⁴. Cette analyse des airs de ballet nous permet ainsi de comprendre comment Gluck met en œuvre sa poétique de la danse, à la fois singulière — chaque opéra comporte des spécificités dans le traitement des airs de ballet — et présentant une unité, notamment dans leur intégration à la dramaturgie. Lors de la construction des tableaux ci-après, nous avons constaté qu'il a été de plus en plus difficile d'isoler les séquences de danse en les séparant des chœurs chantants ou des airs de solistes, et en les détachant du tableau global de la scène. Ainsi, en utilisant des procédés musicaux, il semble que Gluck pourvoie la danse de tous les attributs nécessaires pour qu'elle fasse partie intégrante de l'action.

³⁶⁴ Nous ne réservons l'analyse des scènes merveilleuses (enfers, enchantements) et les moments de cérémonies pour notre seconde partie.

a. *Orphée et Eurydice* : l'opéra du menuet

ORPHÉE ET EURYDICE			
Acte	didascalie	Type de danse	Distribution
Acte II, scène 2	Danse des héros et héroïnes	Menuet	<u>Bergers et Bergères</u> Mlle Leclerc et Richer Mrs Giroux et Simonin Chœur de 8 femmes Chœur de 8 hommes
	Danse des Ombres	Menuet	<u>Ombres Heureuses</u> M. Vestris Mlle Guimard Mlle Heinel Chœur de 4 femmes et 8 hommes Chœur de 16 femmes
		trio	
		reprise du menuet	
		gavotte et trio	
		musette	
	Ballet du Triomphe de l'Amour	menuet	<u>Suite de l'Amour</u> Mr. Vestris Mr. Gardel Mlle Heinel Mr Gardel (cadet), Mlle Dorival, M. Lefevre Chœur de 4 femmes/12 hommes Chœur de 11 femmes
		gavotte en rondeau	
		air vif	
		menuet	
		musette	
		chaconne	

Tableau n° 12 : Cartographie de la danse dans *Orphée et Eurydice*.

Cet opéra utilise beaucoup le menuet, celui des Ombres Heureuses étant repris à l'intérieur du divertissement à la manière d'un rondeau. Il nous semble que le premier n'est peut-être pas dansé, mais qu'il soutient simplement l'entrée des danseurs, la répétition permettant à Gluck de structurer et d'unifier la scène. Le terme de « menuet » est cependant problématique. Sur la partition éditée pour Paris, il est seulement fait mention de « Lent, très doux », le titre de la danse n'apparaissant pas, bien qu'il s'agisse, musicalement, d'un menuet. Cela paraît volontaire dans la mesure où nous trouvons par la suite « gavotte ». La volonté de Gluck semble être de métamorphoser ce menuet (en même temps que son souvenir évoque la tradition de l'opéra français), en le menant vers une lenteur et une expressivité langoureuse qui n'est pas sa caractéristique première. Le menuet est certainement une danse emblématique de la *belle danse*

française, Francine Lancelot note que la danse couvre une très large période³⁶⁵ et que le « processus de perte d'identité³⁶⁶ » est à l'œuvre et fait perdre aux danses (bourrée, rigaudon, menuet et passepied), « la force de [leurs] traits distinctifs diminue³⁶⁷ ». A partir de ces hypothèses, nous pouvons nous demander comment les pas de base du menuet évoluent : d'une danse initialement vive et légère, à, dans le menuet des Ombres Heureuses, une mélancolie et une langueur. Ces questionnements sont d'autant plus présents que Francine Lancelot note bien qu'en dehors du menuet et du passepied (de la même famille que le menuet) ces pas de base ne se retrouvent qu'exceptionnellement³⁶⁸ : « Les pas de base s'affirment comme éléments quasi exclusifs du vocabulaire utilisé³⁶⁹ ».

Dans la continuité de ces hypothèses, le trio qui suit le menuet est en rupture totale avec l'héritage de cette danse. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées : il peut s'agir d'une marche mesurée qui lors de la reprise, peut être enrichie d'attitudes de bras, propres à la danse française, par exemple ; l'évocation de la danse sans le titre pourrait signifier que les pas sont différents et réinventés — les pas de menuet ayant pu évoluer et se transformer pour s'adapter à cette lenteur. La distance se resserre entre un menuet dénué progressivement de son essence, et les menuets dont la fonction n'est plus la danse (car devenus « indansables »), de Mozart, Haydn et Beethoven. Dans notre seconde partie, nous reviendrons sur le découpage tonal des scènes de danse, qui participe à l'unité du ballet. La récurrence du trio instrumental pourrait trouver une analogie avec la distribution des trois premiers sujets de la danse : Vestris, Guimard et Heinel. Lors de sa reprise en 1778, le *Mercury de France* confirme :

Le pas de trois du Ballet des Champs-Élysées a été dansé par M. Vestris, Mlle Guimard & Mlle Heinel, & c'est donner l'idée d'une exécution à laquelle on ne pourroit rien trouver de semblable dans l'Europe³⁷⁰.

³⁶⁵ *Ibid.* Pour le corpus que Francine Lancelot réunit au sein de l'ouvrage, le premier menuet date de 1706 et le dernier de 1781.

³⁶⁶ LANCELOT (Francine), *La Belle danse, catalogue raisonné*, Paris, Van Dieren, coll. « Librairie de la danse », 1996, « III Les champs d'exploration-Réflexion liminaire », p. L.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p. XLV. En effet, la danse est constituée de 2 pas de base : le pas de menuet en fleuret et à 3 mouvements. Elle note par la suite qu'avec le temps, le pas de menuet à trois mouvements est délaissé, alors que le Contretemps de menuet se maintient. Notons que le contretemps est un pas sauté qui perdure et se transforme au XIX^e siècle. Le saut est un élément qui va se développer de plus en plus dans la danse, comme nous l'avons déjà évoqué.

Il nous faut également relativiser ces affirmations, dans la mesure où Francine Lancelot affirme que « l'identification d'un menuet se cerne beaucoup plus facilement par la chorégraphie que par la musique ».

³⁶⁹ *Ibid.*, p. L.

³⁷⁰ *Le Mercury de France dédié au Roi*, Paris, Panckoucke, 1778, p. 66.

Pour nous, ce trio est particulièrement intéressant, puisqu'il met en scène trois danseurs aux qualités différentes — probablement complémentaires — qui évoluent à nouveau ensemble (sur la même chorégraphie ?) dans la reprise de 1778.

Gluck a enrichi la fin de son *Orphée* parisien du « triomphe de l'amour », un ballet d'une douzaine de minutes qui étoffe considérablement les quatre numéros de danse de la version initiale de Vienne. Il présente, là encore, les caractéristiques de l'univers champêtre avec une musette, un menuet et une gavotte. Dans cette première adaptation parisienne, la danse a donc un cadre assez défini, bien qu'elle se mêle au chœur lors des scènes de divertissement.

Nous avons opté pour la présentation des danses d'*Iphigénie en Aulide* telles qu'elles apparaissent dans la partition gravée de 1774. La colonne des distributions se base également sur celle présentée dans le livret de la création du 19 avril 1774, et elle ne tient pas compte des aménagements pour les nouveaux interprètes présents lors de la reprise le 10 janvier 1775 (comme Dauberval par exemple, mentionné dans le *Mercure de France*, mais absent dans la première version donnée par le livret).

b. *Iphigénie en Aulide* : le grand divertissement

<i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i>			
Acte	didascalie	Type de danse	Distribution
Acte I, scène 5	divertissement « un peuple immense entoure et suit en dansant et en chantant. »	air gay	<u>Grecs et Grecques</u> Gardel l'ainé/Mlle Guimard. Gardel cadet/Mlle Dorival. chœur de 12 hommes chœur de 12 femmes <u>Jeunesse Grecque</u> Mrs. Giroux, Fontaine, Simonin (cadet), l'Argillière. Mlles Perolle, Thiste, du Parc, Fanfan.
		<i>lento</i>	
		air de violon	
		menuet	
		menuet (double)	
		passepied	
		<i>gracioso</i>	
		air gay	
Acte II, scène 3	Divertissement « Les Thessaliens entrent en ordre militaire ; ils sont suivis d'Esclaves portant les dépouilles de Lesbos, enlevées par Achille. »	marche	<u>Guerriers Thessaliens</u> M. Vestris. Mrs Despréaux, Smonin (l'ainé), Lefevre Mrs. Rogier, Léger. chœur de 12 hommes
		dance	
		air moderato	
		Passacaille-gavotte- Passacaille	
			<u>Aulidiennes</u> Mlle Heinel. Mlle Le Clerc. Mlles Compain, D'Elfevre. Chœur de 12 femmes <u>Esclaves Lesbiennes</u> Mlle Peslin Mlles Julie, Cléophile. Chœur de 6 femmes
Acte III	Divertissement	1 ^{er} Air <i>amabile</i>	

		<i>moderato</i>	<u>Grecs & Grecques</u>
		2 ^{ème} air, Gracieux sans lenteur	M. Galderl (l'ainé). Mlle Guimard.
		3 ^e air pour les Esclaves	Chœur de 6 hommes
		4 ^e air, gay	Chœur de 6 femmes
		5 ^e air, gay, Tambourin	<u>Guerriers Thessaliens</u>
		6 ^e air, mineur	Mrs Rogier, Leger.
		7 ^e air, Menuet gracieux	Chœur de 6hommes
		8 ^e air, second menuet	<u>Aulidiennes</u>
		Chaconne	Mlles Compain, D'Elfevre. Chœur de 6 femmes
			<u>Esclaves lesbiennes</u>
			Mlle Peslin. Mlles Julie, Cléophile
			Chœur de 6 femmes

Tableau n° 13 : Cartographie de la danse dans *Iphigénie en Aulide*.

Les scènes de danse d'*Iphigénie en Aulide*, reposent sur le principe du grand divertissement regroupant un certain nombre de sujets sur scène, et plus particulièrement différents groupes de sujets danseurs (chœur, petit chœur, coryphées). *Iphigénie en Aulide* est le premier opéra composé pour Paris, et qui plus est, le plus remanié : la partition gravée de 1774 s'étoffe en faveur des danseurs. Certains morceaux de danse présentent la volonté de Gluck d'intégrer la danse au drame, d'autres en revanche, apparaissent comme des concessions faites spécifiquement aux sujets danseurs. Notons la présentation de la partition gravée de 1774, qui présente la didascalie « Clytemnestre et Iphigénie arrivent accompagnées du chant et de la danse », inscrite sur la partition, à la verticale (la musique continue, aucune double barre ne sépare les deux scènes), et qui coïncide avec la scène 5. C'est le seul exemple de didascalie imprimée de la sorte, que nous avons relevé dans les partitions de Gluck : aussi, il nous semble que la présentation de la partition marque la volonté de placer l'action mentionnée de façon précise dans le déroulé de l'opéra. Tout contribue donc à indiquer que les scènes 4 et 5 fonctionnent ensemble et sans interruption. Ceci nous autorise également à formuler l'hypothèse du chœur dansant fonctionnant de façon analogue au chœur chantant, et par conséquent divisé : une partie entrant à la scène 4, l'autre à la

scène suivante avec le chœur chantant, dont la première intervention se fait en coulisses. Le divertissement est par la suite bâti sur le principe de l'alternance entre chant et danse.

Clytemnestre débute par un air bref, suivi d'un récitatif (« Que j'aime à voir ces hommages gracieux » puis « Demeure en ces lieux ma fille »), puis par un *air gay* et par un air *lento*. L'intervention du chœur (« Non jamais aux regards du perfide Paris ») vient ensuite structurer le divertissement à la manière d'un rondeau, procédé récurrent chez le compositeur. Après l'intervention des personnages chantants (trio, chœur, une Grecque), Gluck ajoute un nouvel air, auquel succèdent deux menuets. L'*Andante* d'Iphigénie qui suit (« Les vœux dont ce peuple m'honore ») est ponctué par le passepied, enchaînement commun à toutes les sources. Ce dernier semble véritablement fonctionner avec l'air précédent, et illustrer l'interrogation d'Iphigénie quant à la venue d'Achille, avec l'alternance d'une phrase mélodique en système ouvert puis fermé, évoquant l'attente de celle-ci. À propos du passepied, Francine Lancelot note qu'il « s'affirme ainsi comme un type de danse très original, empreint d'une exquise légèreté due à son tempo très vif et à ses pas en continuel déplacement ; cette légèreté est soulignée, à l'époque, par l'expression *courir le passepied*³⁷¹ ». La remarque de Francine Lancelot nous semble ici intéressante, puisque, dans ce climat d'attente dans lequel se trouve Iphigénie, le passepied apparaît comme détourné, ses « pas en continuel déplacement » évoquant ici le trépignement, l'attente. Pour nous, Gluck détourne cette danse pour la rendre signifiante, manière de s'approprier un héritage de la *belle danse* française pour en faire un véritable élément de dramaturgie. Par ailleurs, le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* nous conforte dans cette idée d'un passepied plein de fougue et de vivacité : les interprètes - mesdemoiselles Fanfan³⁷², Thistle³⁷³, Perolle³⁷⁴ et Duparc³⁷⁵ - sont de jeunes danseuses, toutes issues de l'école de danse de l'Opéra, parfois des mêmes promotions comme Adélaïde Duparc et mademoiselle Thistle.

Clytemnestre met fin à ce bref air de danse par l'impératif « Allez, il faut sauver notre gloire offensée, ma fille », puis le divertissement se termine avec un air *gracioso* confinant au menuet, et un *air gay*. Il semble que, initialement, le compositeur n'ait envisagé qu'un court passepied, mais Gluck offre finalement un divertissement dans la pure tradition française, où s'entremêlent chœur, coryphée, trio, airs et airs de danse aux *tempi* contrastés.

³⁷¹ LANCELOT (Francine), *La Belle danse, catalogue raisonné*, Paris, Van Dieren, coll. « Librairie de la danse », 1996, « III Les champs d'exploration-Réflexion liminaire », p. I.

³⁷² MARCHAL-NINOSQUE (France), « FANFAN, Lavallière dite » in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome II, p. 549.

³⁷³ MARCHAL-NINOSQUE (France), « THISTLE », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome IV, p.814-815.

³⁷⁴ MARCHAL-NINOSQUE (France), « PEROLLE, Adélaïde », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome IV, p.89.

³⁷⁵ MARCHAL-NINOSQUE (France), « DUPARC », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome II, p.383.

Pour les actes suivants, chorégraphiés par Vestris, nous retrouvons une multitude de danseurs ainsi que cette idée de confrontation de plusieurs groupes (Thessaliens, Aulidiennes, esclaves de Lesbos par exemple). Nous notons, une fois de plus, que les danseurs sont physiquement intégrés à la construction de la scène par leur entrée simultanée avec le chœur chantant. Le divertissement de l'Acte II débute par une marche, dont la fonction est l'entrée des protagonistes : Thessaliens, esclaves. La partition indique plusieurs airs instrumentaux avant d'entrer véritablement dans le « ballet ». La « dance » qui fait suite au célèbre chœur (« Chantons, célébrons notre reine ») conserve une certaine pompe avec un matériau thématique reposant sur un rythme de dactyle. Sa fonction peut donc être associée à la mise en place des sujets danseurs.

Le livret présente un divertissement qui s'organiserait en quatre temps autour du chœur répétant la même maxime, à plusieurs reprises, ce qui apporte une structure au divertissement :

« La Grèce à peine assembloit son armée

Que les grecs outragés

Sur Lesbos enflammée

Par l'invincible Achille étoient déjà vengés. »

Les voix et la danse sont harmonieusement imbriquées. En effet, pour chacune des interventions dansées, nous pouvons formuler l'hypothèse que le « programme » de la danse est évoqué par les interventions des solistes, qui se relaient tout au long de la scène. La première intervention présente deux airs de danses qui sont mêlés aux chœurs « Chantez célébrez votre reine », et qui correspondent apparemment à l'entrée des Thessaliens, menés par Vestris. La danse s'insère à l'intérieur des réjouissances et les danseurs prennent part aux hommages rendus à Iphigénie avec un *air gay* assez développé.

A priori la passacaille était destinée à plusieurs solistes, puisque le *Mercury de France* souligne que Mlle Dorival, remplaçante de Mlle Heinel, a appris « en moins de quatre heures, ses entrées³⁷⁶ ». Gluck dépasse ici largement l'écriture d'un air de danse, proposant une longue page de musique interrompue par la gavotte.

Cette passacaille a particulièrement retenu notre attention car elle n'est pas conforme aux principes compositionnels et aux caractéristiques traditionnelles de cette danse de théâtre qui, par ailleurs, va décliner vers la moitié du XVIII^e siècle. En effet, le compositeur n'utilise ni basse obstinée, ni variation, mais il se concentre sur le développement de la phrase thématique, qui revient à la manière d'un rondeau. Néanmoins, la variation vient des propositions tonales diverses, régulièrement amenées par une marche harmonique, et assez instables. Cette passacaille nous apparaît comme une belle démonstration de l'idée du *clair-obscur* transposé en musique (et

³⁷⁶ *Le Mercury de France dédié au roi*, à Paris, chez Lacombe, mai-juin 1774, p. 179.

probablement dans la danse) : alternance de la tendresse et du charme du thème initial (appoggiature, expression), avec un passage central, comme un développement, mêlant vélocité des cordes et accords de neuvième et de septième diminués sur des points d'orgues, et nous laissant ainsi en suspension. L'instabilité tonale (*ré* majeur, *la* majeur, *si* mineur, *mi* mineur, *fa* mineur), participe à ancrer ce véritable passage orchestral dans l'esthétique du *Sturm und Drang* qui n'est pas sans rappeler la future ouverture d'*Iphigénie en Tauride*. Placée ainsi, au cœur d'un divertissement, qui plus est de réjouissances, il nous semble que l'écriture musicale de Gluck nous met en alerte sur la suite des événements, nous rappelant l'imminence de la tragédie. La fin, cependant, revient dans l'esprit belliqueux et festif omniprésent avec le martèlement des sextolets et le *tutti* orchestral.

La version de 1775, intègre de nouvelles danses (les jeux de la Grèce), ainsi qu'un autre mouvement de danse, très développé. Il s'agit de l'air des esclaves, qui tient plutôt de la pantomime que de la danse.

Le début de l'acte III précise : « Achille entre suivi des Thessaliens en ordre qui occupent tout le côté gauche du théâtre ». La scène est donc occupée par un nombre considérable de chanteurs, danseurs et figurants. Le divertissement se présente en huit numéros, parfaitement détachables et sans véritable lien entre eux. La présence du tambourin, dont l'apogée date des années 1760, est assez surprenante, et probablement réservée à un interprète. La pièce est composée pour le quatuor à cordes, les cors et les bassons, et il est probable que le danseur ou la danseuse, manipule le tambourin sur scène.

Enfin les sujets danseurs s'associent à tous les autres protagonistes pour célébrer le départ de l'armée d'Agamemnon « Partons, volons à la victoire ». La chaconne est identique à celle d'*Orphée et Eurydice*, mais les interprètes et le contexte étant différents, il est probable que la danse soit totalement renouvelée.

c. *Alceste* : restriction des ballets

<i>ALCESTE</i>			
Acte	Didascalie	Type de danse	Distribution
Acte II, scène 1	« Évandre, Peuple qui entre en chantant et en dansant. »	chœur avec danse « Que les plus doux transports succèdent aux alarmes »	<u>Peuples Grecs</u> Mrs. Le Doux/Le Breton Mlles Delefevre, Dubois Chœur (8 hommes)
		passacaille	
		gavotte	

		menuet	Chœur (8 femmes)
		fanfare	
		<i>minuetto</i>	
		chœur avec danse « Livrons-nous à l'allégresse »	
		chœur avec danse lentement et gracieux « Parez vos front de fleurs nouvelles »	
Acte III		<i>Andante</i>	<u>Peuples Grecs</u> M. Vestris Mlle Allard & Peslin M. Gardel, Mlle Guimard M. Vestris (cadet), Mlle Heinel Chœur de 4 hommes et 4 femmes Chœur de 8 hommes et 8 femmes
		marche	
		<i>Andante</i> avec flûtes solo	
		menuet gracieux	
		gavotte	
		chaconne	

Tableau n° 14 : Cartographie de la danse dans *Alceste*

Le tableau ne tient pas compte de la présence des prêtresses à l'acte I et de leur danse puisque nous formulons l'hypothèse qu'elle appartient plutôt au registre de la pantomime³⁷⁷. Les chorégraphies sont toutes réalisées par Vestris, mais nous relevons l'absence de premiers sujets dans l'acte I, qui développe pourtant un divertissement évoquant les danses solistes (très courte passacaille) et de couples. D'une manière générale, *Alceste* fait l'économie des sujets danseurs.

La passacaille et les gavottes de ce deuxième acte ont été particulièrement appréciées comme l'indique le *Mercur de France*. Le journal précise également que si les divertissements sont « heureusement amenés³⁷⁸ » ils sont néanmoins longs, Gluck ayant laissé de côté l'idée de « rappeler les mœurs, le costume & les jeux de la Grèce », au profit d'un divertissement plus simple qui permet de se concentrer sur l'ironie du sacrifice d'Alceste.

La métrique du menuet revient très souvent (« andante », « menuet », « minuetto »), bien que traitée de façon très différente. Chaque numéro de danse est l'occasion de mettre en avant une écriture particulière, qui est liée par la polarité tonale sur laquelle nous reviendrons dans notre seconde partie. Le morceau que Michel Noiray nomme « fanfare », composé de deux parties

³⁷⁷ *Alceste, tragédie-opéra en trois actes représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776*, à Paris, chez Delormel, 1776, p. 14 à 16. Le livret évoque des « danses sacrées » puis des « cérémonies sacrées » dont les paroles, chantées par le Grand-Prêtre, semblent contribuer à préciser le contenu. De plus, la partition gravée porte la mention « pantomime » en début de scène, voir : GLUCK (Christoph Willibald), *Alceste, tragédie-opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 30 avril 1776*, à Paris, Bureau d'Abonnement Musical, 1776, p. 43.

³⁷⁸ *Mercur de France dédié au Roi*, Paris, Lacombe, mai-juin 1774, p. 175.

regroupant hautbois et clarinette, nous invite à voir un parallèle avec les deux chœurs dansant. La gavotte joue sur les textures sonores, en associant le hautbois et la clarinette sur une pédale sonore qui suggère un bourdon. L'*andante* qui suit présente une écriture contrapuntique et un jeu polyrythmique. Enfin, le solo de flûte du *minuetto* annonce celui de l'air d'Alceste un peu plus loin, « Ô Dieux ! Soutenez mon courage ».

Ainsi Gluck injecte dans la musique de danse un véritable intérêt musical, notamment dans la variété des textures sonores, bien que le divertissement soit court. Une seconde intervention de la danse prolonge cette suite de cinq numéros, avec deux « chœurs avec la danse ». Nous pourrions être ici dans l'esprit d'une contredanse, c'est-à-dire une danse collective où les danseurs réalisent des figures au sol par couple en vis-à-vis, et qui vient clore le divertissement.

Dans l'acte II, scène 4, le livret stipule que les divinités infernales qu'on ne voyait pas dans un premier temps (« Dieux infernaux qu'on ne voit pas »), sont tout à coup visibles : « Les divinités infernales se montrent tout à coup et s'avancent ». Cependant, le livret ne mentionne aucun sujet danseur. Seul le chœur chantant est présent, probablement divisé par tessitures (« chœur de dieux infernaux » et « chœur de divinités infernales »). Il semblerait donc que le chœur chantant prenne en charge cette intervention, le compositeur choisissant alors de ne pas développer le potentiel merveilleux de la scène. La présence de ces démons qui ne dansent pas, bien qu'ils soient probablement dans un jeu scénique et pantomime, a pu surprendre les spectateurs de l'époque. Le chœur avec danse « Parez vos fronts de fleurs nouvelles » est construit tout en légèreté (*pizzicato*) sur un rythme de passepied.

Le chœur de l'acte III bien que présentant des personnages similaires à l'acte II, n'est pas composé des mêmes interprètes et a une fonction différente. Dans la première version du compositeur, les sujets danseurs viennent surtout étoffer la scène (24 figurants) tandis que la chaconne est probablement interprétée en solo par Vestris. Dans la proposition avec le ballet final, nous retrouvons des danses qui mettent en valeur les sujets, comme par exemple le « menuet gracieux » ajouté pour Mademoiselle Guimard, qui comme nous le savons, excellait dans ce type de danse.

d. *Armide* : diversité des ballets

<i>ARMIDE</i>			
Acte	Didascalie	Type de danse	Distribution
Acte I, scène 3	Divertissement « Les peuples témoignent par des danses & par des chants la joie qu'ils ont de l'avantage que la beauté d'Armide a remporté sur les chevaliers du camp de Godefroi. »	<i>Andante</i>	<u>Peuple de Damas</u> Mlle Asselin Mr Favre Mlle Victoire chœur de 8 hommes et 8 femmes
		air avec flûtes	
Acte II, scène 4	« Les démons, sous la figure des nymphes, des Berges & des bergères, enchantent Renaud, & l'enchainent durant son sommeil avec des guirlandes de fleurs. »	<i>moderato</i>	<u>Démons transformés</u> <u>Nymphes et Plaisirs</u> Mr Despréaux/Mlle Cécile Mr Vestris (cadet)/Mlle Asselin Mrs Olivier/Ledoux Mlles Mulaire/Victoire <u>L'Amour</u> Mr Coulon Chœur de 12 hommes/12 femmes Chœur de 8 enfants en Zéphyrs
		<i>Andante</i>	
		chœur avec danse (« Ah quelle erreur »)	
Acte III, scène 3	« La Suite de la Haine commence l'enchantement qui doit détruire le pouvoir de l'Amour »	<i>Andante</i>	Mlle Allard <u>Démons & Furies</u> Mrs Malter/Laurent Mlles Hidoux/ Vernier Mrs Favre/Mercadet Mrs Petit/Simonet chœur de 14 hommes
Acte	« Un démon, sous la figure de	Andantino	

IV, scène 1	Lucine, fille danoise aimée du Chevalier Danois, Démons transformés en habitants de l'île qu'Armide a choisi pour y retenir Renaud enchanté. (Le Divertissement commence). »		<u>Bergers et Bergères</u> Mr Vestris/Mlle Guimard Mrs Olivier/ Ledoux Mlles Mulaire/Victoire chœur de 12 hommes et 12 femmes
		Musette	
		second air	
		Reprise de la musette	
Acte V, scène 2	« Renaud, les Plaisirs, Amants fortunés et Amantes heureuses, qui par leurs danses & leurs chants s'efforcent d'occuper agréablement Renaud pendant l'absence d'Armide. » Divertissement	chaconne	<u>Amants Fortunés & Amantes heureuses</u> Mr Vestris/ Mlle Asselin et Mlle Cécile Mlles Allard, Peslin Mr Gardel (l'ainé), Mlle Heinel Chœur de 8 hommes/8 femmes Chœur de 8 hommes Chœur de 16 femmes
		<i>Andante</i>	
		gratioso	
		Air sicilien	
		Air avec danse, Renaud « Allez, éloignez vous de moi », danse et sortie	

Tableau n° 15 : Cartographie de la danse dans *Armide*.

Si *Orphée* et *Iphigénie en Aulide* apparaissent comme les deux productions remportant le plus de succès auprès du public parisien, une fois encore, avec *Armide*, les déceptions concernent le ballet. Paradoxalement, l'opéra est joué durant tout le XVIII^e siècle, y compris après la Révolution. Nous ne pouvons donc pas parler d'un demi-succès, bien qu'en 1777 l'opéra soit remplacé par *Alceste*, faute de remporter le succès escompté (notamment concernant les divertissements). D'une manière générale, les opéras de Gluck donnés à Paris engendrent souvent de nombreuses critiques, et le public, d'abord dubitatif, ne tarde pas à être conquis :

L'oreille, non encore faite à ce genre de déclamation chantée, commence à s'y habituer & à en sentir les beautés³⁷⁹.

Dans le cas d'*Armide*, cela tient probablement plus au fait que reprendre le livret de Quinault, qui plus est d'une des plus célèbres tragédies en musique de Lully, (nous pensons au récitatif « Enfin il est en ma puissance » qui génère encore de nombreux écrits, comme chez Rousseau, presque un siècle après), est alors presque considéré comme un crime de lèse-majesté. Cette reprise du livret, en effectuant seulement des coupes, affirme la volonté de Gluck d'inscrire sa réforme dans l'histoire de l'opéra français en le perpétuant.

À propos de l'opéra d'*Armide*, nous lisons que : « [...] Le style musical n'[est] pas suivi, [il existe] même des différences comme s'il était de plus d'un compositeur³⁸⁰ ». En effet la musique est très variée, notamment concernant la danse, pour laquelle les propositions sont très diversifiées : air à danser, divertissement, ballet, chœur avec danse, air avec danse, pantomime, danse narrative, danse virtuose.

Il nous faut ajouter que les représentations de cet opéra sont perturbées par les conflits qui s'exacerbent à l'arrivée de Vismes en 1777. Auguste Vestris, étoile montante, refuse par exemple de se produire sur les conseils de son père³⁸¹, et il passe par la prison de Fort l'Évêque, rejoint dans les jours suivants par Dauberval et Gardel. Leur retour, en véritables martyrs, ne fait qu'aggraver les relations avec la direction, qui prend plusieurs sanctions à l'égard de Dauberval, Mlle Dumesnil et Mlle Duplan, et formule des menaces à l'intention de Mlle Guimard et de la famille Vestris³⁸². Ces potentiels bouleversements ont pu avoir des conséquences sur les

³⁷⁹ *Mémoires Secrets* [dits de Bachaumont] pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours [...], op. cit., tome 7, p. 163-164.

³⁸⁰ Citation du Journal de Paris, novembre 1777 dans GLUCK (Christoph Willibald), *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, *Armide* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, p. XVI.

³⁸¹ L'influence de Gaetano sur son fils est très présente comme en témoignent plusieurs notes des Archives Nationales, et un « État des premiers sujets de la danse rédigé le 14 août 1778 » (Archives Nationales, O¹/619), évoquant le cas d'Auguste : « Excellent danseur dans son genre mais bête, insolent, imprudent, ne se prêtant jamais au bien de la chose lorsque les circonstances l'exigent quelques raisons qu'on lui donne pour s'y engager, et cela parce que son père lui dit que, moins il dansera et plus le public l'applaudira. ».

³⁸² Cf. anecdote rapportée par DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p. 244-45 d'après DIDEROT (Denis) ; GRIMM (Friedrich Melchior baron von) *Mémoires Secrets*, op. cit., tome XIII, p. 290, [21 janvier 1779, selon les versions la scène se passe chez Mademoiselle Guimard ou, pour Grimm, au foyer de l'Opéra] : « Jusque là, on avait laissé l'administration se débattre avec ses artistes. Le fils de Vestris, Vestralard, et Dauberval, avaient positivement refusé de jouer. L'autorité sentit l'urgence de procéder énergiquement contre ces mutins. Ils reçurent l'un et l'autre, à une fête que donnait mademoiselle Guimard en son hôtel de la chaussée d'Antin, l'ordre de se rendre à Fort-Évêque. On comprend l'émotion de tout ce monde. Vestris le père garda seul le sang-froid, la dignité d'un grand homme. " Allez, mon fils, dit-il au digne héritier de ses talents, voilà le plus beau jour de ma vie. Prenez mon carrosse, et demandez l'appartement de mon ami le roi de Pologne ; je paierai tout..." Mademoiselle Guimard, exaspérée que l'on eut choisi son palais pour une telle exécution, jura qu'elle ne reparaitrait point sur la scène, tant que Devismes n'aurait pas été honteusement chassé. Elle voulut bien faire exception en faveur de la reine, de Madame et de la comtesse d'Artois qui étaient venues à l'Opéra. La Guimard était une favorite de la reine qui la faisait venir à son théâtre de Trianon où elle recevait de ses leçons ; mais cette fois, Marie-Antoinette, édifiée par Campan, l'alter ego de Devismes, resta froide et immobile devant ses prodiges chorégraphiques. »

représentations (notamment la distribution) et la mauvaise réception de l'opéra par le public. Après un retour à l'ordre, le climat studieux et paisible peut contribuer au succès d'*Iphigénie en Tauride*.

De titres suggérant des danses caractérisées comme « musette » ou « chaconne », à la simple évocation « andante » ou « ballet gracieux », *Armide*, avec son livret, finalement peu conforme à la réforme gluckiste, propose un divertissement pour chacun des 5 actes. Le compositeur agence ces derniers comme des petites formes, presque indépendantes et détachables, à l'intérieur de la grande architecture de l'opéra (la danse y alterne avec les solistes et les interventions du chœur). Paradoxalement l'opéra est composé unitairement, c'est-à-dire que les parties de danse ne sont plus des numéros clos mais en lien avec ce qui suit ou ce qui précède, grâce à l'utilisation de blocs de tonalités, ou d'enchaînement d'air de danse et d'air chanté, ou encore par la réutilisation de motifs sémantiques.

L'*Andante* en *fa* majeur qui débute le divertissement dansé de l'acte I, est une forme ternaire (ABA) dont le rythme pointé évoque la gavotte. Une carrure très régulière, dans un style galant et charmant contraste avec la partie centrale, en trio (hautbois, basson et cordes). Ce trio est représentatif de ce que nous pourrions nommer *a posteriori* « numéro », c'est-à-dire une entrée de danse, totalement indépendante et ne présentant aucun lien dramaturgique ou poétique avec ce qui précède et succède. Ce trio est donc construit à l'inverse de l'air avec les deux flûtes qui suit, également stable harmoniquement (*si b* majeur), qui s'enchaîne avec l'air de Sidonie « Que la douceur d'un triomphe », reprenant lui-même les motifs des flûtes (croches ascendantes arpégées puis descendantes conjointement). Si nous en croyons le *Mercur de France*³⁸³, le chœur de la fin du premier acte a été très applaudi, tant pour le chant que pour « l'action pantomime » : il conviendra donc de revenir sur ce chœur dans notre seconde partie.

Dans l'acte II, scène 4, l'air *moderato* comporte tous les attributs d'une danse pastorale, et il se place dans la continuité tonale du chœur avec danse en *do* maj. Dans sa première partie, la mélodie des clarinettes et des violons est portée par une tenue du hautbois à la dominante, qui n'est pas sans évoquer un bourdon (faisant pencher la danse vers un passepied plutôt qu'un menuet). Là encore, Gluck joue du contraste entre une première section (A) construite sur la polyrythmie sans les cors, et une deuxième section (B) qui développe la première partie dans le ton de la dominante en *do* majeur, sans l'utilisation des cors et en polyrythmie. La construction en

³⁸³ *Mercur de France par une société de gens de Lettre*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1777, Premier Volume, p. 151.

phrases ascendantes et ouvertes confère à la ligne mélodique un aspect interrogatif, ce qui suggère l'idée d'une chorégraphie confrontant deux groupes de danseurs dans ce même jeu.

L'air *Andante* (une gavotte), est construit en trois parties (ABA) avec des zones tonales très claires (*do* majeur pour A puis modulation à la dominante pour le B). Gluck ajoute dans la reprise de la première partie, huit mesures de pont, qui conduisent à la modulation en *sol* majeur, permettant ainsi un enchaînement avec l'air de la Bergère qui suit (« On s'étonnerait moins »).

La distribution de l'acte III ne précise pas le rôle de Mlle Allard. Comme nous l'indiquions dans une partie précédente consacrée aux interprètes féminines, il nous semble qu'au vu de son statut et des indications du livret, elle aurait pu interpréter le rôle de l'allégorie de la Haine (« La Haine sort des Enfers avec sa Suite »). Là encore, la danse, *Andante* s'enchaîne avec l'air de la Haine (chantant)³⁸⁴. De plus, cette hypothèse peut être soutenue par l'annexe n° 10, qui présente une maquette de costume pour la Haine, munie d'accessoires —flambeau et poignard — qui pourraient faire intervenir une gestuelle proche de ce que nous retrouvons dans les rituels, et une pantomime-dansée.

L'air de la Haine se révèle particulièrement contrastant, et présente tous les attributs du personnage : changement de tonalité (*la* mineur) et de métrique, tessiture grave, intervalles de septièmes diminués. Il est assez surprenant de constater la présence de l'*alter ego* de la Haine chantante en Haine dansante.

Toujours par le même procédé, nous nous dirigeons vers l'air de danse, en *la* maj., à la palette très large avec beaucoup de *divisi* et dont la mesure ternaire au caractère très dansant annonce le triomphe de la Haine sur l'Amour.

Dans notre seconde partie nous reviendrons sur la construction de cette grande scène (air de danse et épisode des monstres attaquant Ubalde et le Chevalier Danois), car à notre sens, elle pourrait appartenir à un autre registre de danse qui serait plutôt narratif, voire pantomime.

Le quatrième acte, qui développe la scène merveilleuse avec les démons, a été qualifié d'être uniquement du « remplissage³⁸⁵ », plein de « tournures triviales³⁸⁶ ».

³⁸⁴ Raphaëlle Legrand rappelle que dans *Armide* de Lully nous trouvons déjà l'alternance chorégraphie / voix, notamment dans l'acte de la Haine. Nous ne savons pas si Gluck avait pu avoir accès à cette information (et donc composer en conséquence ou être influencé), mais la recherche de la musicologue rappelle que le procédé est déjà utilisé depuis le siècle précédent et donc, plausible ici. Cf. LEGRAND (Raphaëlle), « Le ballet d'opéra avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste » in LE MOËL (Sylvie) et QUÉTIN (Laurine), dir., « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières », *Musicorum* n°10, Tours, Université François- Rabelais, 2011, p. 247.

³⁸⁵ *Journal des Théâtres*, novembre 1777, cité dans GLUCK (Christoph Wilibald), *Armide* (1777), *op. cit.*, Vol. I, 8a, p. XXII.

³⁸⁶ *La Gazette universelle de littérature*, année 1776, n°82, cité dans GLUCK (Christoph Wilibald), *Armide* (1777), *op. cit.*, Vol. I, 8a, p. XX.

La deuxième scène débute par un *andantino* évoquant un souvenir lointain de gigue. Ce quatrième acte présente la particularité de faire cohabiter la soliste (Lucinde) avec le chœur dansant et le chœur chantant. Dans l'orchestre, se déroule un jeu contrapuntique entre les clarinettes et les cors. L'air et le chœur sont ainsi encadrés par dix-huit mesures de danse, sur lesquelles nous reviendrons dans notre seconde partie. Sur l'édition de la partition de 1777, cette partie s'enchaîne à l'*Andante* (une musette), avec seulement la double barre séparant les deux morceaux, marquant ainsi la volonté de continuité.

La musette et le second air restent dans cette atmosphère champêtre et galante, avec la pédale de dominante de *fa* majeur du basson évoquant le bourdon tandis que l'air est composé en carrure régulière avec une harmonie très stable. Cependant le second air (développement de la musette tout en croches voluptueuses), est plus que la simple expression des réjouissances des pâtres, puisqu'il est le vecteur d'une pensée dramaturgique. En effet, il s'agit en réalité de démons transformés en bergers et bergères qui dansent. La musique a donc une fonction psychologique, nous indiquant le subterfuge. La danse, quant à elle, est chargée de suspense (l'imposture va-t-elle être découverte ? Les démons vont-ils se démasquer ?) et indispensable à l'action. Le motif des violons 2, repris tout au long de la scène, semble être particulièrement associé aux personnages démoniaques déguisés, ci-après, mesures 25-26 de l'*andante*³⁸⁷ :



Illustration n° 7 : *Armide*, Acte IV, scène 1, Andante, mesure 25-26

La chaconne sur laquelle nous reviendrons³⁸⁸, apparaît sur la partition gravée de 1777 à la fin de la première scène, alors que l'édition critique la place au début de la deuxième scène. Le livret débute la scène 2 par la danse (la chaconne). Cela sous-entend, vraisemblablement, que les Plaisirs et la troupe des Amants fortunés de la scène 2 entrent sur la chaconne, juste après l'injonction d'Armide : « Vous, qui suivez mes lois dans ce séjour/Jusqu'à mon retour, par d'agréable jeux:/Occupez le héros que j'aime ». Une partie de la chaconne s'avère ainsi réservée à l'entrée.

³⁸⁷ GLUCK, (Christoph Willibald von), *Armide*, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777, à Paris, Lobry, 1777, p. 182.

³⁸⁸ Voir la partie « Virtuosité et ivresse chorégraphique », plus particulièrement « Le cas de la chaconne », p. 192.

L’Air gracieux se déroule dans une grande douceur, avec les cordes et les tenues de basson solo évoquant une fois de plus l’univers pastoral. La mélodie est bâtie sur une double broderie et un intervalle de sixte (*si b* et *sol*), très récurrent chez Gluck, sixte qui confère un élan expressif à la ligne mélodique. Ce motif récurrent associé aux démons et particulièrement lugubre, contraste fortement avec le charme de l’atmosphère. Impossible pour nous de savoir si la danse prenait en compte cet élément. Cependant, au vu de l’application de Gluck à distiller le motif dans toute la scène, et sachant que le maître de ballet est alors Noverre, nous pouvons émettre l’hypothèse d’un motif musical trouvant son écho dans le mouvement (par exemple dans l’expression du visage ou par un pas, ou encore un mouvement caractéristique répétitif).

L’air sicilien présente des points communs avec le trio avec flûte solo d’*Orphée* dans la puissance mélodique de la flûte qui déploie une longue cantilène sur un tapis sonore de *pizzicati*. C’est un air composé initialement pour le *Dom Juan* (n° 2, *Andante*), que Gluck réutilise ici. Il apparaît que ce ballet pantomime de 1761 constitue une véritable source pour le compositeur qui y puise régulièrement des airs pour ses opéras (*Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Cythère Assiégée*). La puissance symphonique du *Dom Juan*, sa construction et son unité (thématique et tonale), en font un ouvrage moderne, d’autant plus que celui-ci inspire Mozart pour son opéra *Don Giovanni*. La forme du ballet-pantomime permet à Gluck de déployer une écriture symphonique dans une liberté jamais acquise jusqu’alors. Julien Garde³⁸⁹ observe que le genre du ballet-pantomime, que Gluck abandonne par la suite, constitue un véritable vivier en matière d’emprunts. Par exemple, *Sémiramis* (1764) donne naissance à sept pièces vocales d’*Iphigénie en Tauride*. Nous pouvons alors nous interroger sur la signification du recours à l’autocitation dans la musique pour la danse ? Il nous semble qu’il y ait, dans l’usage de la citation, la volonté de faire passer un « discours » ; comme Angiolini l’évoque dans le livret du *Festin de Pierre* : la pantomime est une sorte de déclamation. L’orchestre constitue alors le support du langage gestuel. Nul étonnement donc à voir noté sur la partition de 1777 : « L’air Sicilien suivant doit être joué avec beaucoup d’expression³⁹⁰ » ; cette référence pourrait alors avoir un impact sur la danse qui serait dans le style pantomime, à la manière de l’œuvre originelle. La distribution précise que Vestris danse simultanément avec les demoiselles Asselin et Cécile, ce qui pourrait nous mettre sur la voie d’un trio semblable à celui de l’*Orphée*. En revanche, le chorégraphe étant ici Noverre, et non plus Angiolini, nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette réutilisation a un impact sur la composition. De plus, y a-t-il la volonté de rejouer une danse proche de celle imaginée pour le ballet en 1764 ou celle, pour Noverre, de se démarquer complètement de son rival ? Cette

³⁸⁹ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l’analyse d’Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, op. cit., p. 156.

³⁹⁰ GLUCK (Christoph Willibald), *Armide*, Paris, Bureau du Journal de Musique, 1777, p. 247.

autocitation musicale génère-t-elle une reprise ou des allusions aux mouvements et aux pas de la composition d'Angiolini (ce que nous pourrions nommer « citation chorégraphique ») ?

Il est frappant d'entendre la réutilisation de l'air sicilien de *Don Juan*. Cela nous amène à ouvrir la réflexion vers le pouvoir évocateur de la musique, et le jeu de citation ou autocitation. Est-ce que les auditeurs perçoivent cette autocitation³⁹¹ ? Que leur évoque-t-elle, et par conséquent, à propos du pouvoir de la danse, les mouvements de danse traversent-ils également cette citation ? Comment et par quels procédés ?).

Enfin, la partition précise que les Plaisirs dansent pendant l'air de Renaud (« Allez éloignez vous de moi »). Musicalement, l'entrée de la danse coïncide avec le solo de hautbois. Gluck étend ainsi les « chœurs avec danse » aux « airs avec danse » — nous y reviendrons dans notre seconde partie. Pour *Armide*, la chaconne n'occupe donc plus sa place traditionnelle, mais elle est positionnée en début de divertissement pour garantir la cohérence de la fin. Avec l'indication de la sortie de la danse sur la partition, nous constatons que l'opéra finit avec le personnage d'Armide seule sur scène.

e. *Iphigénie en Tauride* : vers un opéra sans ballet

IPHIGÉNIE EN TAURIDE			
Acte	didascalie	Type de danse	Distribution
Acte I	« ici le peuple exprime sa joie barbare dans un divertissement très-court »	air marqué un peu animé	Scythes M. Dauberval, M. Gardel (ainé) Mrs Malter, Laurent, Hus chœurs de 4 et de 8 hommes
		même mouvement	
		même mouvement	
		même mouvement	

Tableau n° 16 : Organisation de la danse dans *Iphigénie en Tauride*.

Le ballet des Scythes enchaînés est ajouté dès la cinquième représentation à la demande de Noverre. Si l'on en croit l'extrait du *Mercure de France* déjà évoqué, nous notons que pour le public de l'époque, seuls le ballet des Scythes et le divertissement final ajouté ultérieurement, peuvent-être considérés comme des ballets. La pantomime (acte II, scène 4) et les scènes de cérémonies (acte II, scène 6 et acte IV, scène 2) ne relèvent donc pas du registre de la danse, tout comme le combat des grecs contre les Scythes (acte IV, scène 5). Cela peut contribuer à comprendre l'atmosphère conflictuelle au sein de l'Opéra entre maître de ballet, danseurs et compositeur,

³⁹¹ *Le Mercure de France dédié au roi*, à Paris chez Lacombe, mai-juin 1774, fait part de cette autocitation à ses lecteurs, p. 175 : « Monsieur Gluck n'a point fait tous les airs de danse pour cet opéra ; il y a adapté quelques-uns de son opéra de Dom Juan [sic]. »

puisque si nous excluons ces scènes, où pourtant les sujets danseurs sont bien présents, la danse est finalement peu représentée. Paradoxalement les répétitions de ce nouvel opéra semblent se dérouler studieusement, aucun exécutant n'usant de son droit de congé ou provoquant le Chevalier³⁹².

Le divertissement des Scythes d'*Iphigénie en Tauride* (Acte I, scène 3) présente à nouveau une volonté d'unité. Méhul évoque ce ballet « étrange, sauvage, plein d'épouvante qui expliquerait bien la surexcitation du *maestro* en le composant³⁹³ ». Ainsi, il nous semble qu'à l'expression « barbare » attribuée à la musique, pourrait correspondre une dynamique corporelle similaire.

Le divertissement des Scythes de l'acte I se déroule en quatre mouvements : « air marqué un peu animé » ; « même mouvement » ; « même mouvement » ; « même mouvement », et présente une économie de moyens. La musique comporte en effet très peu de matériau, suggérant ainsi un certain primitivisme qui n'est pas sans évoquer la barbarie et la sauvagerie des Scythes. Le divertissement englobant les quatre mouvements de ballet et le chœur (« Il nous fallait du sang pour expier nos crimes »), est entièrement bâti sur *ré* majeur, son relatif mineur, et *ré* mineur sur lequel il conclut, et qui suggèrent les démons des scènes infernales, nous y reviendrons, compte tenu de l'importance de l'unité tonale des interventions dansées. Le premier mouvement au caractère belliqueux (appel de quarte au basson) en *si* mineur s'enchaîne avec un deuxième morceau qui rappelle la turquerie avec l'emploi du triangle, toujours dans un style très archaïsant, avec des unissons et des périodes brèves. S'ensuit un troisième mouvement au caractère comique du fait de sa brièveté (huit mesures), et construit sur seulement quatre accords³⁹⁴. Le dernier numéro, composé de manière très verticale par enchaînement d'accords, poursuit dans un registre de turquerie avec l'usage des flûtes piccolo et du tambourin. La chorégraphie est réglée par Noverre, dans un style allant vers le comique, à notre sens, puisque la musique (très courte) révèle quelque chose tenant du primitif pour démontrer toute la « joie barbare³⁹⁵ » des Scythes.

Les danseurs sont ici Dauberval, « l'incontournable pâtre de l'Académie royale³⁹⁶ », connu pour sa danse vive et caractérisée, Maximilien Gardel (maitre de ballet adjoint de Gaetano Vestris puis de Noverre), Malter le jeune³⁹⁷ (alors employé comme doublure de Dauberval, surnommé

³⁹² DESNOIRESTERRES (Gustave Brisoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, op. cit., p. 258 : « Cependant les répétitions d'*Iphigénie en Tauride* se faisaient avec un zèle jusque là sans exemple. L'habitude était qu'un tiers de l'orchestre eût congé à tour de rôle ; aucun des exécutants ne voulut user du privilège et ne manqua une séance ».

³⁹³ *Ibid.*, p. 260-261.

³⁹⁴ Ces quarts accords sont composés ainsi : *sol#-si-ré-fa* ; *la-do#-mi* ; *la-sol-do#-mi* et *ré-fa-la-ré*.

³⁹⁵ GUILLARD (Nicolas-François), *Iphigénie en Tauride, Tragédie en 4 actes représentée pour la première fois le mardi 11 mai 1779*, à Paris, chez P. de Lormel, 1779, p. 9 : « ici le peuple exprime sa joie barbare dans un divertissement très court ».

³⁹⁶ DARTOIS-LAPEYRE (Françoise), « DAUBERVAL », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome II, p. 84.

³⁹⁷ NORDERA (Marina), « MALTER, le cadet, François-Louis dit Le Diable », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome III, p. 665-669.

« Le Diable » pour ses rôles infernaux qui demandaient des qualités de tonicité et de vigueur ainsi qu'une grande expression), Laurent³⁹⁸ (doublure du danseur Nivelon, il excelle dans la danse vive et agile) et Hus³⁹⁹, ami et doublure de Dauberval, qui sera aussi son remplaçant à Bordeaux en 1780. Tous présentent des qualités semblables (rapidité, excellence dans les saut) et un style similaire par le jeu des doublures dans des registres de demi-caractère⁴⁰⁰ qui est ici au service d'un ballet bref et rapide. Le développement musical de cette turquerie, ainsi que la présence de danseurs aptes à la danse grotesque, nous confortent dans un registre où la virtuosité tendrait à s'exprimer dans un style plus italien (grotesque, travail des jambes, rapidité), par ailleurs, ils sont tous des danseurs maîtrisant parfaitement l'expression puisque ayant tous travaillé avec Noverre. Au niveau du déroulement du drame, le ballet ne paraît pas nécessaire, et il a pour fonction d'accentuer le contraste entre Iphigénie et la brutalité des Scythes. Il est intéressant de noter que Gluck choisit de renforcer la sauvagerie des Scythes en passant par l'expression corporelle, et pas seulement par la musique. Il semblerait donc que la danse entre véritablement dans la construction et l'expression des personnages, aspect sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie.

Nous sommes donc en mesure de constater une évolution dans l'utilisation des parties musicales composées pour la danse. En effet, de titres renvoyant précisément à des danses (menuet, gavotte, passepied, avec tout ce que cela génère de contraintes de pas, de forme et de musique), Gluck passe à des termes évoquant uniquement la musique comme pour *Iphigénie en Tauride*. À partir de numéros clos — concession accordée aux danseurs ou allégeance à l'ancienne tragédie lyrique avec des danses démodées comme le tambourin, qui peuvent être considérés comme ce que

³⁹⁸ MARCHAL-NINOSQUE (France), « LAURENT, Pierre-Jean », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome III, p.425-426.

³⁹⁹ MARCHAL-NINOSQUE (France), « HUS, Pierre-Louis Stapleton », in BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 2019, tome III, p. 116-117.

⁴⁰⁰ Pour les catégories de danseurs nous renvoyons à la description qu'en fait Noverre, tant sur le plan du répertoire abordé qu'au niveau de leurs qualités physiques faisant de ces 3 catégories - noble, demi-caractère et comique - de véritable typologies de danseurs. Cf. NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 236 à 234 : « La Danse sérieuse & héroïque porte en soi le caractère de la Tragédie. La mixte ou demi-sérieuse, que l'on nomme communément *demi-caractère*, celui de la Comédie noble, autrement dit le haut-comique. [...] Les Tableaux d'histoire du célèbre *Vanloo* sont l'image de la Danse sérieuse ; ceux du Galant & de l'inimitable *Boucher*, celle de la Danse demi-caractère ; ceux enfin de l'incomparable *Téniers*, celle de la danse comique. Le génie des trois Danseurs qui embrasseront particulièrement ces genres, doit être aussi différé que leur taille, leur physionomie & leur étude. L'un sera grand, l'autre galant, & le dernier plaisant. Le premier puisera ses sujets dans l'Histoire & la Fable ; le second dans la Pastorale, & le troisième dans l'état grossier & rustique. [...] La taille qui convient au sérieux est sans contredit la taille noble & élégante. [...] La taille qui est propre au *demi-caractère* & à la Danse voluptueuse est sans contredit la moyenne ; elle peut réunir toutes les beautés de la taille élégante. Qu'importe la hauteur, si les belles proportions brillent également dans toutes les parties du corps. La taille du Danseur comique exige moins de perfections [...]. Les physionomies ainsi que les tailles doivent différer. Une figure noble, de grands traits, un caractère fier, un regard majestueux, voilà le masque du Danseur sérieux. Des traits moins grands, une figure aussi agréable qu'intéressante, un visage composé pour la volupté et la tendresse, est la physionomie propre au *demi-caractère* & au genre pastoral. »

Noverre nomme des « danses mécaniques » —, Gluck opte pour une créativité compositionnelle menant la danse vers l'expression. En se réappropriant certaines danses, en changeant le cahier des charges musical, il se dirige vers des compositions originales s'intégrant spécifiquement dans un opéra.

La composition des chœurs dansants se révèle particulièrement chargée, contrairement à ce que mentionnait l'*Encyclopédie*⁴⁰¹ : nous nous retrouvons très fréquemment avec des chœurs de figurants, qui mobilisent entre huit et seize danseurs ou danseuses. Le chœur des Ombres Heureuses d'*Orphée* regroupe seize figurantes, auxquelles il convient d'ajouter les premiers sujets de la danse. La question de la répartition de l'espace nous pose question : comment faire cohabiter tous les protagonistes de la tragédie dans un espace qui tend à s'agrandir, mais qui est encore étroit pour accueillir le ballet, lequel comporte de plus en plus de monde et dont les pas techniques (sauts, jetés, pirouettes) nécessitent un espace plus large ?

Chaque production présente des possibilités chorégraphiques différentes et contrastées avec pour point commun l'expressivité comme garde-fou, autorisant ainsi à d'aller chercher d'autres possibilités corporelles au-delà de la danse mécanique.

⁴⁰¹ DIDEROT (Diderot) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 4, p. 629.

2. Utilisation de la pantomime chez Gluck

Les Poètes doivent donc d'autant plus s'appliquer à tirer de la Pantomime les avantages qui lui sont propres, qu'elle peut fournir au Musicien des occasions brillantes de déployer les ressources de son art⁴⁰².

De par son expérience viennoise, Gluck participe à l'expansion de la pratique de la pantomime en danse, et par conséquent à l'avènement du ballet-pantomime. En France, cette nouvelle pratique semble se légitimer à l'Opéra par la tragédie lyrique de Gluck et non avec le genre du ballet.

Comme nous l'indiquions dans l'introduction, l'utilisation du terme « pantomime » est problématique car protéiforme, et provenant de sources diverses (praticiens, théoriciens ou plus largement intellectuels intéressés par la constellation de questions que génère la pantomime : la représentation, l'imitation, l'expression, le langage). Dans les années 1770, cette pratique est encore jeune, peu de choses semblent établies, et les écrits manquent de précision quant aux descriptions de gestes ou plus précisément au langage pantomime utilisé par les danseurs — nous y reviendrons dans notre seconde partie. Des essais de Marie Sallé au début du siècle, au *Médée* de Noverre à Paris⁴⁰³, et jusqu'au ballet-pantomime d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il semble que, si plusieurs expérimentations ont lieu, les comptes rendus et les discours ne s'élaborent que plus tardivement.

Une certaine confusion est donc palpable, d'autant plus en confrontant un compositeur de musique et des danseurs, qui finalement viennent de deux sphères culturelles et politiques différentes. Ainsi, les écrits du XVIII^e siècle renvoient tour à tour à la pantomime des Grecs puis des Romains, à la pantomime comme pratique de théâtre, avec ou sans masque, et enfin à la pantomime utilisée en danse. Là encore, la terminologie n'est pas encore fixée, car au sein même de cette discipline, la pratique pantomime revêt en effet divers aspects. C'est ce qu'évoque plus tard, en 1817, le *Tableau de la classe pantomime* qui témoigne d'une pratique qui s'est institutionnalisée à travers la formation des danseurs : ceux-ci ne peuvent plus se passer d'un apprentissage de la pantomime (les rôles mimiques dans le ballet étant de plus en plus nombreux), qu'on divise alors en deux catégories :

On peut remarquer que l'art mimique se divise naturellement en deux espèces : dans la 1^{ère} la Pantomime proprement dite y tient le premier rang : la danse n'y est qu'un bel ornement. Dans la 2^{nde}, c'est la danse proprement dite qui devient l'objet

⁴⁰² DU ROULET (François Louis Gand le Blanc), *Lettre sur les drames-opéra*, op. cit., p. 44.

⁴⁰³ Créée à Stuttgart en 1763 puis à Versailles en 1774 et enfin à l'Académie royale de musique en 1780.

principal, la Pantomime n'y étant utile que pour motiver ou amener des pas de danse. Ainsi pour distinguer ces deux espèces, on pourrait nommer la 1^{ère} Pantomime proprement dite ; et la 2^{nde} danse en action. Cette division de l'art mimique donnerait la facilité de classer les danseurs selon les moyens qu'ils auraient reçu de la nature : ceux qui auraient de la mobilité dans les traits, et qui pourraient se disposer à bien prendre leurs passions seraient classés pour la Pantomime proprement dite, ceux qui n'auraient pas de moyens suffisants pour cette classe seraient réservés pour la danse en action, bien entendu que dans l'une comme dans l'autre, il faudrait avant tout être danseur⁴⁰⁴.

Dans les années 1770, la pantomime est donc une pratique suscitant de nombreux écrits par son aspect polémique⁴⁰⁵, non-académisée, et par conséquent non-figée dans une théorie. Tout l'enjeu de notre travail est de chercher des éléments permettant de mieux cerner comment Gluck l'introduit puis l'impose par le biais de l'opéra. Pour rester précis nous choisissons de parler de la pantomime en tant que pratique chorégraphique, de sorte que nous utiliserons le terme pantomime-dansée, afin de préciser qu'il s'agit bien d'une technique qui se spécialise pour servir ici, l'expression de la danse.

Comme nous le mentionnions auparavant, il y a une certaine défiance quant à l'utilisation de la pantomime à l'Opéra, parce que celle-ci prend une place de plus en plus grande, au détriment de l'expression virtuose des sujets danseurs de l'Académie royale de musique. Pour exemple, dans la partition de *l'Alceste* publiée à Vienne en 1769, nous trouvons une page qui répertorie les *balli pantomimi*, un pour chaque acte :

⁴⁰⁴ SOWELL (Debra H.), SOWELL (Madison U.), FALCONE (Francesca), VEROLI (Patrizia), *Icônes du ballet romantique : Marie Taglioni et sa famille*, Roma, Gremese, 2016, p. 167. L'ouvrage présente notamment le *Tableau de la Classe Pantomime* (1817) conservé aux Archives Nationales (AJ13, 110) et souligne que les élèves sont séparés en 2 catégories : les « artistes de la danse » et les « artistes ».

⁴⁰⁵ Remettant en cause le rôle de la danse au sein de l'Opéra et questionnant plus largement sa propre poétique : la danse est-elle imitative ? Expressive ? Questions que nous tâchons de développer dans notre seconde partie.

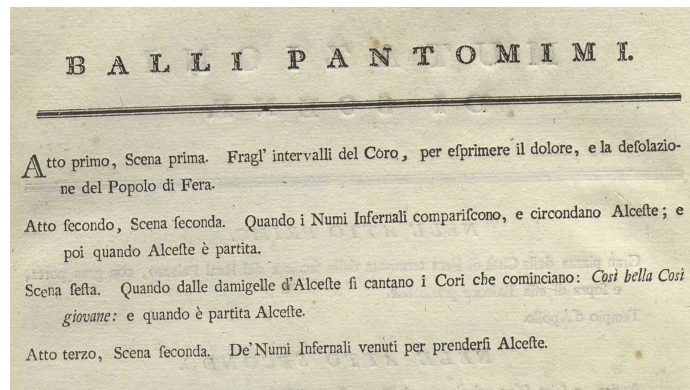


Illustration n° 8 : GLUCK (Carl Wilibald von), *Alceste*, Vienna, Giovanni Tomaso de Trattner, 1769, p. AL.

Cet aspect pantomime de l'opéra est absent des sources de la période parisienne, preuve que la pratique de la pantomime ou le souci du jeu scénique n'est pas tout à fait présent à l'Académie royale. Par ailleurs, pendant le séjour parisien du compositeur, le ballet-pantomime prend son essor dans la capitale, ce qui nous autorise à penser que l'Opéra contribue à la promotion de ce genre de spectacle. En arrivant à Paris, Gluck, fort de son expérience à Vienne, a déjà une solide connaissance du ballet-pantomime, c'est-à-dire qu'il est familier avec une certaine manière de composer la musique pour le geste et les danseurs. Des attentes concernant la danse se manifestent de plus en plus dans les écrits de la première partie du XVIII^e siècle, préparant les métamorphoses qui interviennent, dans la pratique, dans la seconde partie du siècle, comme l'expose le *Journal Encyclopédique* :

Qu'on suppose un Opéra dont le sujet soit heureux & fécond en tableaux intéressants & variés ; où les ressources de la mécanique & l'artifice de la peinture seroient employez pour exécuter des effets merveilleux, & pour produire l'illusion locale ; où les ballets transformeroient des actions particulières en danses & pantomimes qui serviroient à enchaîner & développer l'action principale [...] qu'on suppose avec cela cet opéra exécuté par des acteurs qui eussent le génie de leur art [...] mais un tel Opéra est encore à faire⁴⁰⁶.

Les opéras de Gluck paraissent aller dans le sens de cet idéal : la danse doit être l'expression d'actions permettant au drame d'avancer, au même titre que la fonction du récitatif. La cohabitation de la danse pure avec la danse pantomime se fait au service de l'illusion, les frontières étant de plus en plus poreuses. Le traité de Martinet, pourtant centré sur l'apprentissage de la danse non théâtrale, irait également dans ce sens :

⁴⁰⁶ *Journal Encyclopédique* 1759, tome 8, 2^e partie, à Liège, 1^{er} décembre, p. 101-102.

Par la danse, j'avoue que je n'entends pas simplement cet art mécanique qui consiste à remuer alternativement les bras et les jambes au son d'un instrument, à se fatiguer en mesure pour exécuter des pas qui ne signifient rien, à avancer sans dessein, à reculer uniquement pour changer de place, enfin à faire toutes les évolutions que les danseurs médiocres regardent comme la perfection de l'art, et qui n'en sont que le commencement. La danse, comme je la conçois, est toute autre chose ; son but doit être de parler aux yeux par le geste, de substituer des mouvements aux paroles, de représenter par des personnages vivants des actions intéressantes, enfin d'introduire sur la scène des comédiens muets, qui, sans le secours de la déclamation, fassent passer dans l'âme des spectateurs les impressions agréables qu'ils vont chercher aux théâtres ; je veux parler enfin de cette pantomime expressive, art connu, si chéri des Romains, et que ce peuple préférerait à tous les autres amusements. [...] ils ne se bornaient pas à des pas légèrement exécutés, à des attitudes régulières, si l'on veut, mais sans âme et dans vie : inspirés par le génie de leur art, ils exécutaient par son secours ce que le poète produit avec des paroles, le musicien avec des sons, le peintre avec des couleurs, le statuaire avec du marbre, c'est-à-dire qu'avec des pas et des gestes ils formaient de grands tableaux et représentaient des fables théâtrales, des véritables drames qui avaient leur exposition, leur nœud et leur dénouement⁴⁰⁷.

L'idée d'un art qui ne doit pas être uniquement « mécanique » se retrouve ainsi chez plusieurs auteurs, que cela soit sur le versant littéraire en rapport avec le théâtre ou chez les philosophes de la danse. À notre sens, l'idée qui transparaît dans l'extrait du traité de Martinet, se réfère à la notion d'intention dans le geste, permettant, qui plus est, de rapprocher le geste du langage. Or, imiter un langage par le médium des gestes est une notion qui germe tout au long du siècle des Lumières, afin de mener la danse vers une autonomisation. Il apparaît que la pantomime fait montre du potentiel nécessaire pour réaliser ce dessein par le moyen du ballet-pantomime. Comme le souligne Frédéric Pouillaude⁴⁰⁸, la danse n'a jamais été autonome, son essence même réside en son hétéronomie.

Cependant, comment s'insère la danse à l'intérieur de ce système musical de l'imitation ? À quel niveau de sens la pantomime imite-t-elle un phénomène, une émotion, une situation ? Est-elle en adéquation avec la musique ou raconte-t-elle autre chose ? Comment s'articulent les mouvements des danseurs sur une musique déjà particulièrement imitative ? Là encore, nous pensons aux réflexions de Rousseau pour qui danse et musique sont incompatibles, car ils racontent la même chose. Pour Chabanon, leur ressemblance n'empêche pas leur complémentarité :

⁴⁰⁷ MARTINET (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse, utiles aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse*, *op. cit.*, [conclusion]. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰⁸ POUILLAUDE (Frédéric), *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.*, p.128-129.

La Musique & la Danse, si j'ose le dire, s'entendent à merveille ; elles disent la même chose, l'une à l'oreille, & l'autre aux yeux ; mais toutes deux ne disent à l'esprit rien de positif. [...] Il faut un travail de l'esprit pour attacher à cette sensation une situation & des mots analogues ; & c'est cette dernière opération qui fait de la Danse & de la Musique des Arts imitatifs⁴⁰⁹.

Chabanon suggère qu'une intellectualisation de la représentation (au sens d'intervention de la raison) est nécessaire pour aller au-delà des sensations procurées par la musique sur le corps. La représentation passe ainsi d'abord par une sorte de perception (vue et ouïe), avant de s'adresser à l'esprit. Notons que les études en danse soulignent l'importance de la kinesthésie chez le spectateur dans la perception des mouvements du corps du danseur. Bien qu'anachronique, il nous semble que cet élément mérite d'être pris en compte, d'autant plus, lorsqu'il s'agit par exemple, de l'impact du « ballet pantomime de terreur » des Euménides dans *Iphigénie en Tauride* ou encore des sensations internes que produit la musique d'*Orphée* sur Julie de Lespinasse⁴¹⁰. C'est cette kinesthésie que semble évoquer Chabanon en 1785, quelques années après le passage de Gluck à Paris :

On vante beaucoup l'union des paroles & de la Musique ; mais si j'ose dire ce que j'en pense, la bonne Musique se passe plus aisément de paroles que de gestes & de mouvemens. Sa première & sa plus soudaine impression sur nous, est d'agiter notre corps & nos membres, si ce n'est pas les mouvemens violens de la Danse, du moins par les ondulations de la mesure & les agitations du rythme⁴¹¹.

Pour Chabanon, le phénomène que nous identifions *a posteriori* comme kinesthésique, pourrait être induit directement par le rythme, qui sous-tend aussi bien la cohérence du discours musical, que celle du discours dansé⁴¹². Si, à la fin du siècle des Lumières, les mots ne sont pas posés sur cette altérité dans le partage d'un geste qui rend le spectateur conscient de son propre corps, la danse nous apparaît mobiliser bien plus que la vision. Nous reviendrons dans notre seconde

⁴⁰⁹ CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, à Paris, chez Pissot Père & Fils, 1779, p. 97.

⁴¹⁰ Lettre de Julie de Lespinasse citée par Catherine KINTZLER « Ophée, un mythe moderne » dans *Alceste*, Avant-Scène opéra n°192, *op. cit.*, p. 71. « Mon ami, je sors d'Orphée : il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume (...) La musique a été inventée par un homme sensible, [...] La musique répend dans mon sang, dans tout ce qui m'anime une douceur et une sensibilité si délicieuses, que je dirais presque qu'elle me fait jouir de mon regret et de mon malheur [...] »

⁴¹¹ CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, « Chapitre XII-De La danse », 1785, p. 125.

⁴¹² Nous reviendrons sur la notion de discours en danse, en particulier en développant cette notion autour de la pratique pantomime, dans notre seconde partie.

partie sur cette *langue oculaire*⁴¹³ particulièrement expressive en ce qui concerne l'imitation de la nature dont parle Chabanon. Ainsi, tout comme le XVII^e siècle produit une musique à voir, l'opéra réformé de Gluck semble mobiliser un œil qui écoute, notamment pour les parties de danse⁴¹⁴.

Au XVIII^e siècle la cohabitation de la danse avec la musique aide à la compréhension du drame :

La musique bien faite doit peindre, doit parler ; la danse en imitant ses sons sert
d'Écho qui répétera tout ce qu'elle articulera⁴¹⁵.

La danse réfléchit, à la manière d'un écho, le son de la musique, et peut ainsi être pensée comme son prolongement.

Ce qui caractérise les pantomimes dans les opéras de Gluck, est probablement l'imitation de gestes vraisemblables, quoiqu'il faille noter que les appellations de Gluck « air pantomime » et « ballet-pantomime » ne revêtent pas la même fonction. Le ballet-pantomime est déjà présent chez Rameau, à un stade moins avancé, et nommé « ballet figuré » par Cahusac. Nous pensons par exemple au Ballet des Fleurs des *Indes Galantes* ou à *Naiïs* : le ballet figuré consiste en une petite forme à l'intérieur de la grande architecture de l'opéra. Presque indépendant, ce ballet figuré réunit alors les deux chœurs, ou simplement les danseurs à un moment de l'action.

L'« air pantomime » présente un autre exemple d'intégration de la danse au drame, puisqu'il est savamment imbriqué à l'intérieur de l'opéra et associé aux scènes de cérémonies. Ainsi, il concourt à l'illusion scénique par l'imitation de gestes développés selon la typologie des rituels. Cette vraisemblance sera accentuée par l'utilisation d'accessoires.

⁴¹³ CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, op. cit., p. 119-120.

⁴¹⁴ Nous ne pouvons développer plus longuement cette réflexion dans ce travail mais nous renvoyons néanmoins aux travaux de Michel Bernard développant la théorie chiasmatique de la sensorialité de Merleau-Ponty, en particulier dans le chapitre « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels » in *De la création chorégraphique*, Pantin, éd. Centre National de la danse, coll. « Recherches », 2016, p. 95 à 101.

⁴¹⁵ CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, op. cit., p. 25.

3. L'air pantomime

Musicalement assez peu utilisé par les compositeurs de musique, l'air pantomime n'a pas recours à un modèle précisément défini. Selon le *Dictionnaire de Musique* de Rousseau :

Air sur lequel deux ou plusieurs Danseurs exécutent en Danse une Action qui porte aussi le nom de Pantomime. Les Airs des Pantomimes ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la Pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot Contre-Danse : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillants, qui parlent, pour ainsi dire, et font image, dans les situations où le Danseur doit mettre une expression déterminée⁴¹⁶.

Chez Rousseau, l'air pantomime se présente comme formellement proche de la contredanse avec l'alternance couplet/refrain. En revanche, chez Rameau, dans les *Pièces de Clavecin en Concert* (1741), *La Pantomime* fonctionne uniquement sur le principe de sections contrastantes⁴¹⁷. Il apparaît que Gluck dépasse largement les proportions évoquées par Rousseau, se rapprochant plutôt de Rameau, en créant sa propre poétique musicale, plus adaptée à l'expression du genre sérieux. Le compositeur utilise les airs pantomimes comme des numéros clos à l'intérieur des scènes, participant ainsi à l'action générale. Les interventions sont reliées à la notion de rituel, bien loin donc des propositions suggérées par les contredanses.

Les pantomimes indiquées comme telles par Gluck, sont liées par la présence d'analogies concernant timbres, tonalité, écriture musicale et forme. De plus, elles ont toutes une fonction structurante, contribuant ainsi à l'esthétique du tableau sur laquelle nous reviendrons dans notre seconde partie : elles constituent un écrin, à la fois pour l'orchestre gluckiste et pour l'expression corporelle. Il nous semble que le lien entre ces deux éléments soit mis en valeur par l'écriture orchestrale centrée sur le travail motivique et qui amène de manière récurrente appoggiatures, syncopes et contretemps. L'intérêt porté, non plus aux « airs de danse » mais aux « compositions pour la danse », influe certainement sur la composition et l'interprétation des sujets danseurs.

Des concordances se trouvent également dans la dimension spatiale de la pantomime, puisque dans tous les cas elle se déroule autour d'un élément central, que ce soit le tombeau d'Eurydice, la statue d'Apollon ou un « autel rustique ». Nous pouvons affirmer que Gluck déploie une véritable

⁴¹⁶ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 5, *Dictionnaire de Musique*, « Pantomime », p. 968.

⁴¹⁷ Exemple évoqué par LEGRAND (Raphaëlle) « Le Ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste » dans LE MOËL (Sylvie) et QUÉTIN (Laurine), « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières » dans *Musicorum* n°10, Tours, Université François- Rabelais, 2011, p. 246.

typologie de la scène pantomime, associée à l'imitation du rituel. L'action est délimitée par l'espace, mais aussi par les accessoires et les actions qui en découlent. Les accessoires nous apparaissent particulièrement intéressants puisqu'ils ne sont plus utilisés pour la danse, comme cela pouvait être le cas au siècle précédent. Leur fonction est ici uniquement dédiée à l'imitation : vases ou coupes, fleurs, brûle parfums. Ils renvoient à un univers et permettent peut-être dans le même temps une attention particulière au développement du haut du corps⁴¹⁸.

Si tous les éléments mentionnés contribuent à ancrer les airs pantomimes de Gluck dans une typologie commune, ils abordent paradoxalement l'aspect dansé de manière différente.

⁴¹⁸ Nous renvoyons ici à l'article de Marina Nordera qui évoque ce corps du dix-septième siècle, « Les accessoires comme prolongement du corps en scène » in MARTIN (Roxane) et NORDERA (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 53 à 62.

a. *Orphée et Eurydice* : le tableau du deuil

Orphée et Eurydice débute *in medias res* par la scène de deuil, construite comme un grand tableau mêlant Orphée et les chœurs chantant et dansant, contribuant ainsi à l'unité de la première scène (unité que nous retrouvons dans le lamento mélodique du chœur « Ah dans ce bois tranquille et sombre » élaboré sur la figuration du sanglot grâce aux syncopes).

<i>Orphée et Eurydice</i> (Acte I, scène 1)
Chœur « Ha dans ce bois tranquille et sombre »
Récitatif d'Orphée « Vos plaintes vos regrets »
Pantomime
Chœur « Ha dans ce bois tranquille et sombre »
Récitatif d'Orphée « Éloignez-vous »
Ritournelle

Tableau n° 17 : Découpage de l'acte I, scène 1 dans *Orphée et Eurydice*.

L'absence de solistes dans la distribution du livret et l'unité des deux chœurs (« bergers et bergères »), nous incitent à penser que tous les sujets participent à l'action. L'air pantomime est assez bref et introduit par le texte du récitatif d'Orphée : « rendez les suprêmes honneurs et couvrez son tombeau de fleurs », ce qui peut laisser penser que pendant la plainte du chœur, les sujets dansant effectuent les actions contenues dans la didascalie du livret (« portent des guirlandes et des vases de libation » ; « répandent des parfums » ; « couvrir de fleurs »), et que tous les sujets participent ensuite à la pantomime. Celle-ci n'est pas sans rappeler un menuet en *mi b* majeur qui module rapidement dans des tonalités funestes (*si b* mineur et *mi b* mineur). L'imitation des gestes du deuil est transcrite par une musique qui présente le figuralisme du sanglot (demi-soupirs et croche pointé/double croche), intervalles disjoints (échos des cris d'Orphée), syncopes, chromatismes et septièmes diminuées⁴¹⁹.

Ces suspensions musicales sont mimétiques du geste scénique que constitue pareille “action” de terreur, comme les soudains élancements de la déclamation dans l'aigu, typiques de la violence expressive de Gluck, suggère l'urgence du cri⁴²⁰.

⁴¹⁹ Jean-Pierre Bartoli rappelle l'usage fréquent de la septième diminuée au sein de l'opéra et dont « l'emploi est toujours chargé de sens ». Cf. *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 43.

⁴²⁰ GROSPERRIN (Jean-Philippe), « La Terreur et le rite » dans *Alceste*, Avant-Scène Opéra, n° 256, *op. cit.*, p. 97.

Nous savons que Gluck modifie la structure de l'air (initialement binaire à reprise) pour la version parisienne. La première section est étoffée et sans reprise, tandis que la seconde, plus courte, maintient la répétition. À la fin de celle-ci, succèdent quatre mesures revenant dans le mode majeur au dernier moment afin d'enchaîner avec la reprise du chœur. Ainsi, l'air pantomime, dans sa structure, rappelle plus le principe du récitatif (on déroule le discours) que celui de l'air.

La ritournelle clôt cette première scène comme une boucle (sortie des chœurs), l'orchestre termine ce qu'il avait débuté. La partition gravée inscrit en toutes notes la ritournelle, ce qui n'est pas le cas de celle de Vienne. La volonté de Gluck se manifeste par cette idée précise de la manière dont se déroule la scène.

b. *Alceste* : une pantomime pour le sacrifice

Alceste présente à l'acte I, scène 3, deux airs pantomimes, dont l'un est repris. Ce dernier ouvre la scène avec la didascalie précisant : « Les Prêtres & les prêtresses dansants les danses sacrées⁴²¹ ». Il est réutilisé par la suite pour l'entrée d'Alceste. Il pourrait être ainsi dévolu à l'entrée des personnages, les prêtres et les prêtresses du début poursuivant leurs danses pendant toute la scène comme le précise la didascalie : « Les Prêtres & Prêtresses, continuent les Cérémonies sacrées pendant le chœur⁴²² ».

Pantomime « Les Prêtres & les prêtresses dansants les danses sacrées. »
Récitatif Grand-Prêtre : « Dieu puissant »
« Les Prêtres & Prêtresses, continuent les Cérémonies sacrées pendant le chœur. »
Chœur et solo « Dieu Puissant »
Récitatif Grand-Prêtre : « Dispensateur de la lumière »
Chœur et solo « Dieu Puissant »
Récitatif Grand-Prêtre : « Suspendez vos sacrés mystères »
Pantomime (reprise de la première)
Récitatif Alceste : « Immortel Apollon »
Pantomime pour le sacrifice « On porte des présents au Dieu ; on brûle des parfums : les Prêtres & Prêtresses vont chercher la Victime, le Grand-Prêtre l'immole & en examine les entrailles. »

Tableau n° 18 : Découpage de l'acte I, scène 3 dans *Alceste*.

Les interventions pantomimes fonctionnent en lien étroit avec les récitatifs, qui présentent une sorte de « programme » annonçant l'action. Par exemple, le prêtre stoppe la cérémonie pour l'entrée d'Alceste (« Suspendez vos sacrés mystères/ La Reine vient mêler ses vœux à nos prières⁴²³ »), puis la reine évoque la pantomime pour le sacrifice dans les derniers vers de son

⁴²¹ CALZABIGI (Ranieri de), *Alceste, Tragédie-Opéra en 3 actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776*, à Paris, chez Delormel, 1776, p. 14.

⁴²² *Ibid.*, p. 15.

⁴²³ *Ibid.*, p. 16.

récitatif : « Daigne prendre pitié du tourment qui m'accable/ Et jette un regard favorable/ Sur cette offrande & ces présents⁴²⁴ ? ».

Notons justement que l'« air pantomime pour le sacrifice » est le seul morceau avec un titre évocateur initialement choisi par Gluck⁴²⁵ :

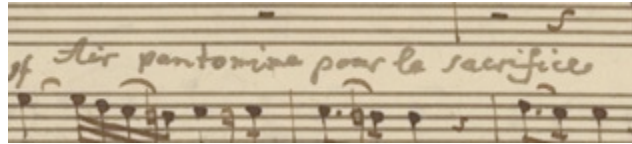


illustration n° 9 : « air pantomime pour le sacrifice » dans *Alceste*.

La fonction de la pantomime se révèle ici assez claire (au service de l'action du sacrifice), ce qui n'est pas le cas du premier air, qui peut être soit dédié à l'arrivée des personnages, soit véritablement dansé. En effet, la didascalie indique : « Les Prêtres & les prêtresses dansant les danses sacrées ». Le terme « pantomime » n'apparaît pas au profit de celui de « danses » spécifiées « sacrées ». Comme pour *Orphée et Eurydice*, il y a la volonté du compositeur d'évoquer plus ou moins directement l'antiquité par ses rites, et de rattacher sa composition à l'imitation d'une réalité, vers quelque chose qui tend à se rapprocher de la reconstitution archéologique comme nous l'évoquions auparavant.

La particularité des airs pantomimes de Gluck est en effet cette perméabilité entre danse pure et danse pantomime. Si les actions sont parfois indiquées efficacement par le livret, elles semblent parfois osciller entre deux pratiques, ce qui nous incite à penser à une fusion des deux (notamment dans le cadre de scènes de rituels sur lesquelles nous reviendrons dans notre seconde partie). La mobilisation des danseurs de l'Opéra, et non l'utilisation de figurants, comme c'est le cas pour les prêtresses d'*Alceste* par exemple, nous conforte dans cette hypothèse. De plus, pour « l'air pour le sacrifice » d'*Alceste* mentionné plus haut, il ne s'agit pas seulement d'une marche mesurée, mais aussi d'un air qui a une fonction précise. La parenté entre l'air pantomime d'*Orphée et Eurydice* avec le menuet, nous conforte également dans cette hypothèse, l'aspect dansant de la musique pouvant fournir des occasions de styliser ces gestes rituels afin de fluidifier les actions.

Il nous semble que l'opéra français favorise ce genre de langage mêlant style pantomime et danse académique⁴²⁶. Cette remarque, déjà apparue lors de nos travaux de master, nous conforte dans

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ GLUCK (Christoph Willibald), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p. 65.

⁴²⁶ Nous renvoyons ici à nos travaux de master 1 et plus particulièrement à l'article qui en découle autour du danseur François Hilaire d'Olivet : DE BELLIS (Julie), « Un corps hors-norme au XVIII^e siècle ? L'exemple d'Hilaire Dolivet, "le jovial" » dans Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse-outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, URL : <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>, p. 32-37.

l'idée que l'Opéra développe un langage basé sur la porosité des techniques et des styles, et favorisé par la circulation des savoirs. Il nous apparaît alors juste d'utiliser le terme pantomime-dansée pour en souligner la frontière, parfois impalpable, avec la danse pure, celle que Noverre nomme « mécanique », ainsi qu'avec la pantomime qui réside en l'imitation d'attitudes et de gestes d'action.

B. Virtuosité et ivresse chorégraphique

Au bout du compte, dramatique ou ornementale, imitative ou décorative, francisante ou italianophile, **n'est-ce pas à étourdir que vise toute virtuosité**, et le compositeur lui-même, jouissant jusqu'à l'ivresse de la maîtrise de son art, ne recherche-t-il pas à son propre usage, un but analogue⁴²⁷ ?

Dans l'*Encyclopédie*, « étourdi » signifie : « une impression subitement faite, qui ôte pour un moment à l'âme l'usage de ses facultés⁴²⁸ ». Cette définition nous paraît en adéquation avec le changement de goût qui s'opère lors de la réforme parisienne de Gluck, avec la priorité accordée à l'illusion théâtrale. Ainsi, tous les éléments de la scène doivent aspirer à « étourdir » le spectateur pour un moment, la représentation ayant une répercussion kinesthésique sur son corps. Nombre d'écrits se consacrent à la virtuosité des instrumentistes et des chanteurs notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles. Néanmoins, le vedettariat des danseurs est un phénomène qui se doit d'être ajouté à cette étude générale, puisqu'il en découle un certain nombre de manifestations se répercutant sur la création et l'évolution des répertoires⁴²⁹.

Nous avons rencontré des difficultés de sens, puisque « virtuosité » est un terme ambigu qui, de surcroît possède des acceptions différentes selon les époques. Dans son acception contemporaine, il désigne la maîtrise de la technique d'un exécutant, portée à son plus haut niveau. Au siècle des Lumières, il signifie surtout l'habileté d'un interprète, son talent, et, par analogie, sa créativité. Le terme est dans tous les cas dérivé de l'italien (introduit plus tard en France) et il est utilisé pour désigner une spécificité remarquable.

L'article de l'*Encyclopédie* insiste sur les différentes acceptions du terme selon les pays. Ainsi, en France : « [...] Il signifie un homme curieux des connoissances qui ornent & enrichissent l'esprit,

⁴²⁷ SABA (Pierre), « Servitudes et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *op. cit.*, p. 100. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁸ DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 6, p. 70.

⁴²⁹ La valorisation d'interprètes-virtuose se manifeste à travers d'autres pratiques artistiques comme la peinture ou la littérature. Ainsi, Françoise Escal précise que la virtuosité se reflète au XVIII^e siècle dans l'iconographie qui produit de plus en plus de portrait au détriment des scènes de groupes et des natures mortes, paradoxalement virtuoses (Cf. « L'Artisanat furieux » in PENESCO, *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, *op. cit.*, p. 187-213). L'individu et ses spécificités sont mis à l'honneur. Rappelons les nombreux portraits de danseurs produits pendant cette période, de Mlle Prévost aux multiples représentations de Mlle Guimard puis d'Auguste Vestris. La profusion de biographies (Garrick, Guimard, Vestris) est également symptomatique de l'engouement pour ce véritable phénomène qui commence à prendre de l'ampleur dans les années 1770 pour s'épanouir au siècle suivant.

ou un amateur des sciences & des beaux arts, & qui en favorise le progrès⁴³⁰ ». Alors qu'en Italie il « [s'applique] aux beaux arts & aux hautes sciences, & qui s'y distinguent, comme à la peinture, à la sculpture, aux mathématiques, à la musique, &c. On dit d'une personne qui en fait profession, c'est un virtuose, *questo è un virtuoso*⁴³¹ ». Enfin, en Angleterre : « on applique plutôt cette dénomination à quelques lettrés aimables & curieux, qu'à ceux qui cultivent des arts utiles ou des sciences qui exigent une profonde méditation. Ainsi l'on y appelle *virtuoses*, les antiquaires, ceux qui font des collections de raretés de toute espèce, des observations avec le microscope, &c.⁴³² ». Cependant, la définition, antérieure, qu'en donne Sébastien de Brossard en 1703, est quelque peu différente :

Virtu veut dire en italien, non seulement cette habitude de l'âme qui nous rend agréables à Dieu & nous fait agir selon les règles de la droite raison ; mais aussi cette supériorité de génie, d'adresse ou d'habileté, qui nous fait exceller, soit dans la théorie, soit dans la pratique des beaux Arts au-dessus de ceux qui s'y appliquent aussi bien que nous. C'est de là que les Italiens ont formé les adjectifs *virtuoso* ou *virtudioso* [...] pour nommer ou pour louer ceux à qui la Providence a bien voulu donner cette excellence ou cette supériorité⁴³³.

Ajoutons que plus loin, Brossard évoque cette qualité comme propre au compositeur de musique et non à l'interprète. Comme l'indique Pierre Saby⁴³⁴, deux conceptions de la virtuosité s'opposent : l'une est fondée sur la prouesse technique et l'autre sur le principe de propriété expressive. La primauté d'une conception de supériorité n'est donc pas systématiquement mise en avant dans la définition de Brossard et dans l'*Encyclopédie*. De plus, chez Diderot et Rousseau, cette notion est bel et bien associée à l'idée d'une difficulté technique. Nous proposons donc une définition de la danse virtuose comme un moment destiné à mettre en valeur des qualités techniques et expressives de l'interprète (les premiers sujets en particulier) dont l'écrin idéal serait la chaconne comme nous le verrons par la suite.

⁴³⁰ DIDEROT (Denis); D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 17, p. 330.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de Musique, contenant un explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usités dans la musique*, Paris, Ballard, 2nde édition, 1705, [1^{ère} édition 1703], p. 221-222.

⁴³⁴ SABY (Pierre), « Servitude et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », op. cit., p. 85.

1. Manifestation de la virtuosité dans la danse

Je soupçonne que la belle danse est devenue plus brillante,
mais moins noble et moins régulière⁴³⁵.

Le XVIII^e siècle présente un phénomène de vedettariat qui dépasse largement le cadre de la danse. Cette nouveauté va concerner dans un premier temps les artistes chantant et dansant. Puis, dès 1799, les directeurs de l'Opéra engagent de nouveaux solistes dans l'orchestre et décident pour la première fois de faire apparaître leurs noms sur les affiches. Ils vont figurer d'abord en bas de celle-ci, précédés des solistes chanteurs et danseurs. Rappelons que la généralisation du phénomène vient également du fait que la musique instrumentale prend son essor à la fin XVIII^e siècle, favorisant de plus en plus l'intérêt pour les instrumentistes jusqu'au XIX^e siècle. Dans la période qui nous intéresse, les danseurs sont alors au cœur du vedettariat. Françoise Escal souligne également qu'au XVIII^e siècle, certains virtuoses se comportent déjà en vedette-virtuose tels qu'on les trouve au XIX^e ou au XX^e siècles. Si elle n'évoque que les musiciens, nous avons pu constater l'étendue du phénomène chez les danseurs. De plus, Françoise Escal parle de la connotation masculine qui découle du terme « virtuose », renforçant ainsi notre sentiment sur l'interprétation « extraordinaire » de Mlle Heinel, danseuse virtuose, comparée à son homologue masculin.

La vue est un sens indissociable de la notion de virtuosité, y compris chez les musiciens par exemple : l'aspect visuel de leurs gestes participe en effet à l'éblouissement du public. La place de la virtuosité s'avère complexe et paradoxale, car tour à tour encensée et diabolisée. Comme nous le précisons avec ces difficultés de terminologie, la définition de « virtuosité » est parfois ambiguë, d'autant plus que pour les techniques utilisées sur scène, une nouvelle proposition émerge chez des penseurs comme Diderot par exemple. Celui-ci va inciter à se tourner vers une redéfinition qui implique la recherche d'un équilibre entre virtuosité technique et expressivité. Là encore, nous trouvons un décalage entre les écrits philosophiques et esthétiques, et la réalité du spectacle vivant : d'une part un public friand de prouesses techniques, n'hésitant pas à bisser les interprètes qui mettent en avant leur technicité, d'autre part une méfiance vis-à-vis de ce terme souvent négatif, comme dans *Le Neveu de Rameau*⁴³⁶ ou les *Lettres sur la Danse*, qui condamnent la virtuosité

⁴³⁵ FORGE (Letexier de), *Idées sur l'opéra, avec un projet d'établissement d'une véritable Académie de musique qui aurait la direction de l'Opéra, de l'Opéra-comique ; projet suivant lequel les auteurs seraient mieux récompensés et les principaux acteurs encouragés en les faisant partager aux profits*, Paris, 1764, p. 17.

⁴³⁶ DIDEROT (Denis), *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques » 2002, p. 73.

au service d'une danse trop mécanique. Noverre modère cependant ses propos en ajoutant que si ces « beautés mécaniques » sont au service du sens et si le danseur est bien interprète et non pas simple vedette, la danse n'en peut être que plus belle et digne d'intérêt :

Personne ne rend plus de justice que moi aux Entrées seuls, dansées par les premiers Sujets ; ils me déploient toutes les beautés mécaniques des mouvements harmonieux du Corps ; mais desirer & faire des vœux pour que ces même sujets faits pour s'illustrer mêlent quelquefois aux grâces du corps les mouvements de l'ame ; ambitionner de les admirer sous une forme plus séduisante, & de n'être pas borné enfin à les contempler uniquement comme de belles machines bien combinées & bien proportionner, ce n'est pas, je crois, mépriser leur exécution, avilir leur talents & décrier leur genre ; c'est exactement les engager à l'embellir & à le varier d'avantage⁴³⁷.

Par ailleurs, Noverre n'hésite pas à mettre en avant le terme « virtuose » au sens de maîtrise parfaite — en ce sens le maître de ballet est un virtuose — des outils artistiques, lorsqu'il évoque le cas du ballet pantomime où le poète est en même temps le maître de ballet, il invoque un artiste total, d'autant plus virtuose qu'il maîtrise deux langages⁴³⁸.

Les progrès concernant la technique sont à mettre en parallèle avec la réforme du costume de scène qui s'organise sous l'impulsion des artistes eux-mêmes. La problématique du costume du danseur est largement évoquée par Noverre dans ses *Lettres* et déjà en germe depuis au moins 1734 et le *Pygmalion* de Marie Sallé.

[Marie Sallé] a osé paroître dans cette Entrée sans panier, sans jupe, sans corps et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête ; elle n'estoit vêtue avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, et ajustée sur le modèle d'une Statuë Grecque. Vous ne devez pas douter, Monsieur, du prodigieux succès de cet ingénieux Balet, si heureusement exécuté⁴³⁹.

À la lecture de cet extrait nous comprenons qu'ainsi dépouillé (paniers, jupe, perruques) et utilisant une matière aussi souple et légère que la mousseline, le corps dansant de Marie Sallé est délesté d'un certain poids. L'influence du costume sur le corps dansant se concrétise également

⁴³⁷ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 180-181.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 260 « Les anciens avoient des bras, & nous avons des jambes : réunissons, Monsieur, à la beauté de notre exécution, l'expression vive & animée des Pantomimes ; détruisons les masques, ayons une ame, & nous serons les premiers Danseurs de l'Univers. »

⁴³⁹ *Mercur de France dédié au Roy*, à Paris, chez Guillaume Cavelier ; La Veuve Pissot et Jean de Nully, avril 1734, p. 772.

au début du siècle dans l'invention du caleçon de scène par La Camargo, ce qui permet *a priori* des sauts plus hauts, des pas plus larges et une valorisation de la technique des pieds. Les travaux des philosophes de la danse et la promotion du ballet-pantomime font disparaître masques et paniers, et encouragent un corps plus disponible. Là encore, relevons le décalage entre la théorie et la pratique puisque nous recensons l'utilisation de panaches de plumes pour les danseurs de l'Académie royale en 1781⁴⁴⁰. Ce décalage peut être imputé au caractère institutionnel de l'opéra, qui s'avère moins prégnant sur d'autres scènes de spectacle, comme le souligne Joël Huthwohl :

[...] Peu de miniatures sont consacrées à l'opéra [...]. Elles permettent cependant de constater une parenté avec les costumes de la tragédie. Mais, dans ces scènes, on observe plus de faste encore [...]. Les tenues de Garrick paraissent nettement plus souples, moins compliquées, plus propre aux vigueurs de la passion et de la douleur, comme un écho du contraste entre Racine, ou Voltaire, et Shakespeare⁴⁴¹.

L'opéra-comique, par exemple, choisit des costumes plus proches de la réalité, en lien avec ses intrigues mêlant paysans et bourgeois. Cette évolution du costume témoigne également du glissement de registre qui s'opère dans les livrets, du merveilleux à la recherche de vérité⁴⁴².

Nous avons pu établir, à partir de l'analyse des comptes rendus de spectacles notamment, que les éléments techniques reconnus comme particulièrement virtuoses sont la récurrence des sauts et pas sautés, des pirouettes et des entrechats. *Le Mercure de France* relate régulièrement le registre des sauts, qui paraissent relever d'une technique virtuose⁴⁴³.

Quant à la pirouette, il semble que sous l'impulsion de Mlle Heinel elle gagne en technicité :

Cette dernière invention ne nous est connue que depuis 1776, époque où Ferville et Mademoiselle Heinel l'importèrent de Stuttgart et en firent cadeau à la France⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ Archives Nationales, O¹/628, État général de Panaches de plumes fourni à loyer par Dormebery panache ordinaire du roy pour les spectacles donnée par l'Académie royale de musique depuis la rentrée de Pâque année 1781.

⁴⁴¹ HUTHWOHL (Joël), *Comédiens & costumes des Lumières, Miniatures de Fresch et Whirsker, collection de la Comédie-Française*, éd. Bleu autour/Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Sioule/Moulins, 2011, p. 86.

⁴⁴² Cette réforme s'organise aussi à l'intérieur même de la corporation des acteurs, impulsée en France par l'acteur Lekain et l'actrice Mlle Clairon dans les années 1750. Concentrées autour du genre de la tragédie, ces initiatives, encouragées et encensées par Voltaire et Diderot, ne font cependant pas l'unanimité et nous pouvons dire que la réforme ne s'effectue pas de manière uniforme. Par exemple, Mlle Dusmènil, grande rivale de Mlle Clairon, quitte le théâtre dix ans après elle et continue pourtant dans cet intervalle, à porter des robes à paniers, des perruques et des panaches. Il faut donc attendre -au théâtre et à l'Opéra- la fin de la Révolution pour qu'une prise de conscience et des décisions collectives soient menées de manière uniforme.

⁴⁴³ À titre d'exemples : *Le Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Lacombe, mai 1773, p. 171-172 : « On se rappelle avec plaisir ses scènes de danse avec M. Berclaire, & sa pirouette étonnante sur un seul plié, comme sur un pivot [...] » ; *Mercury de France dédié au Roi*, à Paris, chez Lacombe, Janvier-Mars 1775, p. 152 : « M. Dauberval & Mlle Peslin y brillent par leur danse vive et pantomime » ; *Le Mercure de France dédié aux oisifs*, à Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, aout 1774, p. 170 : « On en peut trop applaudir [...] l'étonnante vivacité & la gaité de Mlle Peslin ».

⁴⁴⁴ *Figaro : journal non Politique*, Paris, 12 aout 1872, p. 4.

Par conséquent il nous paraît intéressant de rapprocher l'invention⁴⁴⁵ de la pirouette à la seconde par Mlle Heinel, avec les travaux de Dóra Kiss relatifs à l'utilisation de la seconde position chez Marie-Thérèse Perdou de Subligny, l'une des premières danseuses mises à l'honneur à l'Opéra de Paris⁴⁴⁶. Dans son analyse, elle s'appuie sur la consultation de documents iconographiques représentant les danseuses :

Il semble qu'une posture [occupe] une place privilégiée : l'ouverture de jambe, qui consiste à être en équilibre sur la demi-pointe d'un pied, avec une jambe en l'air, étendue soit sur le côté à la seconde position, soit quelque part entre la quatrième devant et la seconde position⁴⁴⁷.

Ces images, confrontées avec les partitions en notation Beauchamp-Feuillet, permettent de formuler l'hypothèse d'une signature féminine, plaçant ainsi Mlle Heinel dans cette descendance des grandes interprètes danseuses de l'Opéra :

[...] Il pourrait être considéré a posteriori que « la danseuse » est à l'origine de tout un processus à l'issue duquel l'ouverture de jambe est devenue l'emblème de la figure féminine de la danseuse⁴⁴⁸.

La virtuosité va également contribuer à mettre en concurrence les salles de spectacles par l'intermédiaire des artistes, jusqu'au Règlement de l'Opéra de Paris de 1798 prévoyant une exclusivité des sujet chanteurs et danseurs : le phénomène de vedettariat observé dans la deuxième moitié du siècle n'est en effet pas étranger au développement de la virtuosité. Malgré le peu de sources à notre disposition, nous pensons que dans ce contexte d'émulation entre les théâtres, de circulation des savoirs et de réforme de la danse, Paris constitue un territoire particulièrement fertile pour l'évolution technique.

⁴⁴⁵ La source précise que le danseur Ferville est également importateur de cette nouveauté, ce qui voudrait dire que l'origine de la pirouette à la seconde se trouve à Vienne ou Stuttgart. Actuellement, les sources consultées ne nous permettent pas de situer exactement où, quand et à quelle occasion Mlle Heinel a pu introduire celle-ci, il s'agirait également de consulter les sources germaniques afin de comprendre si cette figure est rependue en Autriche, le cas échéant depuis quand et par qui.

⁴⁴⁶ Pour une vision historique de l'apparition des femmes sur la scène de l'Opéra de Paris (dès 1681), nous renvoyons à la lecture de l'ouvrage de Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre National de la Danse, coll. « Histoires », 2014, chapitre « La Naissance du ballet de l'Opéra de Paris » p. 344 à 370.

⁴⁴⁷ KISS (Dóra), « Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 14 décembre 2016. URL : <<http://danse.revues.org/871> ; DOI 10.4000/danse.871>, p. 5.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

2. Le cas de la chaconne

Dans le cadre de nos travaux de recherche, la chaconne nous a particulièrement intéressés, parce qu'elle est à la fois l'élément chorégraphique fédérateur des cinq opéras de la période parisienne, et un espace qui semble faire le lien entre le style passé de la *belle danse* et les innovations techniques et expressives. Enfin, elle confirme que la décennie 1770, constitue une période charnière entre tradition et modernité, la chaconne étant progressivement abandonnée dans les productions suivantes de l'Opéra de Paris.

Si le musicien virtuose peut s'exprimer dans certains genres (concerto, sonate), le danseur dispose également d'un espace pour la mise en avant de ses qualités techniques : la chaconne, qui apparaît dès 1625 dans le *Ballet des fées de la Forêt de Saint-Germain* (entrée des chaconnistes espagnols), et qui s'impose comme une tradition dans l'opéra français puisqu'on termine l'ouvrage par une chaconne depuis Lully. Lorsque celui-ci fait de la chaconne un objet chorégraphique, il débarrasse la musique de sa forme rigide originelle (alternance de couplets et basse obstinée), pour lui prêter une forme à variations sur une basse obstinée. La virtuosité, traditionnellement sujet polémique en France, trouve alors une certaine justification dans le principe de la variation. Rameau contribue à émanciper d'avantage sa structure, la libérant de plus en plus de la basse obstinée (initialement en tétracorde), qui disparaît totalement avec Gluck. Dans *Les Indes Galantes*, Rameau compose une chaconne d'environ deux-cents mesures avec douze épisodes qui s'enchaînent et dont aucun ne constitue le refrain. D'une manière générale, au XVIII^e siècle, avec la fin de l'esthétique baroque, les compositeurs ne vont plus se contenter du canevas de la basse obstinée et du principe de variation. L'aspect de forme ouverte disparaît progressivement avec des ornements intégrés dans l'écriture mélodique, et une forme ne reposant plus seulement sur la juxtaposition d'épisodes contrastants. La chaconne s'imprègne d'une nouvelle esthétique dans les compositions de Gluck, pour lesquelles le concept de variation s'efface au profit de celui de développement. Cette idée n'est pas sans rappeler le principe de la forme sonate, notamment dans le travail tonal et le retour d'éléments mélodiques structurants. Ce changement de dynamique musicale interfère-t-il avec le tissu chorégraphique ? Il semble que la chaconne soit adoptée assez naturellement par Gluck, et intégrée dans toutes ses productions, à l'exception d'*Iphigénie en Tauride*.

La chaconne d'*Orphée et Eurydice* est réutilisée dans *Iphigénie en Aulide*, et elle se présente comme une pièce instrumentale conséquente, alternant thèmes galant et triomphal (utilisation des cuivres et techniques de jeux des cordes). Il nous apparaît qu'une analogie entre l'aspect de bravoure de la musique et celle de la danse puisse être possible, tout comme, dans la tradition de l'opéra baroque,

les airs de bravoure impliquent des vocalises et une prestation brillante pour illustrer ce caractère courageux.

Cette petite pièce symphonique est organisée autour de thèmes qui reviennent, et qui se présentent sous diverses formes tonales, l'idée du développement étant également présente. La musique révèle assez bien l'idée du triomphe analogue aux livrets des deux opéras. Notons que la pastorale y est évoquée dans un thème confié à un trio de bois (clarinette, hautbois, basson, mesure 29), qui rappelle le menuet, mais qui se rapproche ici plutôt du *ländler*. Nous pouvons alors nous demander si cette évocation d'une danse propre à la culture autrichienne de Gluck est perceptible par les interprètes et par le public.

La chaconne d'*Alceste* provenant d'une œuvre antérieure, celle d'*Armide* reste donc la seule composée spécifiquement pour l'œuvre. Au-delà du terme technique de « chaconne » évoquant toute une tradition depuis le ballet de cour, c'est une peinture orchestrale que Gluck propose au danseur. Construite sur le même principe que la passacaille d'*Iphigénie en Aulide* que nous évoquions auparavant, le caractère de la danse ne demeurerait que pour satisfaire l'interprète et le public. La chaconne est placée à la fin de la scène 1 de l'acte V, à notre sens pour des raisons dramaturgiques — la fin de l'opéra se concentrant sur la fuite d'*Armide*.

Celle-ci débute par une première partie en *si b* majeur, dans un style galant, une deuxième section (B) nous emmène vers la tonalité de *fa* majeur avec une partie de hautbois solo toujours dans un style galant (broderie et double broderie) sur une pédale de dominante. S'ensuit un épisode tonalement instable, qui pourrait être un pont dont les caractéristiques sont les doubles croches et les appels des cors. Ceux-ci nous rappellent, à première vue sur la partition, le caractère de bravoure attaché à la chaconne, à moins qu'il n'évoque, à la manière du « double-entendre » chez Mozart, l'infidélité des bergers et bergères, qui rappelons-le, sont des démons déguisés. La partie suivante, justement, répand à nouveau ce motif thématique que nous identifions comme celui des démons d'*Armide* et que nous retrouvons à plusieurs reprises, parsemé dans différents morceaux. Le motif circule d'un soliste à un autre (clarinette et hautbois), ainsi qu'aux violons 1 et 2. Il attire d'autant plus l'attention qu'il se présente avec une harmonie de septième mineure, et souvent dans son premier renversement (dissonance de l'intervalle de seconde). Le mode de jeu est précisé pour les cordes, comme pour les vents, en une espèce de trille⁴⁴⁹ qui tient plutôt du sordide dans ce cadre-là :

⁴⁴⁹ GLUCK (Christoph Wilibald von), *Armide, drame-héroïque*, Paris, gravée par Mme Lobry, p. 226, [partie de clarinette].

illustration n° 10 : Trille de clarinette, Chaconne d'*Armide*.

Par la suite, nous retrouvons une nouvelle fois le pont, qui ramène la première section (A), donnée une quinte au-dessus en *fa* majeur, cette partie revient à nouveau, comme coupant la parole à la section B, dans la tonalité initiale de *si b* majeur, puis ce semblant de réexposition est interrompu par le retour de la section composée du motif des démons qui précède la reprise de la section A, mais à l'homonyme mineur. C'est tout en tension que la chaconne s'achemine vers la fin, avec une coda qui propose un long mouvement descendant, et qui s'apaise pour finalement s'enchaîner avec un air, chanté par un plaisir (« Les plaisirs ont choisi pour asile »). Ainsi, l'omniprésence du motif des démons joue un rôle poétique en attirant l'attention de l'auditoire, et il fait participer dans le même temps la danse à l'unité du drame.

Le découpage en sections est plus délimité par les zones tonales qu'il ne l'est par la mélodie, ce qui nous invite à nous demander si la danse est influencée par l'organisation tonale. La tradition chorégraphique de la chaconne est-elle remise en cause par ces changements musicaux ? Comment Vestris (en tant que compositeur de ballet et interprète) parvient-il à trouver un équilibre entre la virtuosité technique et l'expression qui découle naturellement de la musique ?

Malgré un accueil mitigé lors de sa création, *Armide* est repris avec succès en mai 1778, alors que Gluck est déjà parti en Allemagne : le *Journal de Paris* évoque le sort réservé à la chaconne :

On a supprimé la chaconne dans le Ballet du cinquième Acte ; elle est remplacée par une gavotte [sic] & par un air de flûte, que M. Gluck avoit déjà fait jouer aux répétitions⁴⁵⁰.

Cette remarque a engendré de nombreuses interrogations qui ne peuvent demeurer qu'à l'état d'hypothèses : est-ce un choix de Gluck (alors absent) ? Avait-il préparé ce changement en composant des morceaux de remplacement (la gavotte et l'air de flûte) ? Souhaite-t-il mettre fin à une tradition ? Le changement est-il dû à un problème d'interprétation ou d'interprète(s) ?

Il y a une certaine progression dans la production parisienne de Gluck qui passe de l'emploi d'une chaconne « interchangeable », à celui d'un morceau composé spécifiquement pour un opéra et

⁴⁵⁰ *Journal de Paris*, 10 mai 1778, p. 275.

participant à l'unité de celui-ci, puis à la suppression de ce final et par conséquent, à l'abandon d'une tradition chorégraphique et d'un espace propre à la virtuosité initialement dédié aux sujets dansants. Ainsi, comme Diderot le suggère, la virtuosité (ici des interprètes du ballet) doit se renouveler et se tourner vers l'imitation et l'expression.

ENTR'ACTE

On ne peut se dissimuler que l'ancien fond de l'opéra ne soit anéanti depuis que Gluck, Sacchini,
Piccinni et Saliéri ont donné des Opéra⁴⁵¹ [...].

L'opéra n'est fait que pour les yeux & les oreilles ; il est moins le Spectacle du cœur & de la raison,
que celui de la variété & de l'amusement [...].

Je dirai simplement que la Danse dans ce Spectacle devrait être placée dans un jour plus
avantageux ;
j'avancerai même que l'Opéra est son élément,
que c'est là que l'Art devrait prendre de nouvelles forces, & paroître avec le plus d'avantage ;
mais par un malheur qui naît de l'entêtement des Poètes ou de leur maladresse,
la Danse à ce Spectacle ne tient à rien & ne dit rien⁴⁵² [...].

Cet extrait des *Lettres sur la Danse* de Noverre, abordent bien à propos le problème de la danse dans l'opéra français. L'ancienne doctrine évoquant l'opéra baroque comme « une musique à voir », devient trop limitée pour l'envergure des opéras réformés qui contiennent aussi une musique « à entendre » et, ajouterons-nous, « à sentir ». Quelle est la place de la danse dans cette nouvelle organisation et hiérarchisation des sens où elle semble éliminée d'office ?

Nous avons pu observer qu'il était nécessaire de redessiner les contours de la représentation, tant au sens de fonction poétique que de fonction matérielle. Cela implique une réflexion autour de l'« accessoire » (costumes, décors) d'une manière générale, sur laquelle nous reviendrons. Ce changement sur la scène a des répercussions sur la salle, impliquant une nécessaire rééducation du public. De nouvelles habitudes du spectateur se font jour, accompagnées de procédés de préparation nouveaux ou remis en question, comme par exemple c'est le cas des répétitions. Gluck va modifier sensiblement la place de la danse en l'intégrant véritablement au drame, l'élevant ainsi aux côtés du poème et de la musique. Pour ce faire, il semble qu'il cherche un équilibre entre ses aspirations de compositeur et la réalité de l'Académie royale de musique, tant sur le plan administratif qu'au regard des artistes et de leurs compétences à sa disposition.

En conséquence, la réforme de l'opéra prévoit d'intégrer l'élément chorégraphique mais sous une forme quelque peu différente de ce à quoi ont été habitués les spectateurs de Paris. Ainsi, la

⁴⁵¹ Archives Nationales, O¹/616/1, *Précis sur l'opéra et son administration*, Chapitre VIII, p. 77-78.

⁴⁵² NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, p. 130-131.

révolution opérée par Gluck prend part à la réflexion théorique et pratique autour de la question de la danse à la fin du XVIII^e siècle. Dès lors, il apparaît nécessaire de changer la nature d'une danse sclérosée, qui ne correspond plus à une contemporanéité jalonnée par de grands bouleversements et des interrogations socio-politiques. Le compositeur s'emploie donc à introduire une nouvelle poétique de la danse par le truchement des épisodes de ballet et de divertissement, dans l'idée d'un meilleur équilibre et en faveur de la grande architecture. *Iphigénie en Tauride* présente une véritable synthèse des capacités du compositeur à incorporer danse, en utilisant toutes les possibilités chorégraphiques, réparties sur les quatre actes :

Acte I, scène 4	Ballet des Scythes
Acte II, scène 4	Pantomime des Euménides
Acte II, scène 6	Cérémonie des prêtresses
Acte IV, scène 2	Cérémonie (prêtresses, Oreste, Iphigénie)
Acte IV, scène 5	Combat entre les Grecs et les Scythes

Tableau n° 19 : Diversité des danses d'*Iphigénie en Tauride*

Nous analyserons dans notre seconde partie, l'articulation de la pantomime et des grandes scènes de cérémonie, construites autour de l'esthétique du tableau. Car le compositeur tend à fédérer tous les arts autour de la notion d'expression, dissipant de plus en plus la frontière entre les prérogatives des différents corps de métiers artistiques : les exigences sont pluridisciplinaires. Noverre, par exemple, exige un chœur chantant qui danse, et des danseurs-acteurs. Cette tendance paraît se confirmer, allant jusqu'à des artistes parfaitement complets, comme en témoigne l'extrait du *Mercury de France* ci-après :

Mlle Cécile, élève de M. Gardel, a débuté sur ce théâtre, dans les différents genres de danse. L'éclat de la jeunesse, une taille svelte, une figure charmante, toutes les grâces, une position de tête charmante, une grande précision, beaucoup de légèreté, d'aisance & de moëlleux [sic !] dans sa danse, lui ont mérité tous les suffrages & distingué cette nouvelle Terpsichore. Elle a joué, dansé & chanté le rôle d'Eglée dans l'acte de *La Danse*⁴⁵³.

Si Mlle Cécile ne semble pas être passée à la postérité, elle pourrait néanmoins représenter un idéal d'interprète. Malgré tout, le *Mercury de France* met plus en avant ses qualités physiques que ses compétences multiples. Nous pourrions nous demander pourquoi Mlle Cécile ne génère pas plus d'écrits et de succès, et nous amener à nous questionner sur l'originalité d'une interprète jouant,

⁴⁵³ *Mercury de France dédié au Roi*, Paris, Lacombe, janvier 1777, p. 187-188. C'est nous qui soulignons.

chantant et dansant. Si aujourd'hui la pluridisciplinarité représente l'idéal rare d'un artiste complet aux multiples possibilités expressives, en 1777, ce type de profil peut être fréquent ; il serait intéressant de poursuivre et d'approfondir cette réflexion en menant une recherche plus large autour de ces femmes (et peut-être ces hommes) capables de passer d'une discipline à une autre. Et enfin, observer si ce phénomène est concentré chronologiquement. Retrouver ce profil d'interprète renforcerait l'idée que les années 1770 à 1789 présentent une atmosphère particulièrement féconde pour la perméabilité des disciplines, des techniques et des genres.

Nous avons évoqué, à maintes reprises, l'héritage des compositeurs des tragédies lyriques françaises (Lully et Rameau), nous nous concentrerons, dans notre seconde partie, sur les innovations et les interactions avec les autres disciplines, toujours dans cet esprit d'identification de la correspondance entre les arts.

Les opéras de Gluck passent dans un premier temps à la postérité avec de nombreuses reprises, y compris après la Révolution, avant de sombrer dans l'oubli pour être redécouvert par Berlioz au siècle suivant. Comme nous avons pu l'analyser dans certains documents conservés aux Archives nationales (O¹/615), les opéras de Gluck sont garant d'un certain succès financier pour l'Académie royale de musique. Par exemple en 1780, après l'échec d'une œuvre et ce malgré la présence de la reine, la direction remet à l'affiche les deux *Iphigénie* de Piccinni et Gluck, et elle envisage de rappeler le compositeur viennois à Paris⁴⁵⁴. Benoît Dratwicki souligne le renouveau du répertoire de l'Opéra paradoxalement réduit à quelques ouvrages — dont ceux de Gluck — qui constituent notre corpus :

À la veille de la Révolution, le bilan des efforts soutenus de Dauvergne était assez mitigé. Incontestablement, l'énergie déployée par le directeur avait permis un renouveau sensible de la création, une évolution considérable des goûts et des pratiques. Pour autant, les chefs d'œuvres paraissant dignes de s'inscrire durablement dans l'histoire de l'Académie royale n'étaient objectivement pas si nombreux. En 1789, Papillon de La Ferté ne repérait que 23 titres « compos[ant] actuellement le repertoire » au milieu de 41 ouvrages créés avec plus ou moins de succès depuis 1774. Et encore, n'assurait-il des recettes confortables que pour d'éventuelles reprises d'*Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide* et *Iphigénie en Tauride* de Gluck, *Didon* de Piccinni, *Ceudipe à Colonne* de Sacchini, *Les Danaïdes* et *Tarare* de

⁴⁵⁴ Cf. Archives Nationales, O¹/615, « note du 24 octobre 1780 de Papillon de la Ferté », qui insiste, suite à de faibles recettes, sur la nécessité de mettre à l'affiche *Le Bon Seigneur* ainsi qu'*Iphigénie* de Piccinni et Gluck. Un peu plus loin, une lettre de Amelot à Papillon de La Ferté écrite à Versailles, le 2 septembre 1780 discute de la possibilité de faire revenir Gluck à Paris de manière définitive (en rompant son engagement à la cour de Vienne) : « [...] Je vais m'occuper de la rédaction d'un mémoire, que je communiquerai à M. Necker, et que je mettrai ensuite sous les yeux du roi, pour fixer les propositions à faire à M. Gluck, capable de l'attirer ici et celles le déterminant à [venir] donner ses ouvrages. Quand j'aurai l'agrément de sa majesté. Pour les propositions à lui faire, j'engagerai la reine à écrire à l'Empereur, à l'effet d'obtenir la liberté à M. Gluck de venir en France. ».

Salieri, *La Caravane du Caire* et *Panurge dans l'Île des Lanternes* de Grétry, soit 11 opéras seulement. Tout le reste était soit trop ancien, soit trop expérimental, soit trop anecdotique⁴⁵⁵ [...].

Papillon de la Ferté, que Benoît Dratwicki cite, termine en évoquant l'anéantissement de l'ancien fond de l'Opéra depuis la venue des compositeurs comme Gluck, Sacchini, Piccinni et Salieri⁴⁵⁶.

Il nous faut rappeler le succès des drames réformés du Chevalier, malgré les querelles qui se déclenchent au fil des productions, tant à l'intérieur de l'Académie royale que chez les spectateurs et les intellectuels. L'expérience de Gluck à Paris n'en demeure pas moins complexe : ses œuvres divisent le public et le succès se fait souvent après les premières représentations et ajoutons, après les remaniements des parties dansées.

Notre seconde partie se concentrera plus particulièrement autour des notions d'imitation et d'expression afin de comprendre et de dégager les spécificités du langage chorégraphique mises en avant dans les opéras de Gluck et une poétique singulière quant à l'emploi de la danse à la fois dans le style (pantomime, ballet, chœur avec danse, air de danse) mais aussi dans l'imbrication de celle-ci à l'intérieur du drame.

⁴⁵⁵ DRATWICKI (Benoît), *Antoine Dauvergne (1713-1797) : une carrière tourmentée dans la France des Lumières*, op. cit., p. 402.

⁴⁵⁶ Cf. Archives Nationales, O¹/616/1, *Précis sur l'opéra et son administration*, [1789] « Observation sur l'académie royale de musique, et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel », chapitre VIII p. 77 : « On ne peut se dissimuler que l'ancien fond de l'opéra ne soit anéanti depuis que Gluck, Sacchini, Piccinni et Salieri ont donné des Opéra [...] ».

DEUXIÈME PARTIE : IMITATION & EXPRESSION

Introduction

Alors que le Grand Siècle s'appliquait à faire de spectacle son *credo*, le XVIII^e siècle, quelque peu débarrassé de la pompe de Louis XIV, entame une véritable réflexion autour de l'univers du théâtre et de sa place dans la société. La seconde moitié du siècle des Lumières apparaît comme un moment charnière pour les arts du spectacle. Nous retrouvons cet engouement du public pour le spectaculaire, jusqu'à une véritable « théâtromanie » ; le XVIII^e siècle est bientôt ce siècle de l'œil qui remet en question les habitudes de représentations par le biais de nombreux amendements au service de l'expression. Tous les changements administratifs, les déplacements géographiques et les circulations stylistiques vont considérablement influencer les habitudes de représentations d'une manière générale. À la réforme de l'opéra imposée par Gluck, s'ajoute en conséquence, une réforme du public, là-encore pour le spectacle en général. Si au XIX^e siècle, l'art lyrique français se présente comme un art total organisé autour des idées de spectaculaire et de virtuosité, c'est l'expressivité qui, à la fin du XVIII^e siècle, sous-tend l'architecture du drame, en particulier chez Gluck. Les travaux fondamentaux de Pierre Frantz insistent sur la place du spectacle, plus spécifiquement du théâtre, au XVIII^e siècle :

Critérium du succès dans une carrière littéraire et académique, lieu de formation de l'esprit public, enjeu politique et intellectuel, et, bientôt, à la fin du siècle entreprise commerciale, il occupe une place dont l'urbanisme et l'architecture reconnaissent la situation centrale [...]. Son organisation intérieure se renouvelle au cours de la même période ; les salles et les scènes nouvellement édifiées structurent le protocole des relations entre le spectacle et le public⁴⁵⁷.

En effet, dès 1759, la réforme du théâtre fait suite à une véritable crise, notamment au sein de la Comédie-Française, et elle se concrétise avec la mise en pratique de plusieurs dispositifs. Retenons que l'exclusion des spectateurs de la scène de l'opéra est fondamentale, mesure ardemment encouragée par Diderot et Voltaire, et qui marque définitivement la frontière entre la scène et la salle. Par conséquent, le lieu de spectacle se métamorphose afin de correspondre à l'impératif de l'illusion : agrandissement du cadre de scène, séparation de la scène et de la salle

⁴⁵⁷ FRANTZ, (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 1998, p. 1.

(suppression du public sur le plateau puis apparition du rideau de scène), aménagements complétés au XIX^e siècle par l'ajout de places assises au parterre et par l'extinction des lumières de la salle pendant la représentation. Les débats autour du microcosme que représente le théâtre français se poursuivent également, avec plusieurs réflexions menées autour du statut moral des acteurs. Raphaële Coronat-Faure écrit très justement que « la réforme des Encyclopédistes a donc touché tous les composants du théâtre⁴⁵⁸ ».

Ainsi, le théâtre, commun au chant et à la danse, se trouve au cœur des débats, insufflant alors dynamisme et modernité, particulièrement avec la publication de plusieurs ouvrages, et ce, dès 1747 avec celui de Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*⁴⁵⁹, source première du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. En réaction au texte de Saint-Albine, Antoine Riccoboni publie en 1750 *L'Art du Théâtre*⁴⁶⁰, qui amorce quant à lui une réflexion concernant le jeu scénique. Comme le souligne Pierre Frantz, les propositions de Diderot pour l'interprétation du comédien, rompent avec l'ancienne manière de faire. Cette « révolution scénique⁴⁶¹ » doit donc être assimilée, non seulement par les interprètes mais également par le public. Ces idées novatrices sont stimulées par le comédien anglais David Garrick, qui semble faire l'unanimité dans toute l'Europe⁴⁶², particulièrement en France, et qui, outre son texte publié en 1744, *An Essay on acting*, se rend à Paris en 1751 et se met en relation avec plusieurs acteurs de la Comédie française⁴⁶³. Comme le rappelle Joël Huthwohl⁴⁶⁴, si les divergences de points de vue concernant les arts du spectacle entre la France et l'Angleterre sont assez anciennes⁴⁶⁵, le renouvellement de la danse et du théâtre en France doivent certainement beaucoup au jeu théâtral anglais⁴⁶⁶.

Rappelons que nous sommes dans un contexte où la circulation des savoirs s'effectue de façon systématique, autour de la manifestation d'une appétence intellectuelle et culturelle dynamisée par la vaste entreprise de l'*Encyclopédie* ; celle-ci se propose en effet de « rassembler les connaissances

⁴⁵⁸ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicales au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2001, p. 217.

⁴⁵⁹ SAINT-ALBINE (Rémond de), *Le Comédien*, à Paris, chez Vincent, 1749.

⁴⁶⁰ RICCOBONI (François), *L'Art du théâtre*, à Paris chez Simon & Giffart, 1750.

⁴⁶¹ FRANTZ, (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 117.

⁴⁶² DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, coll. ; « Folio Plus Classiques », 2009, p. 50 : « Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui, du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connus, rends hommage à la vérité ! »

⁴⁶³ Nous renvoyons à la lecture de l'ouvrage de HEDCOK (Frank, A.), *A Cosmopolitan Actor : David Garrick and his french friends*, London, 1912, cité par HEARTZ (Daniel), *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, USA, W. W. Norton & Compagny, 2003, p. 54.

⁴⁶⁴ HUTHWOHL (Joël), *Comédiens & costumes des Lumières*, Miniatures de Fresch et Whirsker, collection de la Comédie-Française, éd. Bleu autour/Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Sioule/Moulins, 2011, p. 26.

⁴⁶⁵ Notons que, déjà en 1718, dans son *Essay towards an history of dancing*, John Weaver reprochait à Claude Ballon son manque d'expression.

⁴⁶⁶ L'arrivée de comédiens anglais en 1939 pour renforcer la troupe de l'Opéra-Comique est à ce titre un événement notable.

éparses sur la surface de la terre⁴⁶⁷ » pour en faire « un sanctuaire où les connaissances des hommes soient à l’abri des temps et des révolutions⁴⁶⁸ ». Philosophes et théoriciens de la danse partagent alors une référence commune à l’antiquité, permettant, comme nous le suggérons auparavant, de légitimer leurs propos.

La Mimésis

Cette seconde partie cherche à mettre en avant le glissement entre les deux principes esthétiques que sont l’imitation et l’expression, dans le champs de la danse. Aussi, tout au long de cette seconde partie, nous avons choisi de nous rallier aux travaux de Catherine Kintzler pour aborder l’esthétique classique. La philosophe parle « d’esthétique de la vérité et non de la réalité⁴⁶⁹ », car pour imiter un objet, il s’agit bien de concentrer des caractéristiques du vrai - qui ne sont jamais observables toutes ensembles — et de les révéler dans la contemplation esthétique⁴⁷⁰. L’esthétique classique en musique repose sur deux éléments primordiaux : d’une part la science du son (la musique en tant que science physico-mathématique, à travers la théorie du corps sonore et les travaux de Jean-Philippe Rameau), et d’autre part, l’esthétique de la vraisemblance merveilleuse analogue à la vraisemblance naturelle dans le théâtre classique. Ainsi,

Il est donc vrai de dire que le classicisme se fonde sur une vision rationaliste du monde, mais cela n’exclut nullement le sensualisme, et cela n’autorise nullement à confondre le rationnel (qui s’applique aussi à l’imaginaire et au métaphysique) avec le raisonnable⁴⁷¹.

Pour revenir aux sources du XVIII^e siècle, les ouvrages des théoriciens s’appuient toujours sur la référence antique et immuable d’Aristote et de sa *Poétique*, source présente dès la Renaissance et qui occupe une place prépondérante dans l’élaboration du style classique. La référence à l’antique sera mise en avant dans la première partie du chapitre 1, où nous évoquerons les liens entre Lucien de Samosathe, Noverre et Gluck, avant d’évoquer le chœur, qui relie l’Antiquité au XVIII^e siècle.

La *Poétique* présente la poésie comme l’action d’imiter, ce que l’on nomme la *mimésis*. L’imitation doit être comprise non pas comme un décalque de la réalité, mais comme une recreation de la

⁴⁶⁷ DIDEROT, (Denis) ; D’ALEMBERT, (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 5, « Encyclopédie », p. 635.

⁴⁶⁸ D’ALEMBERT (Jean le Rond), *Discours préliminaire de l’Encyclopédie*, publié intégralement d’après l’édition de 1763, par F. Picavert, Paris, Armand Colin & C^{ie} éditeurs, 1894, p. 143.

⁴⁶⁹ KINZLER (Catherine), « Classicisme », dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 148.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

réalité au travers d'actions qui définissent le genre de la Tragédie : « c'est de là qu'est venu le nom de drame, de l'imitation qui se fait par l'action⁴⁷² ». Avec la Tragédie, nous nous trouvons donc au cœur de l'action :

En un mot, la tragédie imite des gens qui agissent : elle est donc l'imitation d'une action⁴⁷³.

Nous renvoyons ici aux travaux de Christina Koullapi dont la recherche se concentre sur *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières* :

[...] La tragédie grecque devient, par conséquent, le modèle antique qui permet aux théoriciens de perfectionner les règles codifiées par Aristote et, aux praticiens d'y puiser l'intrigue de la pièce représentée⁴⁷⁴.

En ce sens, l'ouvrage de Charles Batteux⁴⁷⁵ (lui-même traducteur de *La Poétique*) *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) constitue une source primordiale, où il reprend et développe la théorie de la *mimésis*. Il s'attache alors à distinguer des genres au sein de chaque art et à les caractériser ; puis affirme qu'il n'y a « aucune différence entre les principes des arts et pas davantage entre leurs techniques respectives ». Si nous prenons l'exemple de la poésie et de la peinture, pour Batteux, ce sont deux arts semblables, il suffit de :

[...] Changer les noms, et de mettre peinture, dessin, coloris, à la place de poésie, de fable, de versification. C'est le même génie qui crée dans l'une et dans l'autre : le même goût qui dirige l'artiste dans le choix, la disposition, l'assortiment des grandes et des petites parties : qui fait les groupes et les contrastes : qui pose, et qui nuance les couleurs : en un mot, qui règle la composition, le dessin, le coloris⁴⁷⁶.

⁴⁷² ARISTOTE, *Poétique*, (trad. Charles BATTEUX), à Paris, ed. Jules Delain & fils, 1874, (nouvelle édition Revue et Corrigée), p. 6.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷⁴ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷⁵ Pour l'analyse et le regard critique de Diderot sur l'abbé Batteux, nous nous sommes appuyé sur les propos de Barbara De Negroni dans DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques, édition publiée sous la direction de Michel DELON avec la collaboration de Barbara DE NEGRONI*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2010, Notice à la « Lettre sur les Sourds et Muets », pp. 1129-1141. Barbara De Negroni rappelle à juste titre que Diderot nomme l'ouvrage de Batteux « acéphale » car il affirme que les Beaux-Arts doivent répondre au principe de l'imitation de la belle nature mais ne précise jamais ce qu'il entend par « belle nature ». Cette critique de Diderot est fondamentale dans le changement de goût qui s'opère au XVIII^e siècle.

⁴⁷⁶ BATTEUX (Charles), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, à Paris, chez Durand, 1746, p. 247-248.

Les écrits de Charles Batteux sont petit à petit remis en cause, car en appliquant une imitation stricte, les philosophes prennent conscience de la restriction des possibilités de création, comme l'évoque Noverre : « combien de talents égarés par une servile imitation⁴⁷⁷ ? ».

En effet, Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*⁴⁷⁸, (1751), va remettre en cause les théories de Batteux, en ajoutant qu'il faut prendre en compte la technique propre à chaque art ; qu'on ne recourt pas aux mêmes moyens esthétiques ; qu'on ne s'exprime pas de manière similaire qu'on soit en poésie, en musique ou en peinture. Barbara De Negroni⁴⁷⁹ souligne que, comme beaucoup de théoriciens de l'esthétique au XVIII^e siècle, Batteux ne justifie pas ses métaphores (comme le « coloris d'un texte »), et ne s'explique donc jamais sur les analogies entre les arts, qui fondent pourtant sa pensée. Ainsi, pour Diderot, la subtilité de certains arts procède de leur capacité à recourir à la fois au sens propre et au sens figuré. Barbara De Negroni reprend alors Diderot, invoquant le geste éloquent de Lady Macbeth, sur lequel nous reviendrons dans la partie consacrée au langage :

Les grandes pantomimes font jaillir le sens propre dans toute sa force : le geste de Lady Macbeth se lavant désespérément les mains nous fait apercevoir des mains souillées par un sang réel, et non une simple image figurée de la reine. L'imitation dans les arts n'est ni évidente ni immédiate : elle nous représente moins directement la nature que ses hiéroglyphes⁴⁸⁰.

Si l'imitation et les théories de l'abbé Batteux sont remises en cause, l'imitation demeure néanmoins un principe esthétique indissociable de l'art, tout en restant problématique avec le genre de l'opéra, qui fait cohabiter plusieurs langages artistiques.

Au XVIII^e siècle, la théorie de la *mimésis* est remise en question, et ce, concomitamment au changement de goût et à l'émergence de l'intérêt pour le sentiment. Michel Noiray souligne que, sans cette réflexion esthétique autour de l'imitation, englobant également le théâtre et la danse, la réception de l'œuvre de Gluck dans les années 1770 n'aurait pas été envisageable. L'ébullition intellectuelle autour des trois notions que sont l'illusion, le réel et l'artifice, renvoie directement au genre même de l'opéra qui nécessite la cohabitation de plusieurs techniques. Musique, versification et danse (sans compter la scénographie) sont alors loin d'être égales, mais elles

⁴⁷⁷ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 477.

⁴⁷⁸ Le texte est publié pour la première fois dans le *Mercur de France* en avril 1751, sous le titre *L'Auteur de la Lettre sur les sourds et muets à M. B. son Libraire*. Par la suite Diderot fait des ajouts pour répondre aux nombreuses réactions que suscite le texte (et les illustrations qui l'accompagne).

⁴⁷⁹ DIDEROT (Denis) (*Œuvres philosophiques*, Notice à la « Lettre sur les Sourds et Muets », op. cit., p. 1136.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 1138.

semblent s'articuler autour d'un système de subordination : la danse est tributaire de la musique, la musique du texte.

Cette notion de *mimesis* constitue également un fil conducteur entre les XVII^e et XVIII^e siècles à travers des théoriciens comme le père Ménéstrier et Michel de Pure, puis Dubos, Cahusac et Noverre. Ainsi, le ballet de cour se construit sur le modèle de l'imitation allégorique, puis, au siècle suivant, se concentre sur l'imitation de l'action en elle-même, conférant ainsi à la danse une dimension dramatique.

Comme le relève Béatrice Didier⁴⁸¹, dans l'opéra français du XVIII^e siècle, coexistent deux impératifs, le merveilleux et l'imitation : l'un hérité de la période baroque, l'autre moteur de création et bientôt refondée et érigée en précepte fondamental par le style classique. La notion d'imitation est intimement liée à l'opéra puisqu'elle en constitue le principe fondateur⁴⁸². Si la question de l'imitation en musique est un paradigme présent dès les premières polyphonies du Moyen-Âge, il nous faut cependant rester vigilants quant à l'utilisation de ce terme, quelque peu protéiforme.

En musique l'imitation divise car, comme l'explique Raphaële Coronat-Faure, « dans le cadre d'une stricte imitation de la nature, la musique instrumentale ne peut trouver sa place et justifier son existence⁴⁸³ ». Ou, pour reprendre les *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* de Chabanon, si la musique s'attache à détailler une imitation stricte (« fusée de notes montantes ou descendantes pour imiter l'éclair⁴⁸⁴ » par exemple), alors « l'imitation décroît et s'affaiblit, en raison de l'insuffisance des moyens que le musicien emploie⁴⁸⁵ ».

⁴⁸¹ DIDIER (Béatrice), « Mimésis et représentation de la nature des quelques livrets des opéra de Jean-Philippe Rameau, in MARTIN (Marie-Pauline) et SAVETTERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », p. 182-187.

⁴⁸² Les premières expériences qui donnèrent naissance à l'opéra se basent sur l'idée de l'imitation de la parole en mettant en musique celles-ci. Voir à ce propos la *Camerata dei Bardi* et les productions de Monteverdi, évoqués dans : SABY (Pierre), *Vocabulaire de l'Opéra*, Paris, Minerve, 1999, p. 78.

⁴⁸³ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicales au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 219.

⁴⁸⁴ CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, à Paris, chez Pissot Père & Fils, 1779, p. 36.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

Le Langage

Les philosophes des Lumières se séparent en deux camps : « ceux qui considèrent que la musique instrumentale est une erreur, et ceux qui essaient de comprendre, d'évoluer pour intégrer cet élément indiscutable dans leurs conceptions esthétiques⁴⁸⁶ ».

L'aversion des hommes de lettres pour la musique instrumentale est certaine puisqu'ils pensent qu'en tant que langage, la musique n'a pas atteint un stade de développement suffisant pour avoir une signification propre⁴⁸⁷.

La question du langage apparaît, par conséquent, comme un élément primordial dans la philosophie des Lumières, aussi bien pour la musique que pour la danse. Cette question sera traitée dans la deuxième partie du chapitre 1, où la réflexion portera sur la danse en tant que langage.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la musique commence à être appréciée pour ce qu'elle est, et non plus seulement comme élément complémentaire d'un spectacle. Imiter en musique revêt alors plusieurs acceptations et ouvre des perspectives. Le compositeur peut toujours imiter en rendant audible un objet sonore qui préexiste, c'est-à-dire qui figure un objet comme le chant des oiseaux et le mouvement des ruisseaux, par exemple dans la scène d'arrivée aux Enfers d'*Orphée et Eurydice*.

Mais une autre possibilité s'offre au compositeur à travers ce que Chabanon nomme une « autre imitation », c'est-à-dire « celle qui peint à l'un de nos sens ce qui est soumis à un autre sens, comme lorsque le son imite la lumière⁴⁸⁸ ». La musique plaît alors par les sensations qu'elle procure⁴⁸⁹, elle exprime et prend la liberté de s'éloigner de l'objet qu'elle veut peindre ; « on demande donc au musicien de faire réagir ses auditeurs, de faire éprouver des émotions et non plus de peindre, d'évoquer une image⁴⁹⁰ ». En conséquence, le terme « imitation » est élargi à celui d'« expression ».

Dans la tempête qui ouvre l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*, nous observons précisément ce glissement de l'imitation à l'expression, avec à la fois l'illustration sonore d'un phénomène naturel (la tempête), et l'expression des passions et du trouble intérieur d'Iphigénie. « Imiter » en musique

⁴⁸⁶ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 219

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁸⁸ CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, à Paris, chez Pissot Père & Fils, 1779, p. 41.

⁴⁸⁹ « La Musique au contraire [de la peinture] plaît sans imitation, par les sensations qu'elle procure ; ses tableaux étant presque toujours imparfaits, & consistant quelquefois dans une analogie imperceptible avec l'objet qu'elle veut peindre ; de tels rapports se multiplient aisément. En un mot, la Peinture n'imité que ce qui lui est propre, parce qu'elle doit imiter rigoureusement. La Musique peut peindre presque tout, parce qu'elle peint tout d'une manière imparfaite. » dans CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, op. cit., p. 41.

⁴⁹⁰ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 224.

n'est plus seulement réservé à l'évocation d'un phénomène naturel ou sonore : la musique peut désormais rayonner jusque dans le champ des émotions. L'idée n'est pas neuve. Comme le souligne justement Raphaële Coronat-Faure, l'abbé Batteux a déjà conscience, en 1747, que « l'essentiel est ce que la musique exprime car l'expression est plus importante que l'imitation⁴⁹¹ » :

Le cœur a son intelligence, indépendante des mots, et quand il est touché, il a tout compris⁴⁹².

Il faut ensuite attendre la perméabilité de la France aux travaux des sensualistes anglais⁴⁹³ pour que soit admise l'idée que la musique peut transmettre des émotions, exprimer des passions sans le secours du texte. À une théorie de l'imitation des passions succède donc une esthétique du sentiment qui permet de légitimer le pouvoir de la musique instrumentale. Cette remise en question du principe d'imitation au profit de celui d'expression nous apparaît comme relevant de Gluck.

De l'imitation à l'expression

Il nous faut rappeler qu'au XVIII^e siècle, la danse n'est pas considérée comme appartenant au système des Beaux-Arts, et que les théoriciens de la danse n'ont de cesse que de vouloir l'inscrire au rang d'art imitateur :

Si les Ballets en général sont foibles, monotones & languissants ; s'ils sont dénués de ce caractère d'expression qui en est l'âme, c'est moins, je le répète, la faute de l'Art que celle de l'Artiste : ignorerait-il que la Danse est un Art d'imitation⁴⁹⁴ ?

L'héritage de la *belle danse* doit alors composer avec l'arrivée d'une nouvelle pratique théâtrale, la pantomime, qui ne vient pas « contrer » la pratique de la *belle danse* mais plutôt enrichir la palette chorégraphique.

L'avènement du ballet-pantomime entretient un lien très étroit avec l'Opéra. C'est en effet l'Opéra qui soutient les premiers ballets en pantomime, avec Colin de Blamont (*Les Fêtes Grecques et Romaines*, 1723), Rameau (*Naïs*, 1749 ; *Dardanus*, 1768) et Berton (*Sylvie*, 1766), pour ne citer que

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁹² BATTEUX (Charles), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, à Paris, chez Durand, 1747 (2^{ème} édition), p. 285.

⁴⁹³ Notons une ambiguïté lexicale, propre à la langue française, où il est parfois difficile de cerner et de dissocier les termes « imiter », « peindre » et « exprimer » car, comme nos l'évoquions en amont, les théoriciens ne justifient pas toujours leurs analogies. Les intellectuels anglais par exemple, marquent une réelle différence de sens entre « expression » et « imitation ». Le compositeur n'« imite » pas une tempête mais s'attache à diriger l'auditeur pour lui faire éprouver les émotions que la tempête inspire. Ce processus est assimilé, chez les français comme Rousseau par exemple, à un procédé relevant de l'imitation.

⁴⁹⁴ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, p. 5.

les plus célèbres. Le regain d'intérêt pour la pantomime, récupérée par les intellectuels, contribue à donner naissance à cette « Querelle des Pantomimes » qui agite l'Europe. D'une manière générale, en Europe, nous assistons à une floraison d'ouvrages autour du corps, et plus particulièrement de la pantomime. L'Angleterre et l'Allemagne semblent insuffler ces nouvelles théories et réflexions liées à l'expression pantomime dans la danse⁴⁹⁵. En France, la pantomime apparaît aussi bien dans des ouvrages théoriques, comme les *Reflexions Critiques* de l'Abbé Dubos en 1733, que par le biais d'expériences pratiques (pour la danse et le théâtre), avec les Nuits de Sceaux en 1715. Dans les années 1750, des auteurs comme Cahusac⁴⁹⁶, les contributeurs de l'*Encyclopédie* ou encore Noverre et Diderot développent cette recherche théorique autour de la Pantomime, notamment en utilisant la référence commune des Anciens et de Lucien de Samosate⁴⁹⁷, ce que nous développerons dans la première partie du chapitre 1. En France, la réflexion apparaît plus générale avec de nombreux textes des Encyclopédistes autour des notions de langage et de jeu scénique, ces deux notions seront l'objet de la seconde partie du premier chapitre.

Selon Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*⁴⁹⁸, les menuets, rigaudons, chaconnes « n'imitent rien ». Par conséquent, se pose la question de leur place au sein du drame musical qui, par essence, doit répondre à l'impératif de l'imitation. Il apparaît que la danse, depuis la fin de la vogue de l'opéra-ballet de Rameau, est arrivée dans une impasse. La frivolité des propositions chorégraphiques (de type opéra-ballet ou ballet) n'est plus en adéquation avec l'esprit des Lumières de la seconde moitié du siècle. Pour accéder au statut d'Art, au même titre que la musique ou la peinture, la danse doit se confronter, d'une part au problème de l'imitation, et d'autre part au genre sérieux. Le premier chapitre de cette seconde partie se concentre sur les aménagements et les innovations que Gluck propose pour la danse au sein du drame, et plus particulièrement à l'introduction de la pantomime à travers le « chœur en action », « l'air avec danse » et « l'air pantomime », appellations données par Gluck sur la partition, impliquant le chœur et les solistes du chant et de la danse.

⁴⁹⁵ Nous pouvons citer principalement les ouvrages de John WAEVER : *Essay Towards an History of Dancing in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd : containing the several sorts of dancing*, publié à Londres en 1712, *Mechanical and anatomical lectures upon dancing*, publié à Londres en 1721, ainsi que Kellom TOMLINSON, *Art of Dancing*, publié à Londres en 1735 ; Johann MATTHESON, *Abhandlung von den Pantomimen*, publié à Hamburg en 1749 et Johann Jacob ENGEL, *Ideen zu einer Mimik* publié à Stuttgart (entre 1785-1786).

⁴⁹⁶ CAHUSAC (Louis de), *La Danse ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse*, op. cit., 3 volumes.

⁴⁹⁷ Cette dynamique d'exploration des possibilités expressives du corps se poursuit après les années 1770 et le passage de Gluck à Paris avec des publications comme *Pantomime dramatique ou essai sur un nouveau genre de spectacle*, [anonyme], Florence et Paris, Jombert fils aîné, 1779, DE L'AULNAYE (François Henri Stanislas), *De la saltation théâtrale ou Recherches sur l'origine, les progrès et les efforts de la pantomime chez les Anciens*, Paris, Barrois l'aîné, 1790.

⁴⁹⁸ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., tome 2, p. 46 : « La danse est donc le quatrième des beaux arts employés dans la constitution de la scène lyrique : mais les trois autres concourent à l'imitation ; et celui-là, qu'imité-t-il ? Rien. Il est donc hors d'œuvre quand il n'est employé que comme danse ; car que sont des menuets, des rigaudons, des chaconnes, dans une tragédie ? ».

L'ébullition intellectuelle et artistique impulsée par la réforme de l'opéra et le courant de pensée des Lumières, semblent se répercuter sur le genre du ballet. Celui-ci fait l'objet d'une véritable controverse, particulièrement remarquable au travers de la Querelle des Pantomimes ou dans les écrits des philosophes de la danse :

Oui, il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme et qu'elle ne s'attache qu'au plaisir des yeux. Un beau ballet est jusqu'à présent un être imaginaire, il ne se trouve point⁴⁹⁹.

Plus largement, les penseurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle formulent de vraies attentes pour l'évolution du ballet, qu'ils soient d'ailleurs maître de ballet comme Noverre, ou philosophe comme Diderot, tous deux en attente d'un renouveau vers une danse expressive et porteuse de sens⁵⁰⁰.

Ainsi, c'est la nature qui lie l'imitation et l'expression, d'où notre choix de rassembler les deux concept en un chapitre. Comme l'expose Catherine Kintzler, « nature » entre ici en opposition avec « artifice », et désigne ce qui relève de l'ordre du donné : c'est-à-dire que le « naturel » d'une composition esthétique signifie que, « en dépit de son caractère de production due à l'art humain, elle offre l'apparence de la liberté, de l'évidence et de la spontanéité propres aux objets naturels⁵⁰¹ ». Paradoxalement, les artistes vont tenter de cacher l'art par l'art, pour reprendre une expression de Rameau⁵⁰², ainsi : « l'œuvre d'art se présente comme si elle était un objet naturel⁵⁰³ ».

L'Universel

Les philosophes s'interrogent sur l'idée d'un langage corporel originel, dont l'expression serait universelle⁵⁰⁴. Le concept d'universalité est un puissant fédérateur, représenté non seulement par

⁴⁹⁹ NOVERRE (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres par Mr. Noverre*, Tome I, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Département Musique 314, Rés. 1045, p. 39.

⁵⁰⁰ DIDEROT (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1804, p. 160 : « La danse attend encore un homme de génie ; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation [...]. Je voudrais bien qu'on me dise ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, le passe-pied, le rigaudon, l'allemande, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grâce infinie ; il ne fait aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur et de la noblesse : mais qu'est-ce qu'il imite? »

⁵⁰¹ KINTZLER (Catherine), « Nature, naturel », dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 494.

⁵⁰² *Ibid.*, (Lettre de Rameau à La Motte en 1727).

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Nous évoquerons à ce sujet les écrits de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, publié en 1746 ou encore Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une Lettre, du même Auteur sur la peinture musicale*, publié en 1755.

le projet de l'*Encyclopédie*, mais également par l'idée de circulation des savoirs et de fusion des musiques nationales.

La seconde partie de notre chapitre I est construite autour de la notion d'universalité. Le concept d'universalité pénètre les champs littéraire, artistique et scientifique de la deuxième moitié du Siècle des Lumières. Comme la musique de Gluck se met en quête d'un langage universel, les écrits sur le corps tendent à en explorer le pouvoir d'éloquence du geste. Ce que nous souhaitons mettre en exergue ici, c'est précisément l'importance de la notion de nature universelle commune à l'humanité, car fondée sur les sensations. L'expression des émotions par exemple, apparaît comme universelle, car elle fait appel à des codes (visages, gestes) issus de références partagées.

Il n'est plus question d'évoquer un sentiment distinct, mais de provoquer un état de tendance affective ou représentative. Les moyens d'expression se trouvent donc dans la mélodie et c'est au compositeur de savoir les appliquer correctement. Tous les instruments peuvent interpréter cette ligne mélodique ; par conséquent, la musique est une langue universelle, l'orchestre et les chanteurs parlent le même langage. Cette idée rejoint celle de Gluck qui souhaite que ses opéras parisiens soient perçus comme universels et non plus comme de la musique française. Si l'expression est dans la mélodie, la musique peut être comprise partout. Elle ne s'appuie plus sur quelques conventions particulières qui varient d'un lieu à un autre⁵⁰⁵.

Plusieurs théories émergent au XVIII^e siècle, comme celle de la physiognomonie⁵⁰⁶ qui remporte un succès certain auprès de la société mondaine. Nous mentionnons ici cette théorie, très subjective car basée sur l'observation et dénuée de méthodologie, car elle nous apparaît symptomatique d'une société qui tend à mettre en lien expression du corps et expression des passions. Dans le cas présent, Lavater, initiateur de la physiognomonie, s'appuie sur un système de croyances populaires, ce qui a pour conséquence de susciter un certain scepticisme au sein de la communauté scientifique. La physiognomonie est décrite dans l'article « physionomie » de l'*Encyclopédie*, comme la science du rapport qui lie l'intérieur et l'extérieur, elle est « cet art

⁵⁰⁵ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 225.

⁵⁰⁶ Nous devons cette théorie à J. Kaspar Lavater mise en avant dans la publication de son ouvrage, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung des Menschenkenntnis und Menschenliebe* publié en 1775-1778 à Zurich (traduit à partir de 1786, en français). Critiqué par Buffon car basé sur des préjugés, il est cependant intéressant de constater qu'Engel cite l'ouvrage de Lavater dans ses écrits sur le geste [*Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'allemand avec trente-quatre planches*, à Paris, chez Jansen et Comp., tome 1, An troisième de la République Française, [1794], p. 101] et que le XIX^e siècle reprend et prolonge ses idées en ajoutant au texte initial des caricatures de Grandville. Nous avons pensé intéressant de rappeler cette publication dans un contexte où le plus grand nombre se passionne pour la notion d'universalité dans le sens où cette théorie peut s'appliquer au-delà des frontières et des cultures. De plus ces travaux impliquant l'étude de la physionomie font écho aux catégories physiques des danseurs qui distribuent -enferment ?- les artistes dans les répertoires (sérieux, demi-caractère et grotesque).

prétendu qui enseigne à connaître l'humeur, le tempérament & le caractère des hommes par les traits de leurs visages⁵⁰⁷ ». À ce propos, Martine Dumont⁵⁰⁸ rappelle un point indispensable pour la compréhension du contexte social au sein duquel s'épanouit la danse pantomime, qui nous intéresse plus particulièrement en ce qu'elle lie le corps et les émotions. Dans son article consacré au texte de Lavater, l'auteure mentionne en effet l'importance de l'harmonie universelle en tant que croyance commune :

La nature se ressemble partout. Elle n'agit jamais arbitrairement, sans lois : la même sagesse, la même force forme tout, figure tout, crée toutes les variétés d'après une seule loi, une seule volonté. Tout est soumis à l'ordre et à la loi, ou rien ne l'est⁵⁰⁹.

La sociologue parle même d'un « alphabet divin⁵¹⁰ » comme référence commune, concept déjà présent à la Renaissance. Comme le précise Martine Dumont, l'idée que « l'apparence du sensible renseigne correctement sur la réalité⁵¹¹ », est prégnante en cette seconde partie de siècle. Ainsi, la source que représente le texte de Lavater se révèle constituer une source utile pour rappeler que le courant de pensée, à l'œuvre dès les années 1760, peut investir et influencer le développement de la pantomime. Les travaux de Lavater ont pu circuler et intéresser les artistes dans leur travail sur l'expressivité du visage en particulier, comme le souligne l'*Encyclopédie* à propos de la physionomie :

Il est permis de juger à quelques égards de ce qui se passe dans l'intérieur des hommes par leurs actions, & connoître à l'inspection des changements du visage, la situation actuelle de l'âme⁵¹² [...].

Ce visage du danseur se présente désormais sans masque, ce qui encourage le travail du masque naturel qu'offre la figure du danseur⁵¹³. Là encore, cela constitue une évolution considérable pour les interprètes, qui disposent dès lors d'un nouvel outil d'imitation. Ce travail du visage s'élargit

⁵⁰⁷ DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., Tome 12, p. 538.

⁵⁰⁸ Pour ce travail autour de J. K. Lavater, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Martine DUMONT et nous renvoyons à la lecture de son article : « Le Succès mondain d'une fausse science [La *physiognomonie* de Johann Kaspar Lavater] » dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, Volume 54 « Le Savoir-voir », 1984, n°1, URL : <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_54_1_2220>, pp. 2-30.

⁵⁰⁹ Lavater cité par Martine DUMONT, « Le Succès mondain d'une fausse science [La *physiognomonie* de Johann Kaspar Lavater] » dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, op. cit., p. 5.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹² DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., Tome 12, p. 538.

⁵¹³ Cf. SAMOSATHE (Lucien), *Éloge de la Danse, Traduit du grec et présenté par Claude Terreaux*, op. cit., p. 20 : « Son masque magnifique convient bien à l'action ! »

ensuite aux bras qui contribuent ainsi à accompagner une rhétorique du tragique, éléments que nous explorons dans la seconde partie du chapitre 1, (Cf. Chapitre 1. II. B).

Le geste à l'intérieur du Tableau

Dans la première partie, nous avons analysé la manière dont Gluck utilise la chaconne ou la passacaille par exemple, dépassant ainsi les proportions du simple air de danse, et insufflant expression et signification au langage de l'orchestre. Nous avons relevé comment le compositeur privilégie des airs de danses ne renvoyant pas à une typologie (menuet, rigaudon, gavotte), mais donnant la priorité à l'expression musicale pour donner une nouvelle inspiration aux maîtres de ballets.

Dans notre seconde partie, nous questionnerons plus largement la place du geste et la notion d'action en général, qui dépassent les prérogatives des sujets danseurs afin de servir au mieux la Tragédie. Nous verrons que Gluck développe une poétique du geste en action, que ce soit dans les scènes pittoresques, les rituels ou encore les scènes infernales, à chaque fois par le truchement de l'esthétique du tableau, qui constituera, avec l'esthétique du sensible, les deux dernières sous-parties de notre dernier chapitre, consacré à la réforme de la mise en scène.

Dans la représentation dramatique impulsée par Gluck à l'opéra, ce travail visuel mobilise tous les sujets présents sur la scène. Le medium de cette esthétique du sensible sera donc l'expression ; si l'imitation s'attache à reproduire la vérité de la nature, allant jusqu'au mimétisme, l'expression peut induire la création d'un langage propre à la danse. Comme nous le mentionnions précédemment, l'idéal d'un artiste complet se fait jour, et la pluridisciplinarité est de plus en plus exigée. Pour être un « parfait Danseur Pantomime-tragique⁵¹⁴ », sont cherchés des interprètes pouvant « être ensemble Vestris & Riboux, la Sallé & la Clairon⁵¹⁵ ». Une métamorphose s'opère donc au sein même du système des beaux-arts, questionnant la notion d'imitation : ne suffisant plus à justifier l'acte créateur, l'expression se substitue bientôt à l'imitation. Nous passons ainsi de la *mimésis* à l'*actio* c'est-à-dire « l'art d'animer un discours, l'art de la parole⁵¹⁶ ». Ainsi, nous chercherons à dégager des pistes de réflexions autour de l'idée d'une danse qui peut inspirer la sympathie, au sens étymologique de « ressentir avec⁵¹⁷ », prenant par conséquent en charge une fonction indispensable à la tragédie-opéra de Gluck.

⁵¹⁴ ANGIOLINI, (Gasparo), [CALZABIGI, (Ranieri)], *Dissertation sur les Ballets Pantoimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, éd. Arianna FABBRICATORE, 2015, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis?q=Clairon%24#mark1>, [40].

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ FRANTZ, (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹⁷ Nous reviendrons sur cette idée dans la conclusion avec les travaux de Susan Foster sur la relation entre imitation et sympathie.

Chapitre 1 : Imiter les anciens

I. De Lucien à Noverre et Gluck

Afin de défendre leur art contre les critiques et les préjugés qui reléguant la pantomime à un genre bas et dépourvu de moralité et la danse noble à un savoir-faire mécanique, les rois principaux fondateurs ou réformateurs du nouveau genre, l'Anglais John Weaver, le Français Jean-Georges Noverre et l'Italien Gasparo Angiolini ont recours à une même stratégie qui fait appel à l'Antiquité. [...]

En s'appuyant sur des références communes, Lucien de Samosate en premier, ils établissent un lien théorique entre deux pratiques corporelles distinctes à l'époque, la pantomime et la danse. [...]

Comme un écho qui se répercute d'un coin à l'autre de l'Europe, les arguments se répètent, s'amplifient ou s'alanguissent ; ce qui demeure, comme une constante incontournable, [...] est l'appropriation d'un discours savant qui s'appuie sur la référence à l'Antiquité⁵¹⁸.

Le dénominateur commun entre la réforme de l'opéra et celle de la danse réside sans conteste en la référence à l'Antiquité, à travers des sources évoquant les anciens, qu'il s'agisse de la danse ou de l'opéra. Le courant néo-classique dans lequel s'insère l'opéra gluckiste, remet au goût du jour les enjeux hérités des anciens, dont ceux d'imitation et de simplicité qui se fondent bientôt l'un dans l'autre.

L'écrivain de l'Antiquité tardive, Lucien de Samosate, est cité sommairement par les théoriciens et philosophes de la danse au XVIII^e siècle, qui en extraient des passages pour conférer à la danse une légitimité, en l'inscrivant dans la perspective de l'antiquité. Son texte, *Peri orcheseos*, traduit en français par Perrot d'Ablancourt et publié en 1654, est repris et cité de manière plus ou moins explicite par Cahusac, Noverre, Angiolini, Martinet ou l'*Encyclopédie*, entre autres. Par exemple, Noverre, dans *Théorie et pratique de la danse en général*⁵¹⁹, invite à lire Lucien afin de connaître toutes les qualités inhérentes à un maître de ballet. Le texte de Lucien constitue ainsi une sorte de paradigme jamais remis en question, comme en témoigne l'unique traduction traversant les XVII^e

⁵¹⁸ FABBRICATORE (Arianna), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 21.

⁵¹⁹ NOVERRE (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres*, op. cit., p. 20.

et XVIII^e siècles. Car l'*Éloge de la danse* est, d'une part, la seule source reliant l'antiquité aux théories du XVIII^e siècle, et d'autre part, une référence d'où semblent découler de nombreux écrits relatifs à la danse au siècle des Lumières⁵²⁰.

Plus particulièrement, l'identification de la danse à un langage, est une fois de plus une idée importée de l'antiquité. La référence systématique à Lucien de Samosate, qui voit dans la danse une rhétorique muette, permet également un regard critique, en particulier sur la manière dont elle est pratiquée à l'Opéra. Même si l'idéal du danseur chez Lucien est très éloigné du danseur au XVIII^e siècle, et si son texte détaille peu la pratique, il reste une référence incontournable. Ce texte est fondateur pour des penseurs, notamment pour Dubos, qui évoque largement la filiation de l'Antiquité : « Les gestes de la danse antique devoient dire, ils devoient signifier quelque chose⁵²¹. ».

Les nombreuses références au *Peri orcheseos* témoignent d'une véritable volonté d'établir et de justifier une filiation de la danse avec l'Antiquité, plus particulièrement en ce qui concerne l'avènement d'une pratique florissante comme la pantomime, bien que les pratiques décrites par Lucien et celles pouvant être pratiquées au XVIII^e siècle, paraissent éloignées⁵²². Les théoriciens de la pantomime du siècle des Lumières n'hésitent pas à sélectionner chez Lucien les passages dont ils ont besoin pour alimenter cette filiation de la danse avec l'Antiquité. Ils légitiment ainsi la pantomime, et théorisent cette pratique initialement liée au théâtre de la Foire en la déplaçant, d'une part du registre comique au genre sérieux de la tragédie, d'autre part, de la rue à l'Académie royale.

L'auteur de l'*Éloge de la danse* donne peu d'indications corporelles susceptibles de nous éclairer dans l'analyse des mouvements qui auraient pu dynamiser un processus de réappropriation des gestes de l'antiquité par les danseurs du siècle des Lumières. Il présente toutefois une source ancienne révélant le statut et l'importance de la danse dans la culture des Grecs.

⁵²⁰ Il n'est donc pas surprenant, dans le contexte de la Querelle des Pantomimes, de voir ce texte traduit en italien (à partir de la version française d'Ablancourt) et publié sous le titre *Della Danza* en 1779 à Florence. Marina Nordera souligne que cette traduction, modernisée, est accompagnée d'annotations qui relient le texte original à la contemporanéité des pratiques et des discours sur la danse théâtrale. Voir NORDERA (Marina), « Lucien de Samosate ambassadeur de la modernité ou la réception européenne du *Peri orcheseos* dans les discours de la danse au XVIII^e siècle » in FABBRICATORE (Arianna), dir., *La danse théâtrale en Europe : Identités, altérités, frontières*, Hermann, Paris, 2019, pp. 33-52.

⁵²¹ DUBOS (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, Tome 1, p. 509.

⁵²² Voir par exemple ANGIOLINI, Gasparo, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis Composé par Mr Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765. À l'occasion des Fêtes pour le mariage de sa majesté Le Roi des Romains*, éd. Arianna Fabricatore URL : <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis>, p. 5 : « C'est Lucien qui nous a laissé tout ce que nous avons de plus complet sur ces sortes de Spectacles ; mais en lisant tout ce qu'il exige d'un Danseur Pantomime, on voit que nous sommes bien éloignés de la perfection des Danseurs Anciens, supposé qu'il s'en soit trouvé qui aient réuni toutes les qualités demandés par ce philosophe. »

Pour Lucien, les analogies entre la tragédie au théâtre et la danse tragique sont présentes de multiples manières, par le biais des sujets⁵²³ et de leurs fonctions, qui tendent à la catharsis⁵²⁴ par la mise en scène du réel⁵²⁵. Notons également la complétude de la pratique de la danse, qui semble être l'aboutissement de l'apprentissage de la musique, la rythmique, la métrique, la philosophie, la rhétorique⁵²⁶ et requérir des qualités physiques évidentes. Soit autant d'éléments repris presque à l'identique par les philosophes de la danse, qui souhaitent que cette pratique soit reconnue comme un Art, et même un art de vivre. Le parallèle entre peinture, sculpture et danse⁵²⁷, que nous aborderons plus en détail par la suite, est également déjà présent, et repris de la même façon par les théoriciens des Lumières.

⁵²³ SAMOSATHE (Lucien), *Éloge de la Danse*, *op. cit.*, p. 20 : « [...] Rien ne les distingue sinon que ceux de la danse, à la fois plus complexes et plus savants, permettent d'innombrables variations ».

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 37 : « [...] Ces spectacles te rendront meilleur puisque tu verras sur scène la détestation du mal, la pitié pour les victimes de l'injustice, et toutes sortes de représentation édifiantes ».

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 42 : « Grâce au spectacle, le précepte delphique "Connais-toi toi-même" devient réalité ».

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 22-23 : « « La danse est le couronnement de toute l'éducation : elle est l'aboutissement non seulement de la musique, mais aussi de la rythmique, de la métrique et, surtout, de la philosophie qui t'es chère : la physique et l'éthique [...]. Elle n'est pas non plus sans rapport avec la rhétorique ».

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 23 : « [...] Elle n'est pas très éloignée de la peinture ni de la sculpture [...] ».

A. Dans le sillage d'une antiquité idéalisée

Je me suis toujours étonné que nos Poètes lyriques,
 ayant sous les yeux les tragiques Grecs, & particulièrement Euripide,
 n'aient pas senti que ces sublimes modèles étoient les seuls qu'ils devoient s'efforcer de suivre.
 [...] Tout enfin avertissoit nos Poètes que les Grecs leur avoient tracé la véritable route,
 & qu'ils ne devoient pas s'en écarter. [...] Cette heureuse simplicité si recherchée des Anciens tragiques,
 & si nécessaire dans la composition d'un Opéra-Tragédie⁵²⁸. »

« La Tragédie-Opéra [a] par son essence les mêmes moyens
 que la Tragédie Grecque⁵²⁹. »

La légitimation de pratiques artistiques contemporaines d'une époque par la référence à l'antiquité est un geste qui relève presque d'une tradition artistique et qui prend sa source dès la Renaissance. Véritable instrument de mesure en matière d'art, l'antiquité s'inscrit au cœur de la querelle des « Anciens et des Modernes » qui secoue le XVII^e siècle, inaugurant ainsi le début du siècle des Lumières, où différentes esthétiques et courant de pensées existent. Ainsi, pour quelque temps, frivolité et style rocaille éclipsent une antiquité qui n'est plus en vogue. Nul étonnement donc à constater le regain d'intérêt et l'engouement dont jouit à nouveau cette période, idéalisée, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et qui donne naissance au néoclassicisme.

L'antiquité apparaît alors comme une ligne dynamique dans le processus de création, tout en étant au cœur des réflexions historiques et littéraires, parmi lesquelles il nous faut rappeler l'importance des travaux fondateurs de Joachim Winckelmann, auxquels Gluck aurait pu avoir accès dans les années 1760, avec *Geschichte der Kunst des Altertums* (publié en 1764) et *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati*⁵³⁰ (1767).

Comme le relève Philippe Malgouyres⁵³¹, ce que nous nommons négligemment art « gréco-romain » couvre en fait une période de plus d'un millénaire. Cet art englobe, par conséquent plusieurs styles dans lesquels chaque artiste est libre de se reconnaître et de puiser l'inspiration. Dans le costume de scène au siècle des Lumières par exemple, Joël Huthwohl précise qu'il n'y a

⁵²⁸ DU ROULLET, (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam/Paris, chez Esprit, 1776, p. 6-7.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵³⁰ WINCKELMANN (Johann Joachim), *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, in der Malterschen hof-Buchhandlung, 1764 & *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati*, Rome, Spese dell' Autore, 1767, 2 volumes.

⁵³¹ MALGOUYRE (Philippe), « Le Gout de l'antique » in TDC, *Texte et documents pour la classe : « Le Gout au siècle des Lumières »*, bimensuel n°1071, 1^{er} mars 2014, p. 22-25.

pas de différence entre les styles grec et romain⁵³². Le héros, qu'il soit grec ou romain, apparaît caractérisé par sa fonction même de héros. Il faut également penser que cette antiquité idéalisée par les artistes, n'est pas conforme à celle des archéologues et des historiens, car le XVIII^e siècle voit également l'antiquité par le prisme de cette récente discipline qu'est l'archéologie, avec la découverte des sites d'Herculanum et de Pompéi, ainsi que la publication d'ouvrages tels : *Antiquité expliquée et représentée en figures*⁵³³ ou encore les textes du comte de Caylus, *Recueil d'antiquité Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines*⁵³⁴. Le comte de Caylus, mécène et protecteur des arts, permet également de relier le monde de l'Art et les artistes, avec celui de l'archéologie et les collectionneurs. Jusque dans leur passion pour la Grèce antique, les intellectuels français essayent de se démarquer de leurs voisins italiens, pour lesquels il est indispensable de parachever leur formation par un voyage initiatique à la découverte des collections et sites archéologiques. Convoquer un imaginaire collectif autour de l'antiquité c'est, plus largement, évoquer le Grand Siècle du Roi Soleil. En musique, particulièrement, cette nostalgie se retrouve dans la quasi-sacralisation de Lully et Quinault, et aussi dans le désir de renouer avec le grand genre de la Tragédie, dont la solennité pourrait éclipser les petits boudoirs rococo qui constituent les opéras ballets⁵³⁵. D'ailleurs, nous pouvons nous interroger sur cet engouement pour l'antiquité, (*a posteriori* néo-classicisme), qui traduit plus un désir de renouer avec le Grand Siècle qu'un profond intérêt pour la Grèce antique.

S'il est possible aux tenants de la vieille musique française d'entendre avec plaisir autre chose que du Lulli et du Rameau, ce sera certainement l'*Iphigénie* de M. Gluck, dans laquelle il s'est si bien accommodé à leur gout, à leur style et à leur langue qu'il en arrive fréquemment à les imiter, et même à se les approprier⁵³⁶.

La manière dont Gluck « imite » et « s'approprie » le goût et le style français représente un axe de notre thèse ; à l'orée de nos recherches nous pouvons dire que Gluck utilise la danse pour ancrer ses opéras dans une tradition française. Charles Burney évoque la filiation, plus ou moins établie,

⁵³² Cf. HUTHWOHL (Joël), *Comédiens & costumes des Lumières, Miniatures de Fresch et Whirsker, collection de la Comédie-Française, op. cit.*, p. 62 : « Lekain a dû posséder plusieurs manteaux rouges doublés de blanc et assez semblables pour les héros des tragédies antiques. Il n'y a d'ailleurs pas de véritable différence entre les styles grec et romains ».

⁵³³ MONTFAUCON (Bernard de), éd., *Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719, 15 volumes.

⁵³⁴ *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines*, publié en 7 volumes à partir de 1752.

⁵³⁵ Le terme est construit par nous-même à travers nos travaux antérieurs de master 2 : *L'Opéra-Ballet au début du XVIII^e siècle : une esthétique des correspondances. L'exemple des Âges de Campra, œuvre testamentaire et miroir de la Régence*, sous la direction M. le professeur P. Saby, Université Lumière Lyon 2, 2014, 194 p.

⁵³⁶ BURNEY (Charles), *Voyage dans l'Europe des Lumières, op. cit.*, p. 327.

par les auditeurs de Gluck avec ses prédécesseurs : l'imitation par le compositeur des modèles de Lully et Rameau, à laquelle s'ajoute ses propres innovations, pour créer une poétique singulière. De plus, la réflexion et l'opposition autour des concepts de « nature » et de « culture » dans la pensée des Lumières, se retrouve palpable dans la rupture évoquée par Jean-Noël Laurenti⁵³⁷ : alors que le XVII^e siècle consacre la priorité de la parole sur le geste, le XVIII^e siècle modifie la hiérarchie des pratiques en instaurant la primauté du geste sur la voix. Le corps préexiste alors à la parole. La maxime « *Prima la parola, dopo la musica* », qui donna jour à l'opéra, doit ainsi composer avec un nouvel élément, le corps, sur lequel musique et poésie doivent désormais s'accorder.

⁵³⁷ LAURENTI (Jean-Noël), « De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action : une nouvelle représentation de l'homme et de la nature », in WAEBER (Jacqueline) dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, op. cit., p. 11-28.

1. Chœur chantant & chœur dansant

CHŒURS : [...] Ils sont placés en haie sur les deux ailes du théâtre ;
le hautes-contre & les tailles forment une espèce de demi-cercle dans le fond.

Les chœurs remplissent le théâtre,
& forment ainsi un fort agréable coup d'œil ;
mais on les laisse immobiles à leur place :
on les entend dire quelquefois que la terre s'écroule sous leurs pas, qu'ils périssent, &c.
& pendant ce temps ils demeurent tranquilles au même lieu,
sans faire le moindre mouvement⁵³⁸.

L'article de l'*Encyclopédie* (de 1751), évoque le problème d'un chœur chantant trop statique qui brise en quelque sorte l'illusion de la tragédie par une immobilité souvent incohérente avec les propos. En 1719, Dubos déplorait déjà cette inertie et proposait d'intégrer des gestes dans les interventions du chœur :

Quelles grandes beautés naîtraient de leurs mouvements, si on les exerçait à agir
conformément aux choses qu'on leur fait chanter⁵³⁹.

Ce hiératisme est plus concrètement remis en question avec l'arrivée de Noverre à l'Académie royale de musique, qui tente de mobiliser les chanteurs afin de réaliser l'idéal auquel aspirent les rédacteurs de l'article de l'*Encyclopédie*.

L'espace accordé au chœur dans la tragédie lyrique demeure une spécificité française liée à la création du genre. Le poète allemand Wilhelm Heinse, par exemple, émet toutes ses réserves quant au rôle du chœur dans l'opéra français — jugé trop extravagant — et s'en explique en évoquant la nécessité d'une situation tragique et intense pour justifier l'intervention du chœur⁵⁴⁰. Ce dernier constitue également le point de rencontre entre les trois arts constitutifs de l'opéra (poésie, musique et danse) et l'antiquité. Les différentes versions du mythe d'*Orphée et Eurydice*⁵⁴¹ accordent, de manière égale, une place centrale au chœur, qui devient ainsi le dépositaire de la

⁵³⁸ MALLET (Edmé François), BOUCHER D'ARGIS (Antoine Gasaprd), ROUSSEAU (Jean-Jacques), CAHUSAC (Louis de), article « chœur » dans DIDEROT ; D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 3, p. 362.

⁵³⁹ DUBOS, (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, volume 1, p. 437.

⁵⁴⁰ Cf. LE MOËL (Sylvie), *Le corps et le vêtement. Écrire et penser la musique au siècle des Lumières. Wilhelm Heinse (1746-1803)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1996, p. 255.

⁵⁴¹ À savoir : 1600 l'*Euridice* de Péri/Rinuccini ; 1607 *La Favola d'Orfeo* de Monteverdi/Striggio et les deux versions de Gluck/Calzabigi : 1762 à Vienne ; 1774 à Paris (ainsi qu'une version intermédiaire réorganisée en un acte à Parme).

tradition antique, le fil rouge faisant dialoguer cette antiquité avec la Renaissance, la période Baroque et les Lumières.

Nous identifions trois types de situations où les chœurs interviennent, qu'ils soient partie prenante de l'action avec des interventions plus ou moins développées (au titre d'un personnage multiple comme une foule ou un peuple), ou bien dissimulés en coulisse (en référence au chœur grec) ou encore intégrés à l'intérieur du divertissement. Ainsi, le chœur exprime souvent une volonté collective, et il représente la voix du peuple, bien que cet artifice soit discuté régulièrement⁵⁴². Il évolue en passant d'un rôle ornemental (commentaires du drame) à un rôle actif, parfois indispensable dans la construction dramaturgique⁵⁴³.

Qu'il entrave la volonté du héros (furies, démons), qu'il soit en parfaite compassion avec celui-ci (deuil), ou qu'il permette au public de s'identifier à lui en remportant son adhésion, force est de constater que Gluck déploie dans tous les cas, une écriture musicale spécifique. La grande particularité réside en l'écriture syllabique (jusqu'à l'unisson pour caractériser les êtres fantastiques) d'un chœur parfaitement intégré au déroulé du drame, en regard des lignes plus contrapuntiques réservées aux divertissements.

La question est de savoir si le chœur chantant peut entrer en action. Rappelons que Dubos avait déjà défendu cette idée en prenant à témoin l'usage du « demi-chœur » de Lully — la pompe funèbre d'*Alceste* par exemple. Nous relevons que les modèles invoqués par Dubos correspondent aux interventions du danseur et compositeur de ballet Hilaire d'Olivet, auquel nous avons consacré des recherches⁵⁴⁴, qui exploraient l'idée d'une pantomime dansée où le jeu et la danse fusionnent au service de l'expression.

Nous renvoyons ici aux travaux de Bianca Maurmayr⁵⁴⁵ relatifs à la circulation des idées entre Venise et Paris au XVII^e siècle. Son étude des sources italiennes d'alors, notamment le traité Giovanni Battista Doni⁵⁴⁶, s'avère particulièrement intéressante puisque les sources analysées

⁵⁴² Voir par exemple dans GRIMM (Friedrich Melchior) ; DIDEROT, *Correspondance inédite de Grimm et de Diderot, et recueil de lettres, poésies, morceaux et fragmens retranchés par la censure impériale en 1812 et 1813*, Paris, H. Fournier J^e, volume 16, p. 140 : « [...] il n'y [a] rien de si ridicule que les chœurs, parcequ'il [est] contre le sens commun de faire avoir la même idée et les même expressions à cinquante mille hommes à la fois ».

⁵⁴³ Dans *Orphée et Eurydice* par exemple, nous entrons *in medias res* dans le drame avec une scène de chœur qui porte le deuil et la tristesse, soit les deux éléments primordiaux de la relecture du mythe par Gluck et Moline.

⁵⁴⁴ DEBELLIS (Julie), «Un corps hors-norme au XVII^e siècle ? L'exemple d' Hilaire d'Olivet, le "jovial" » in CASALE (Camille), LIGORE (Bruno), MAURMAYR (Bianca), SINI (Alessandra), dir., janvier 2017, *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse—outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, URL : <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>, p. 32 à 36.

⁵⁴⁵ MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, sous la direction de Madame la professeure Marina NORDERA, Université Cote d'Azur, présentée et soutenue le 19 novembre 2018, 590 p.

⁵⁴⁶ DONI (Giovanni Battista) [1635-1639], *Lyra Barberina, De Trattati di Musica di Gio. Batista Doni Patrizio Fiorentino, Tomo Secondo ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della Musica Antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la Moderna*, t. II, rééd. fac-

évoquent un chœur hétérogène constitué d'un mélange d'artistes aux compétences complémentaires. Dans le même temps, à Paris, une porosité des pratiques est également palpable — dans une moindre mesure — et il est intéressant de noter qu'à la fin du XVII^e siècle, l'académisation des arts scéniques (danse mais aussi chant et théâtre) et la profusion des écrits esthétiques paraissent figer de plus en plus les pratiques, et catégoriser des modalités d'expressions initialement perméables, complémentaires, voire indissociables. L'abandon d'une danse géométrique et la rupture entre chœur et interprète⁵⁴⁷ durant le Grand Siècle, mènent donc à une conception de la chorégraphie centrée autour de l'artiste, jusqu'au paroxysme du vedettariat comme nous l'évoquions dans la première partie. L'expérience de Gluck à Paris dans les tragédies en musique, s'avère à notre sens nous d'autant plus essentielle qu'elle nous apparaît comme une concentration de l'héritage acquis potentiellement lors de ses voyages en Italie⁵⁴⁸ et au contact d'Angiolini ; d'une technicité française héritée de la *belle danse* ; des réflexions autour de la pantomime qui investit les champs du théâtre, de la danse et du chœur. Véritable procédé compositionnel, le chœur se révèle à nous comme le lieu de l'expérimentation des différentes possibilités d'expression.

Enfin, l'analogie entre chœur chantant et chœur dansant se précise au fil du XVIII^e siècle, Rebecca Harris-Warrick parle, au XVII^e siècle, des danseurs comme des doubles des chanteurs — *body doubles*⁵⁴⁹. Dans la seconde moitié du siècle des Lumières, la réforme de Gluck se traduit par le fait que tous les potentiels sont mis au service de la représentation, de l'imitation et de l'expression.

Nul étonnement donc à trouver presque systématiquement le personnage collectif (type foule, peuple, guerriers) associant chœur chantant et chœur dansant, avec l'alternance ou la simultanéité du chant et de la danse. De plus, les didascalies évoquant des gestes précis, principalement des

similée, Bologna, Forni Editore, 1974 cité dans MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, op. cit., p. 113. Voir à ce propos le chapitre 2 « Catégories historiographiques à l'épreuve : établir une définition des pratiques dansées ».

⁵⁴⁷ Pour ces références passées et une meilleure compréhension de l'héritage des XVI^e et XVII^e siècles, nous renvoyons à la lecture des travaux de Marc Franko, en particulier à ses réflexions autour de la danse géométrique dans l'ouvrage : FRANKO (Marc), *La Danse comme texte, idéologie du corps baroque*, Paris, L'Éclat, 2005, p. 29 : « La danse géométrique poussa l'idée d'une écriture corporelle jusqu'à ses limites visuelles [...] au XVI^e siècle donc, la danse géométrique recourt à la figure chorégraphique pour produire du sens » et p. 49 : « La danse géométrique assimile clairement le danseur individuel au groupe, tout comme elle assimile les figures collectives à un simulacre de langage. Dans la danse géométrique, le corps du courtisan ou de la dame d'honneur de la reine se trouve réduit à un élément signifiant ou à une période sémantique du nom propre du roi ou d'une figure visuelle contenant un message à propos du souverain. Le texte exerce un pouvoir sur l'action du corps, absorbant la volonté humaine. »

⁵⁴⁸ Gluck effectue un premier séjour en Italie de 1736 à 1745 où il fait représenter ses premiers opéras à Milan, Crémone et Turin mais également à Venise (*Demetrios* en 1742 puis *l'Ipermestra* en 1744). Un second voyage le porte à Naples à la fin de l'année 1752 pour les représentations de la *Clémence de Tito*.

⁵⁴⁹ HARRIS-WARRICK (Rebecca), « Recovering the Lullian Divertissement » in *Dance & Music in french baroque theater : sources & interpretation*, Londres, 1998, p. 65.

actions, sont de plus en plus écrites dans les scènes de chœur. Les tableaux ci-après présentent, pour chaque production de Gluck à Paris, les parallèles entre les personnages dansant et chantant⁵⁵⁰ présent sur la scène simultanément conformément au livret.

⁵⁵⁰ Lorsque cela nous paraissait nécessaire, nous avons précisé les didascalies comme dans le tableau présentant les répartitions des chœurs chantant/dansant d'*Orphée et Eurydice*. Nous avons également pris soin de préciser, lorsque cela était nécessaire les actes et les scènes spécifiques à chaque intervention des 2 chœurs, comme pour *Iphigénie en Aulide* par exemple.

a. *Iphigénie en Aulide* : chœur chantant, chœur dansant et chœur d'expression scénique

<i>Iphigénie en Aulide</i>			
Acte/scène du chœur chantant	chœur chantant	Acte/scène du chœur dansant	chœur dansant
Acte I, scène 1 à 7	Chœur des Grecs	Acte I, scène 5 à 7	Grecs et Grecques, jeunesse grecque
Acte II, scène 1 à 4	Chœur de femmes de la suite d'Iphigénie, Thessaliens et Thessaliennes, Esclaves	Acte II, scène 3 à 4	Guerriers Thessaliens, Aulidiennes, esclaves Lesbiennes
Acte III, scène 1 à 8 (dernière scène)	Chœur des Grecs	Acte III, scène 7 à 8 (dernière scène)	Grecs et Grecques, Guerriers Thessaliens, Aulidiennes, esclaves lesbiennes

Tableau n° 20 : Chœur Chantant/Chœur dansant dans *Iphigénie en Aulide*.

Nous notons que le chœur chantant entre toujours en amont de son *alter ego* dansant, ce dernier vient alors comme surenchérir ou développer l'action.

Aux deux chœurs inventoriés dans le tableau, il nous faut en ajouter un troisième, composé *a priori* de figurantes exécutant un jeu scénique dont la distribution n'apparaît malheureusement pas sur le livret. Il s'agit des « Femmes de [la] suite d'Iphigénie », omniprésentes dans les trois actes. Elles sont mentionnées dans la distribution des acteurs comme « femmes argiennes de *la suite des princesses*⁵⁵¹ » et clairement distinguées du chœur chantant des femmes de la suite d'Iphigénie :

⁵⁵¹ DU ROULET (François Louis Gand le Blanc), *Iphigénie en Aulide*, *Tragédie-opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 12 avril 1774*, à Paris, chez Delormel, p. 4.

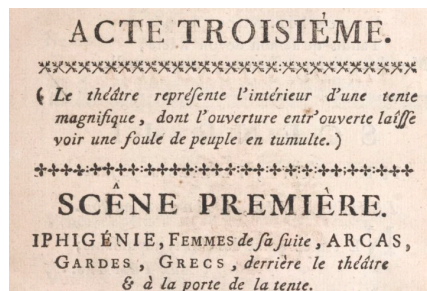
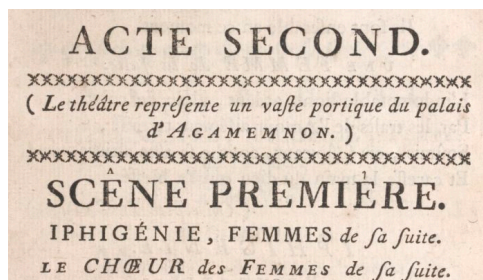


Illustration n° 11 et n° 12 : *Iphigénie en Aulide*, acte II, présentation des Femmes de la suite d'Iphigénie.

Si nous n'avons à notre disposition que peu de détails, il s'avère pour nous primordial de souligner leur présence, compte tenu du rôle fondamental qu'elles endossent dans l'acte III puisqu'elles accompagnent Iphigénie et Clytemnestre de manière active, comme en témoignent les didascalies et les adresses des acteurs chantant à leur intention :

Acte III, scène 1

« Iphigénie entrant, éperdue au milieu de ses femmes et des gardes⁵⁵² »

« Arcas aux femmes : Dans ces lieux retenez ces pas

Tandis qu'à mon devoir fidèle

Mon bras va repousser cette troupe cruelle⁵⁵³. »

Acte III, scène 2

« Iphigénie aux Femmes : Volez au secours de ma mère

Éloignez ses regards de mes derniers instants,

Et laissez-moi des dieux assouvir la colère⁵⁵⁴. »

« [Clytemnestre] tombe dans les bras des femmes⁵⁵⁵. »

« Iphigénie, aux femmes : Hélas ! ... Prenez soin de ses jours,

Et détournez ses pas de l'autel où je cours⁵⁵⁶. »

Acte III, scène 3

« Clytemnestre courant après Iphigénie [...] Aux femmes qui lui barrent le passage :

Vous osez retenir mes pas !

Perfides, privez-moi du jour que je déteste ;

⁵⁵² *Ibid.*, Acte III, scène 1, p. 46.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*, Acte III, scène 2, p. 46.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, Acte III, scène 2, p. 54.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

Dans ce sein maternel enfoncez le couteau ;
 Et qu'au pié de l'autel funeste,
 Je trouve du-moins mon tombeau⁵⁵⁷. »
 « [Clitemnestre] force le pàssage⁵⁵⁸. »

Dans la suite de la tragédie, rien n'étant indiqué les concernant, nous pouvons penser qu'elles rejoignent à la scène suivante les « grecs en foule [occupant] les deux côtés du théâtre⁵⁵⁹ ». Les actrices de la *Suite d'Iphigénie* sont probablement mêlées, au début de la scène, au chœur chantant des femmes de la *Suite de la princesse* qui ne présente lui-même qu'une seule intervention chantée (acte II, scène 1). Peut-être y avait-il initialement la volonté de mettre en action le chœur des femmes chantant, comme Gluck le fait par la suite avec Noverre dans *Alceste*⁵⁶⁰. Nous relevons que la présence et la participation des actrices vont *crescendo* au fur et à mesure que le drame se fait inéluctable : ainsi, le *chœur de femmes de la suite d'Iphigénie* constitue un témoin muet de l'action, tout en prenant part à celle-ci. À la lumière de cette analyse, l'appellation « chœur en action » prend ici tout son sens, nous le préférons à celle de « chœur pantomime ». Plus précisément, nous avons affaire à un chœur d'action puisque composé *a priori* d'actrices figurantes et non de chanteuses. L'extrait de livret ci-avant paraît souligner le rôle scénique qui leur est dévolu, et leur fonction de véritables agents de la progression dans la dramaturgique de la scène : elles empêchent, retiennent, vont au secours, éloignent, détournent, barrent le passage. Elles exécutent donc des actions précises, directement sur les personnages de Clytemnestre et Iphigénie. Ces actions sont assimilables à des actes vraisemblables, quotidiens même, et ne sont *a priori* pas stylisés et pas forcément en lien avec la musique mais plutôt avec le jeu théâtral, à la différence de ce que peut être la pantomime dansée à l'Opéra : de là découle notre préférence pour « chœur en action » plutôt que « chœur pantomime », terme qui sous-entend pour nous la question du langage de la danse et des gestes, sur lesquels nous reviendrons par la suite. Cette idée rejoindrait alors ce que propose l'Abbé Dubos dans ses *Réflexions Critiques* où il distingue « geste naturel » et « geste d'institution »⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, Acte III, scène 3, p. 56.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*, Acte III, scène 3, p. 57.

⁵⁶⁰ voir dans la suite du chapitre : 3. Le chœur en action : un procédé fulgurant).

⁵⁶¹ Cf. DU BOS (abbé), *Réflexions Critiques sur la Poésie et la peinture, quatrième édition revue et corrigée & augmentée par l'Auteur*, à Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1740, Troisième partie, p. 221-224 : « [...] Les gestes significatifs sont de deux espèces. Les uns sont des gestes naturels, & les autres sont des gestes artificiels. Les gestes naturels sont ceux dont on accompagne naturellement son discours, & dont on se sert en parlant. Ce geste, qui pour user d'une expression Poétique, parle aux yeux, donne bien plus de force au discours. Il anime à la fois, & la personne qui parle, & celle qui écoute.[...] Ainsi, l'homme qui veut exprimer distinctement, sans parler, une autre chose que l'affection, est obligé d'avoir recours à ces démonstrations & à ces gestes artificiels, qui ne tirent pas leur signification de la nature, mais bien de l'institution des hommes. La preuve qu'ils ne font que des signes artificiels, c'est que, comme les mots, ils ne sont entendus que dans un certain país. »

Ici il n'est pas question de discours, mais simplement d'actions naturelles provoquées par la situation. Nous sommes plus proches du jeu de l'acteur que de la danse, l'occasion pour nous de souligner l'aspect protéiforme du terme « pantomime » et le projet opératique de Gluck, qui fait interagir plusieurs pratiques, subtilement proches et différentes à la fois, mais qui convergent toutes autour du chœur.

L'expérience collective de Vienne constitue un socle fondamental dans la Réforme parisienne, notamment par la rencontre de Gluck avec Angiolini et Calzabigi. Rappelons qu'à l'arrivée de Gluck à Paris en 1774, la Querelle des Pantomimes impliquant ses deux collaborateurs - Angiolini et Noverre - connaît une période culminante, laquelle s'étend de 1773 à 1776, selon Arianna Fabbriatore⁵⁶². La *Dissertation sur les ballets pantomimes anciens et modernes* est rédigée à Vienne par Angiolini, en français, à la suite de la création de *Sémiramis*, tragédie en ballet présentée le 31 janvier 1765 au Burgtheater de Vienne, et œuvre collective de Calzabigi, Angiolini et Gluck. Comme le mentionne Arianna Fabbriatore :

Il s'agit d'une expérience collective [entre Calzabigi, Angiolini et Gluck] au cœur de laquelle résidait un triple intérêt pour le modèle tragique : la radicalisation de l'idée d'identité entre tragédie et action, la démonstration de la puissance pathétique de la musique et la légitimité d'une nouvelle forme de ballet assimilable à la plus haute forme théâtrale, la tragédie⁵⁶³.

Le rapprochement entre le ballet et le théâtre est de plus en plus assumé, de même que la porosité des pratiques qui se confirme lors des représentations, sur les livrets et sur les partitions comme nous le verrons par la suite. Autant d'éléments qui autorisent les danseurs-philosophes à se réclamer de l'Antiquité. Ainsi, Angiolini puise lui-même dans le théâtre Grec pour soutenir la forme du ballet tragique :

Le corps des Ballets joue dans nos Pièces le rôle que jouoit le chœur dans les Tragédies Grecques. Le plan de ces Tragédies doit nous servir de modèle⁵⁶⁴.

Il renvoie d'une part, à l'œuvre d'Horace et d'autre part, au rôle du chœur dans le théâtre grec, présent à différents moments clés : après le prologue (scène d'acteurs) pour la *parodos* (en

⁵⁶² FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes, 2017, 471 p.

⁵⁶³ *La Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens : le cas Angiolini-Calzabigi, ou a question d'une auctorialité partagée, Introduction à la Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, édition d'Arianna Fabbriatore, 2015, URL : < http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programmesemiramis >.

⁵⁶⁴ ANGIOLINI, (Gasparo), *Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, édition d'Arianna FABBRICATORE, 2015, URL : < http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programmesemiramis, Première Partie >, [19].

contrebas de la scène), et jusqu'à *l'exodos*, celui-ci coïncidant avec le dénouement de la pièce (éventuellement suivi par une scène d'acteurs). De fait, l'absence du chœur constitue un événement exceptionnel chargé d'une valeur dramatique intense. D'une manière générale, dans les opéras de Gluck, les scènes sans chœur sont réservées à l'expression des duos (moins couramment des solos), qui correspondent à des moments de tension dans l'opéra : Orphée et Eurydice ; Iphigénie et Achille / Calchas et Agamemnon ; Alceste et Admète ; Oreste et Pylade / Iphigénie et Oreste. Les chœurs — chantant et dansant puisque chanteurs et danseurs interviennent généralement ensemble — mettent donc en avant la solitude du héros ou de l'héroïne par leur absence, et ils peuvent venir soit désamorcer une situation dramatiquement intense soit l'amplifier.

b. *Orphée et Eurydice* : deux chœurs pour une pantomime

<i>Orphée et Eurydice</i>			
Acte	chœur chantant	chœur dansant	didascalies
Acte I, scène 1	Suite d'Orphée	Bergers et Bergères Nymphes	Chœur de la suite d'Orphée avec le Ballet des Nymphes
Acte II, scène 1	Démons	Euménides, Démons	Troupe de démons et de Furies, Orphée
Acte II, scène 2	Ombres (Suite d'Eurydice)	Ombres Heureuses ; Héros et Héroïnes	
Acte III, Divertissement	Suite de l'Amour (Troupe de Nymphes de la suite d'Orphée et Eurydice, troupe de Bergers et Bergères)	Suite de l'Amour (Troupe de Nymphes de la suite d'Orphée et Eurydice, troupe de Bergers et Bergères)	

Tableau n° 21 : Chœur chantant et chœur dansant dans *Orphée et Eurydice*.

L'exemple assez flagrant se situe à la première scène de l'acte I, dans laquelle la didascalie fait office de véritable programme pour une pantomime exécutée par les deux chœurs simultanément : « chœur de la suite d'Orphée avec le Ballet des Nymphes ». La didascalie, très précise témoigne de la volonté d'évoquer l'Antiquité, presque archéologiquement, et de faire écho à cette époque :

Le théâtre représente un bosquet agréable, mais solitaire, où on découvre le tombeau d'Eurydice, au milieu d'une allée de cyprès et de lauriers. La scène est occupée par une troupe de Bergers et de Bergères, et de Nymphes de la suite d'Orphée et d'Eurydice. Les uns portent des guirlandes de myrte, et des vases antiques dont on se servait dans les cérémonies funèbres ; et les autres sont occupés à répandre des parfums et à couvrir de fleurs le tombeau sur lequel l'Hymen est appuyé, ayant son flambeau éteint. Orphée est assis sur un coté du théâtre, contre un arbre, où il a suspendu son casque et sa lyre ; entièrement livré à sa douleur, il ne fait que répéter à tout moment le nom d'Eurydice⁵⁶⁵.

Comme nous le verrons par la suite, le rassemblement des deux chœurs s'effectue souvent dans le cadre de cérémonies ou de rituels. La vraisemblance de la situation encourage donc chanteurs et danseurs à élargir leurs fonctions, en pratiquant ensemble déplacements et gestes relatifs à la

⁵⁶⁵ Reproduction du livret de Pierre Moline dans *Orphée, l'Avant-Scène Opéra n° 192, op.cit.*, p. 13.

situation. Ainsi, les deux groupes sont gouvernés par un principe d'imitation, pouvant alors être assimilé au jeu d'acteur. À plusieurs reprises, le livret parisien indique des gestes précis pour le chœur chantant. Par exemple, pour le chœur « Par quels puissants accords » (acte II, scène 1), la didascalie précise que le chœur de Démons est *attendri par le chant d'Orphée*, puis, plus loin : « *Les spectres expriment par leur gestes leurs attendrissements* ». La frontière entre sujet dansant et sujet chantant tend à s'estomper ; par exemple à l'acte II, scène 2, la didascalie développe :

Une ombre conduit Eurydice auprès d'Orphée et lui ôte son voile. Eurydice reconnaissant son époux veut lui exprimer ses transports, mais l'Ombre fait signe à Orphée de ne point détourner sa tête avant d'être hors des Enfers.

La didascalie étant associée au chœur des Ombres (« Près du tendre objet qu'on aime »), nous en déduisons qu'il s'agit peut-être d'une action effectuée par un sujet chanteur. De plus, les remarques des contemporains de Gluck évoquent l'importance accordée au chœur et le déclin des prérogatives des sujets danseurs, ce qui nous conforte dans cette idée.

Orphée et Eurydice est véritablement un opéra où l'espace est un facteur primordial, que ce soit, par exemple, la contrainte spatiale d'Orphée qui ne peut se retrouver face à Eurydice, ou la spatialisation des deux orchestres à l'acte II, et encore le cheminement des deux amants parallèlement à l'avancée du drame. Tout l'opéra repose donc sur le bon équilibre du geste et de la gestion de l'espace, et présente pour Gluck, une opportunité de travailler à une meilleure dramaturgie du geste pour une représentation où les pratiques, au service du drame, tendent à unifier la tragédie.

c. *Alceste* : fusionner chœur chantant et chœur dansant

<i>Alceste</i>			
Acte	chœur chantant	chœur dansant	didascalies
Acte I	Chœur du peuple	/	
Acte I	Chœur de Prêtres et de Prêtresses	Chœur de Prêtres et de Prêtresses	<i>On porte des présents au Dieu ; on brûle des parfums ; les Prêtres et les Prêtresses vont chercher la victime ; le Grand-Prêtre l'immole et en examine les entrailles</i>
Acte II	Chœur du peuple	Chœur du peuple	
Acte III	Chœur du peuple Divinités infernales	Chœur du peuple	

Tableau n° 22 : Chœur chantant et chœur dansant dans *Alceste*.

Pour *Alceste*, la volonté de fusionner les deux chœurs apparaît assez clairement, d'autant plus que la partition viennoise prévoyait initialement une pantomime par acte : ainsi, l'idée d'un jeu scénique nous semble affirmé par le compositeur. Pour la version de Paris, le rôle imparti au chœur chantant est ⁵⁶⁶ amplifié, puisque qu'il est présent à l'acte I, sans son homologue dansant, et qu'il prend en charge la fonction des divinités infernales, qui n'apparaissent qu'à la fin de la scène. Bien que l'intervention soit fugace, Gluck a préféré, pour Paris, faire l'économie de la scène infernale de l'acte II, et d'un chœur de démons dansant pour l'acte III. La poétique du chœur dansant s'étend ainsi au chœur chantant, et l'expression pantomime — ici chantée — supplante de plus en plus un ballet qui « ne dit rien ».

La pantomime de l'acte I, sur laquelle nous reviendrons par la suite, monopolise tous les sujets de la danse et du chant, comme en témoigne la didascalie. La perméabilité des chœurs pose aussi la question de qui agence cette mise en mouvement ; Gluck, en effet, intervient prioritairement dans la mise en scène de ses opéras. Quelle place alors pour le compositeur de ballet, dépositaire d'un style, *a priori*, français ?

d. *Armide* : illusion d'un ensemble

C'est tout l'héritage de la *belle danse* française qui est justement mis en avant dans l'opéra d'*Armide*, qui, avec le livret de Quinault, offre le plus de points communs avec la tradition de la tragédie lyrique française établie par Lully.

⁵⁶⁶ Voir l'extrait de la table des *balli pantomimi* de la partition publiée à Vienne en 1769, reproduite p. 179.

<i>Armide</i>		
Acte	chœur chantant	chœur dansant
Acte I	Peuple de Damas	Peuple de Damas
Acte II, scène 1 à 4	Troupe de Nymphes, de Bergers et de Bergères	Démons transformés en Nymphes & Plaisirs, Bergers & Bergères
Acte II, scène 5	/	Démons transformés en Zéphyr
Acte III	La Suite de la Haine	Démons & Furies
Acte IV	Démons transformés en Habitants de l'île	Bergers & Bergères (démons transformés)
Acte V	Les Plaisirs, Amants fortunés & Amantes heureuses	Amants fortunés & Amantes heureuses

Tableau n° 23 : Chœur chantant et chœur dansant dans *Armide*.

À l'acte IV, scène 1, Ubalde et le Chevalier Danois, à la recherche de Renaud, sont confrontés à des monstres qui apparaissent et disparaissent à la manière des démons dans *Alceste*. Le livret ne précise pas s'il s'agit de chanteurs ou de danseurs ; aussi, comme dans *Iphigénie en Aulide*, ce chœur de monstres pourrait être pris en charge par des acteurs figurants.

L'opéra d'*Armide* fonctionne beaucoup sur le principe du divertissement, la proximité entre chœur chantant et chœur dansant est assez évidente, en raison de la simultanéité systématique de leurs interventions. Cependant comme nous le verrons par la suite, Gluck et Noverre modernisent ces divertissements en utilisant le principe du « chœur en action », c'est-à-dire en mélangeant chœur chantant et chœur dansant, afin d'offrir au spectateur l'illusion d'un seul et même ensemble. Cette terminologie semble particulièrement réservée à la fusion des deux chœurs : les danseurs, placés devant les chanteurs effectuent des gestes pendant l'intervention lyrique. Les uns et les autres pourraient rester sur place afin de donner l'illusion que les chanteurs exécutent les gestes en même temps qu'ils chantent. Il convient de préciser que le « chœur pantomime » ne fait intervenir que le chœur dansant, de sorte qu'il est moins statique que le « chœur en action ». Sans la contrainte d'effectuer des gestes plus ou moins sur place, le chœur pantomime peut déployer des mouvements dans un espace plus large⁵⁶⁷. Enfin, le chœur

⁵⁶⁷ Notons que chez Noverre, les deux mots sont parfois utilisés de manière synonyme bien que « action » ne soit pas réservée à la seule pratique de la danse. Cf. NOVERRE (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres*, op. cit., p. 47 : « Action : art de faire passer par l'expression vraie des mouvements des gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passion dans l'âme des spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la pantomime. »

pantomime n'est pas soutenu par un texte, et il remplit à lui seul, avec la musique instrumentale, la fonction expressive.

Cependant, ces différences tendent à s'estomper, notamment avec la dernière production de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, qui essaye de plus en plus de fusionner le chant et la pantomime. Nous sommes donc à même de présumer du succès de ces chœurs en action qui amènent à redéfinir les contours des pratiques, ou plutôt à réaliser des croisements entre chanteurs, danseurs et acteurs.

e. *Iphigénie en Tauride* : un nouvel usage des chœurs

Iphigénie en Tauride pourrait concrétiser l'héritage et l'appropriation de l'antiquité, ainsi que l'intégration d'un nouveau style, par le truchement de l'omniprésence du chœur des prêtresses, qui est à la fois chantant et pantomime. Là encore l'ambivalence du chœur est motivée par les scènes développant le rituel.

<i>Iphigénie en Tauride</i>			
Acte	chœur chantant	chœur dansant	didascalies
Acte I	Chœur des Prêtresses Chœur des Scythes	Chœur des Scythes	
Acte II, scène 4	Chœur des Euménides	Chœur des Euménides	<i>Les Euménides sortent du fond du théâtre et entourent Oreste. Les unes exécutent autour de lui un Ballet-pantomime de terreur ; les autres lui parlent. Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.</i>
Acte II, scène 3 et suivantes	Chœur des Prêtresses	/	<i>On apporte la coupe et l'on commence les cérémonies funèbres</i>
Acte III	Chœur des Prêtresses	/	
Acte IV, scène 1 à 4	Chœur des Prêtresses	/	<i>[scène 3] [Elles] environnent Oreste et le conduisent dans le sanctuaire où elles l'ornent de bandelettes et de guirlandes (...) Lorsqu'Oreste est paré de guirlandes, on le conduit derrière l'autel ; on brûle des parfums autour de lui, on le purifie en faisant des libations sur sa tête. »</i> <i>scène 4 : Les prêtresses forment un demi-cercle et placent Oreste entre elles et le sanctuaire.</i>
Acte IV,	Chœur des Grecs	/	

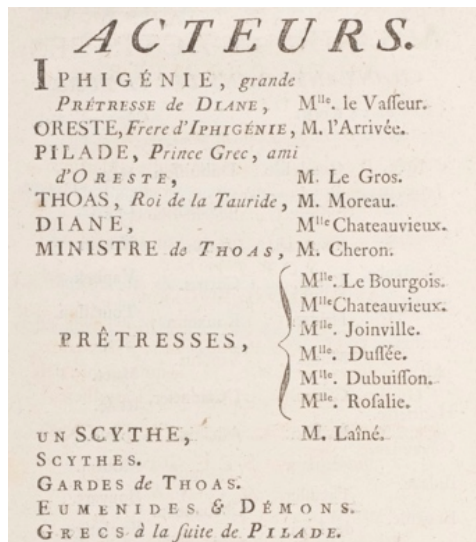
scène 5 et suivantes	Chœur des gardes du Roi Chœur des Prêtresses Chœur des Scythes		
Divertissement	Chœur des Grecs Chœur des gardes du Roi Chœur des Prêtresses Chœur des Scythes	chœur des Scythes	

Tableau n° 24 : Chœur chantant et chœur dansant dans *Iphigénie en Tauride*.

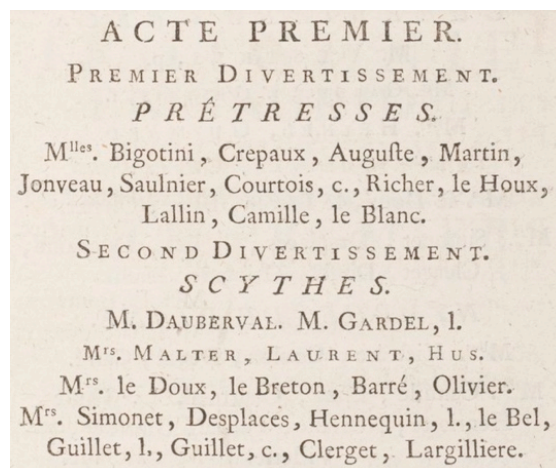
Les brèves interventions des chœurs dansant sont particulièrement liées à leurs homologues chantant. Hormis le divertissement composé par Gossec à la demande de l'Opéra, ne subsiste pour cette tragédie qu'un seul ballet, comme nous le précisons dans la première partie. En revanche, tout comme dans *Orphée et Eurydice* avec l'impératif d'Orphée de ne pas se retourner, l'opéra d'*Iphigénie en Aulide* est bâti en arche autour du geste du couteau : dramaturgiquement fort puisque présent dès l'ouverture dans le songe d'Iphigénie (mouvement d'Oreste assassinant Clytemnestre) et trouvant un écho dans celui d'Iphigénie, prête à assassiner son frère.

Le chœur des prêtresses, pensé comme un véritable double d'Iphigénie, semble composé par des actrices comme pour la première Iphigénie. En revanche, la distribution est ici spécifiée dans le livret, ce qui pourrait témoigner de l'importance de ce chœur :⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ GUILLARD (Nicolas François), *Iphigénie en Tauride, tragédie en quatre actes représentée la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 11 mai 1779*, à Paris, chez P. De Lormel, 1779, p. IV.

Illustration n° 13 : Distribution des acteurs, d'après le livret d'*Iphigénie en Tauride*, p. IV.

En revanche, la distribution des sujets danseurs précise la présence de danseuses, dans le rôle des prêtresses, pour le divertissement du premier acte⁵⁶⁹.

Illustration n° 14 : Distribution des danseurs, d'après le livret d'*Iphigénie en Tauride*, p. V

Or, ce divertissement est réservé aux Scythes *a priori*, comme en témoigne la partition : motifs et tonalité particulièrement homogènes en faveur de ces personnages. En revanche, la partition manuscrite⁵⁷⁰, conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, porte mention de l'intervention de la danse pendant la scène qui suit l'ouverture, scène pour Iphigénie et des prêtresses. La partition présente l'alternance d'Iphigénie et du chœur chantant avec la danse sur la reprise de la tempête, puis le retour à l'alternance des voix. Le procédé est identique à celui mis en avant pour une scène de chœur avec danse, dans laquelle la danse structure la scène à la manière d'un court refrain. Plus précisément, la disposition de la scène (en tuilage avec

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. V.

⁵⁷⁰ GLUCK (Christoph Wilibald), *Iphigénie en Tauride*, partition manuscrite, B. M. O., A. 267 a [II], p. 18 et 26.

l'ouverture) et les interventions simultanées des voix et de la danse, nous portent à croire qu'il s'agirait plutôt d'une danse dans le style pantomime. S'agirait-il alors d'une imitation de la violence et de la terreur de la tempête par le recours aux expressions du visage ? Les actrices et les danseuses formeraient-elle donc un seul et unique chœur ? Le cas échéant, ce procédé de fusion serait à la fois inédit et fugace, ne faisant pas école par la suite. De plus, s'agissant d'interprètes féminines, nous pouvons prolonger l'hypothèse en nous demandant si le recours à un chœur unique et pluridisciplinaire, porte la marque d'une danse genré, puisque nous n'avons pas trouvé d'exemple similaire avec des hommes.

Cependant, dans cette question du genre, nous avons observé un procédé parallèle, mis en œuvre pendant le chœur des Scythes de l'acte I, où la danse intervient sur seulement huit mesures⁵⁷¹. La musique évoque une turquerie, il est donc probable que ces interventions soient très caractérisées (d'où leur brièvetés ?), avec une expression corporelle marquant la sauvagerie des Scythes et leur caractère menaçant ; les Scythes pourraient alors exécuter des figures et des pas de danse virtuoses, dans le but d'impressionner leurs ennemis et de souligner leur manque de noblesse, par une danse haute faite de sauts et de tours, mais dépourvue du sérieux propre aux premiers danseurs.

Ainsi, *Iphigénie en Tauride* cristallise les évolutions induites par la réforme de Gluck. Le chœur est omniprésent, et il ne se cantonne plus à un rôle décoratif : il participe activement à la dramaturgie et à l'action. Il est important de préciser que l'année 1776 s'avère déterminante pour les choreutes, puisque le Règlement de l'Opéra fait apparaître le statut de coryphée⁵⁷², témoignant ainsi de l'importance et du déploiement de l'élément choral. Ce nouveau statut se présente comme un échelon intermédiaire et instable, une sorte de position tremplin vers les catégories supérieures. Solveig Serre remarque que l'apparition des coryphées reflète la volonté de créer des compositions d'ensemble, qui contrastent avec l'expression individuelle, technique, réservée à l'élite des premiers sujets⁵⁷³. Rappelons que le chœur constitue le dernier échelon des sujets de l'Opéra, mais le représenté en nombre. Le règlement de 1776 précise également l'existence de

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁷² Cf. SERRE (Solveig), *Noverre à l'Académie royale de musique (1776-1781)*, 2010, URL : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00586853>>, p. 6 : « Entre cette élite et le "chœur" de la danse se greffe de temps à autres un nouvel échelon intermédiaire et fluctuant : les coryphées. Le terme n'apparaît qu'à une seule reprise dans la législation concernant l'Académie royale de musique, dans le règlement de 1776, qui prévoit que "chaque sujet de la première classe, qui chantera un rôle de grand coryphée, gagnera un feu de 500 livres après dix représentations, et pareille somme consécutivement de dix en dix. Jean-Georges Noverre, dans ses *Lettres sur la danse et les ballets*, nous apprend que les "coryphées sont à la tête du ballet [...], ils déterminent les figurants et les figurantes qui sont derrière eux, à les suivre et à imiter tous leurs mouvements". La création de cette catégorie intermédiaire semble correspondre à une tentative d'améliorer les ballets en créant des chorégraphies d'ensemble qui ne se cantonnent plus dans un simple rôle d'ornementation ou de démonstration technique. »

⁵⁷³ SERRE (Solveig), *L'Opéra de Paris 1749-1790, Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, 2011, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », p. 113.

deux catégories : les sujets appointés et les sujets surnuméraires, ces derniers n'étant appelés qu'en cas de nécessité si une place de sujet appointé est vacante.

Ajoutons que le lien entre l'antiquité et les opéras de Gluck est également entretenu par l'art de l'utilisation du geste, et ce d'une manière générale. Que cela soit par l'introduction du style pantomime dans les parties de ballet ou par la mise en mouvement des chœurs, le geste devient indispensable au bon déroulement du drame, tout en atténuant l'aspect mécanique des danses des sujets de l'opéra et le cérémoniel du chœur qui, traditionnellement est posté immobile en fond de scène.

2. Chœur avec danse

Les partitions pour chœur révèlent l'hétérogénéité de l'écriture musicale que choisit Gluck, en fonction des situations et au service du drame. Les possibilités de traitement musical sont multiples : chœur syllabique, à l'unisson, contrapuntique, à deux parties, en coulisse, en action, avec danse. Comme nous le précisons auparavant, le chœur constitue un élément central dans l'œuvre du compositeur, chaque situation renvoyant à un type d'écriture particulière.

En ce qui concerne les « chœur avec danse », Gluck ne fait que développer l'emploi d'un procédé déjà existant *a priori*, et qui permet, entre autres, de fusionner chœur chantant et chœur dansant. Deux procédés sont alors possibles afin de réunir les deux chœurs : l'alternance de la danse et du chant, ou bien la simultanéité des deux (précisée sur la partition « chœur avec danse » ; « chœur et danse » ou « chœur mêlé de danse »). Le tableau ci-après répertorie les « chœurs avec danse » spécifiés sur les partitions gravées et éditées, à la suite des productions :

Opéra	Date de création à Paris	Acte
<i>Iphigénie en Aulide</i>	19 avril 1774	/
<i>Orphée et Eurydice</i>	2 août 1774	/
<i>Alceste</i>	23 avril 1776	Acte II, scène 1 à 3
<i>Armide</i>	23 septembre 1777	Acte II, scène 4
<i>Iphigénie en Tauride</i>	18 mai 1779	/

Tableau n° 25 : Les chœur avec danse dans la réforme parisienne (1774-1779).

Dans *Orphée et Eurydice* les deux chœurs sont intimement liés, même si Gluck ne note jamais leur simultanéité. En observant d'autres partitions, comme *Armide*, où les deux chœurs (chantant et dansant) sont souvent présents en même temps, nous relevons que Gluck note sur la partition l'enchaînement de l'un avec l'autre (nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin). Les deux

types d'expression tendent de plus en plus à se confondre, jusqu'à se superposer comme nous le verrons par la suite en analysant l'air avec danse.

Iphigénie en Aulide fonctionne sur le principe de l'alternance chœur chantant/chœur dansant. En revanche, pour *Alceste* et *Armide*, l'espace que Gluck attribue à la chorégraphie est très différent pour l'un et l'autre. En effet, dans *Alceste*, le chœur chantant est omniprésent et les sujets de la danse peu nombreux, tandis que le livret d'*Armide* est conforme à celui de Quinault, et comporte beaucoup de divertissements. En revanche les interventions dansées dans les deux opéras sont toujours au service de l'imitation de l'allégresse et de la vitalité.

a. *Alceste* : un chœur omniprésent

Alceste, titré « Tragédie », fait intervenir la danse, indispensable pour soulager la tension dramatique bien que, paradoxalement elle soit amenée avec parcimonie et cohabite le plus souvent avec l'intervention du chœur chantant, qui occupe une place prépondérante, comme s'il s'agissait d'un protagoniste soliste.

L'intervention des chœurs avec danse renforce ainsi l'importance de la participation des danseurs et leur assimilation à un personnage de premier plan, c'est-à-dire prenant part activement à l'action. Ces interventions croisées, amenant un certain nombre de sujets sur scène, accentuent d'autant plus la solitude des personnages principaux au troisième acte (réservé à *Alceste* et *Admète*).

Alceste
Acte II, scène 1
Chœur 1 (et coryphées) Peuple qui entre en chantant et en dansant « Que les plus doux transports succèdent aux alarmes »
Ballet (Passacaille, Andante, Allegro, air de flûte)
Chœur 2 « avec la danse » « Que les plus doux transports succèdent aux alarmes »
Acte II, scène 2
Récitatif (Gens du peuple, Évangre, Admète) « Ô mon roi »
Chœur 3 « avec danse » « Vivez ! aimez des jours dignes d'envie »
Récitatif (Admète, Évangre) « Alceste, chère Alceste »
Acte II, scène 3
Récitatif (Admète, Alceste) « Cher époux ! »
Chœur 4 « mêlé avec la danse » « Livrons-nous à l'allégresse »
Récitatif (Admète) « Transports flatteurs, que tout mon cœur partage »
Chœur 5 « avec la danse » et coryphée « Parez vos front de fleurs nouvelles »

Tableau n° 26 : Construction de l'acte II (scène 1 et 2) dans *Alceste*.

Il y a une progression au fil des scènes, depuis le chœur dansant seul (ballet) de la scène 1, jusqu'aux chœurs chantant et dansant avec coryphée de la scène 3. Plus on avance dans l'acte,

plus le compositeur propose une surenchère : chœurs chantant et dansant simultanément, chœurs avec coryphées. Rappelons que les sujets danseurs ne sont que quatre (renforcés par deux chœurs de danse de huit hommes et huit femmes), ce qui nous amène à nous interroger sur la place de chaque interprète : ces interventions dansées à l'intérieur du chœur chantant nous apparaissent comme peu propices à une expression soliste. La brièveté des introductions ou des ritournelles indiquerait ainsi que la danse se fait bel et bien sur le chant, peut-être en exploitant l'idée du refrain avec une récurrence de mouvement. Les paroles exercent-elles alors une influence sur la composition et l'interprétation de la danse ? Comment ces scènes, véritables tableaux vivants, comme nous le verrons par la suite, sont-elles pensées par le compositeur de ballet ? Le compositeur de musique intervient-il dans la conception des parties dansées ? Autant d'interrogations auxquelles l'absence de sources nous prive de donner des réponses scientifiquement étayées. Notons que Gluck prend le parti d'aller contre l'avis de Rousseau et Marmontel, pour lesquels danse et chant ne peuvent pas être compatibles, car ils imitent la même chose en même temps⁵⁷⁴. Pour lui, en effet, une simultanéité des pratiques scéniques est parfaitement envisageable, comme en témoigne la dernière intervention du « chœur avec la danse » indiquée clairement sur la partition.

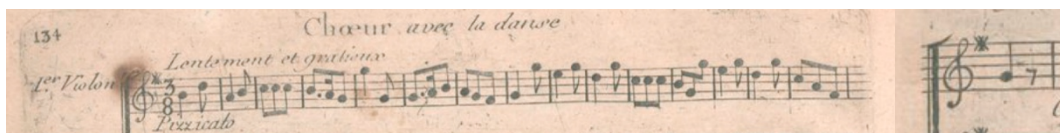
<i>Alceste</i>
Acte II, scène 3
« Parez vos fronts de fleurs nouvelles »
16 mesures
introduction
Chœur chantant
8 mesures
orchestre et/ou danse
Coryphée 1

⁵⁷⁴ MARMONTEL (Jean-François) *Du poème Lyrique*, dans GRIMM (Melhior Friedrich) et DIDEROT (Denis), *Correspondance littéraire et philosophique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790. Nouvelle édition [...]*, à Paris, chez Furne, 1831, Tome 15, « De la Danse », p. 396-97 : « Mais l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature, ne serait-elle pas essentiellement opposée au bon sens et au vrai goût ? Ne serait-ce pas là une barbarie digne de ces temps gothiques, où le devant d'un tableau était exécuté en relief, où l'on barbouillait une belle statue pour lui faire des yeux noirs ou des cheveux châtains [sic] ? Serait-il possible de confondre deux hypothèses différentes dans le même poème [sic] ; et de le faire exécuter moitié par des gens qui disent qu'ils ne savent parler qu'en chantant, moitié par d'autres qui prétendent n'avoir d'autre langage que celui du geste et des mouvemens [sic] ? Pour exécuter ce spectacle avec succès, ne faudrait-il pas du moins avoir des acteurs également habiles dans les deux arts, aussi bons danseurs qu'excellens [sic] chanteurs ? Comment serait-il possible de supporter que les uns ne dansassent jamais, et que les autres ne chantassent jamais ? Serait-il bien agréable pour un dieu de ne savoir pas danser le plus méchant couplet d'une chaconne, et d'être obligé de céder sa place à M. Vestris, qui n'est qualifié dans le programme que du titre de suivant, mais qui écrase son dieu en un instant par la grâce et la noblesse de ses attitudes, tandis que celui-ci est relégué, avec son rang suprême, sur une banquette dans un coin du théâtre. Une exécution ou puérile ou impossible, voilà un des moindres inconvéniens [sic] de cette confusion de deux talens [sic], de deux manières d'imiter, qu'on a osé regarder comme un avantage, et qui a certainement empêché les progrès de la danse en France ». Notons que le texte de Marmontel, *De La Danse*, est également contenu dans le tome XII de l'*Encyclopédie, in. Fol.*, et dans l'*Encyclopédie Méthodique*.

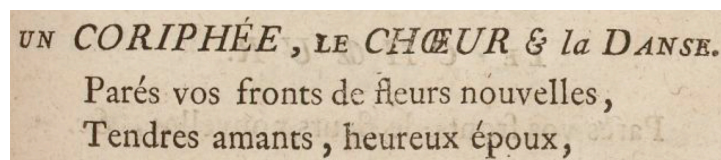
Chœur chantant
8 mesures orchestre et/ou danse
Coryphée 2
Chœur chantant
8 mesures orchestre et/ou danse

Tableau n° 27 : Découpage du chœur « Parez vos fronts de fleurs nouvelles », *Alceste*, acte II, scène 3.

La texture orchestrale des interventions instrumentales du chœur de l'acte II, scène 3, est très douce, dans un mode de jeux *pizzicato* contrastant ainsi avec les parties de chant, très *legato*. La mesure à 3/8 pourrait suggérer un passepied, mais la lenteur de l'exécution, spécifiée sur la partition reproduite ci-après, (« Lentement et gracieux »), ne fait qu'en évoquer le souvenir ; la lenteur du tempo et les *pizzicati* pourraient aussi bien évoquer Admète recouvrant petit à petit ses forces. L'intervention du chant est structurée par le thème en *pizzicati* des violons, qui est précédé d'un appel⁵⁷⁵ au début :

Illustration n° 15 : « Chœur avec la danse », Acte II, scène 3, *Alceste*, partition gravée de 1776.

Dans ce climat propice à l'allégresse et structuré par l'alternance chœur chantant/coryphée/orchestre, deux possibilités nous apparaissent pour la danse : soit elle se déroule sur la partie instrumentale à la manière d'un refrain qui ponctue les paroles du chœur, soit elle s'insère plus intimement et pénètre jusqu'aux parties chantées par le chœur. La présentation graphique du livret⁵⁷⁶ nous incite à favoriser la seconde hypothèse, qui propose d'associer le chœur et la danse :

Illustration n° 16 : Livret d'*Alceste*, Acte II, scène 3, « Parés vos fronts de fleurs nouvelles ».

b. *Armide* : un écrin pour les divertissements

⁵⁷⁵ GLUCK (Christoph Willibald), *Alceste*, tragédie-opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 30 avril 1776, à Paris, Bureau d'Abonnement Musical, 1776, p. 134.

⁵⁷⁶ CALZABIGI (Ranieri de), *Alceste*, Tragédie-Opéra en 3 actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776, à Paris, chez Delormel, 1776, p. 25.

La danse est ainsi partie prenante de la dynamique de construction de la scène. C'est le cas également dans *Armide*, où les chœurs avec danse sont également présents lors du divertissement de l'acte II⁵⁷⁷. Une fois de plus la scène est sous-tendue par un climat pastoral beaucoup plus mis en avant dans la typologie de personnages caractéristiques (Naiade, bergers et bergères) et dans la situation dramaturgique — une scène de sommeil — renvoyant directement à l'un des topos du genre pastoral.

<i>Armide</i> Acte II, scène 4
Air avec danse Une Naiade « Au temps heureux où l'on sait plaire »
Chœur avec danse 1 « Ah quelle erreur... »
Les Démons, sous la figure des Nymphes, des Bergères et des Bergères, enchantent Renaud, et l'enchaînent durant son sommeil avec des guirlandes de fleurs Air <i>Moderato</i> <i>Andante</i>
Une Bergère « On s'étonnerait moins... »
Chœur avec danse 2 « Ah quelle erreur... » (s'enchaîne à la scène 5 : <i>Attacca</i>)
Acte II, scène 5 Armide : « Enfin il est en ma puissance »

Tableau n° 28 : Construction de l'acte II, scène 4 d'*Armide*.

Dans ce divertissement de l'acte II, le chœur avec danse assure une fonction formelle, puisqu'il structure le divertissement sous la forme d'une arche : il débute et clôt la scène. La place de ce divertissement permet également un contraste saisissant avec l'entrée d'Armide : contraste musical mais aussi scénique puisque la magicienne se retrouvant soudainement seule face à Renaud endormi. La mise en œuvre simultanée pose là-encore le problème de l'imitation : les deux chœurs imitent-ils la même chose, en même temps ?

⁵⁷⁷ « L'air avec danse » qui apparaît dans le tableau 24 ci-après sera traité dans la partie suivante, voir « Vers une nouvelle intégration de la danse au drame », en particulier la partie « L'air avec danse », p. 256.

Nous questionnons ici le concept du « double-entendre⁵⁷⁸ », convention éphémère entre le public et les artistes liées au contexte géographique mais aussi procédant de considérations nationales culturelles et esthétiques implicites. Le double entendre est alors cette manière de lire entre les lignes lors de la mise en scène d'un spectacle, dans lequel les artistes, en usant de sous-entendus, font référence à des éléments partagés entre les acteurs de la représentation et les spectateurs. Initialement utilisé dans l'*opera buffa* puis dans l'opéra-comique, il nous paraît plausible que Gluck, fort de son expérience viennoise, ait pu l'intégrer à une tragédie comme *Armide* — par la suite, Mozart en fait usage dans l'*opera seria* comme l'analyse Florence Badol-Bertrand⁵⁷⁹.

Ce double-entendre se traduirait, dans *Armide*, par des gestes spécifiques du chœurs avec danse (exécutés par les Nymphes, Bergers et Bergères), afin de mettre en avant leur véritable nature démoniaque. Un mouvement à l'intention du public qui rappellerait cette convention de travestissement, ou encore un jeu scénique entre les deux chœurs rendant plus palpable la supercherie présente dans le livret.

Le chœur avec danse des Démons — « sous la figure des Nymphes, des Bergères et des Bergers » — est naturellement associé à l'évocation de la vitalité : tempo « Allegro », rythmes pointés et un chœur chantant (« Ah quelle erreur ») très contrapuntique (*divisi* des hommes et des femmes avec entrée en imitation), le tout reposant sur une basse répétitive et strictement régulière (en valeurs de noires) qui évoque la stabilité d'une marche. En effet, à la lecture de la partition gravée, nous relevons que l'éditeur a tenu à noter « chœur avec la danse » :



Illustration n° 17 : *Armide*, drame héroïque, à Paris, chez Lobry, scène IV « avec la danse », p. 91.

Nous émettons donc l'hypothèse que les deux chœurs entrent ensemble au début de la scène, mais qu'ils interviennent après l'air de la Náyade (« Au temps heureux où l'on sait plaire »),

⁵⁷⁸ Cette notion nous a été transmise lors de notre D.E.M de culture musicale au CRR de Saint-Etienne, dans la classe de Florence Badol-Bertrand. Nous renvoyons également à son article : « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », in *La Revue du Conservatoire* n°2, URL : <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=595>>, juin 2013, p. 1 : « Cette "logique du sens" [Deleuze] consiste à mettre en œuvre divers degrés significatifs à commencer par le double-entendre, pour reprendre la formule qu'on utilisait alors à Vienne en français. Il s'agit d'un deuxième niveau d'acceptation — comme un sens figuré implicitement et conventionnellement compris par le public de l'époque, éminemment efficace sur le plan dramatique. La technique permet, en particulier et à l'origine, d'éviter es références salaces trop concrètes dans l'*opera buffa* et crée l'humour dans le même temps ». Nous renvoyons également à l'article de Bruce Allan Brown qui développe cette idée de double-entendre à Vienne : « Lo specchio francese : Viennese opera buffa and the legacy of French theatre » in WEBSTER (James), HUNTER (Mary), dir., *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, coll. « Studies in Opera », Cambridge University Press, 1997, pp. 50-81.

⁵⁷⁹ BADOL-Bertrand (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », *op. cit.*, p. 8.

accompagnés par les danseurs⁵⁸⁰ de l'Opéra. Le chœur avec danse est ainsi détaché et mis en avant par un changement rythmique, puisqu'on passe d'un air ternaire et tendre de la Nâïade, à une intervention de chœur en carrure binaire (croche pointée-double croche ; croche-deux double croches ; contre-temps avec l'utilisation de demi soupirs sur les temps forts) et un changement d'armure (de *sol* majeur à *do* majeur) :



Illustration n° 18 : *Armide*, drame héroïque, à Paris, chez Lobry, « le chœur avec la danse », p. 95.

Les deux airs de danse qui suivent ont pour objet l'enchantement (*Moderato*-binaire-*do* majeur), et l'enchaînement de Renaud avec des guirlandes de fleurs (*Andante*-binaire-*do* majeur). Nous constatons que le second air de danse est plus rapide ; une progression rythmique et énergétique impulserait et dirigerait alors les mouvements de danse. Au vue de l'imbrication des deux groupes de sujets (dansant et chantant), nous sommes en mesure de penser que le chœur chantant pourrait prendre part à cette pantomime d'enchantement et d'enchaînement, d'autant plus que les deux termes agogiques n'évoquent pas directement des danses de cour ou de théâtre.

Rien n'indique que la danse cesse pendant l'intervention de la Bergère (« On s'étonnerait moins »), évoquant les thèmes de l'amour, les fleurs et la jeunesse. Cependant, les deux chœurs sont si intimement liés que nous penchons plutôt pour l'hypothèse que la danse s'arrête avec le chœur, mais qu'une pantomime ou un jeu de scène peut prendre le relais. Cette hypothèse est d'autant plus viable que nous changeons de tonalité, avec le retour au *sol* majeur de l'air du début. Comme nous le verrons par la suite, la tonalité joue elle aussi un rôle structurant et dramaturgique, et elle peut aider à comprendre l'interaction des différents mediums.

Nous relevons la même dynamique à l'acte V, scène 2 d'*Armide*. Tout le divertissement de l'acte V a pour but d'occuper Renaud pendant l'absence d'Armide, qui annonce le « programme » de la danse dans sa dernière réplique avant la scène 2 : « Vous qui suivez mes lois dans ce séjour heureux / Jusqu'à mon retour par d'agréable jeux / Occupez le héros que j'aime ». Si nous observons la partition autographe, Gluck a précisé « chœur et danse » :

⁵⁸⁰ QUINAULT (Philippe) et GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, tragédie en 5 actes donnée pour la première fois par l'académie royale de musique en 1686, 1746, 1761, 1764 et remise au Théâtre le mardi 23 septembre 1777*, à Paris, chez P. De Lormel, 1777, p. 6.

Le livret précise qu'il y a 4 solistes : Mr. Despréaux ; Mlle Cécile ; Mr. Vestirs, F. ; Mlle Asselin, accompagnés de 4 coryphées : Mrs. Olivier, Le Doux ; Mlles Mulaire, Victoire.

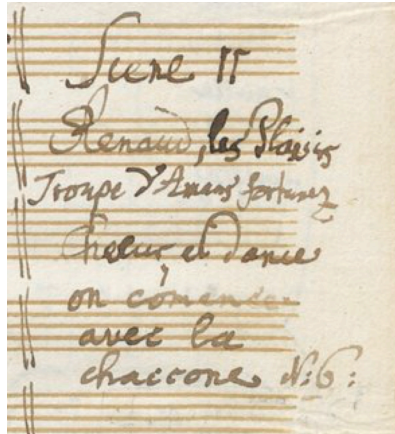


Illustration n° 19 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 6.

La version gravée n'évoque, quant à elle, que « les Plaisirs, Troupe d'amants fortunés⁵⁸¹ », ce qui a aussi la particularité d'englober les chœurs chantant et dansant sous une même appellation.

Notons que la partition autographe présente des morceaux dans le désordre, puisque la chaconne y apparaît à la suite du chœur, bien que Gluck spécifie qu'elle débute la scène. La source autographe nous apprend que nous sommes dans un divertissement et que, par conséquent, l'ordre des interventions (air, danses, chœurs) n'a pas d'importance dramaturgique de premier ordre.

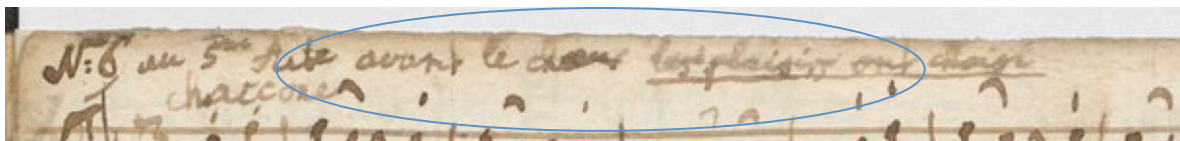


Illustration n° 20 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 6a.

À la fin de la chaconne, Gluck spécifie l'enchaînement de la danse avec le chœur « Les plaisirs ont choisi pour asile » :

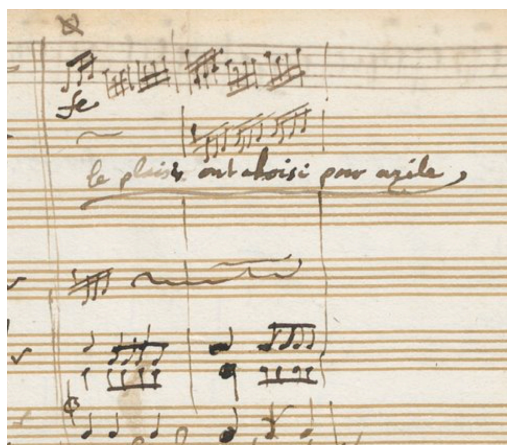


Illustration n° 21 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 6j.

⁵⁸¹ GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide drame héroïque*, à Paris, chez Lobry, p. 235.

Le chœur (« Les plaisirs ont choisi pour asile ») est repris plusieurs fois, comme le stipule la main du compositeur (d'abord pour soliste, ensuite pour le chœur)

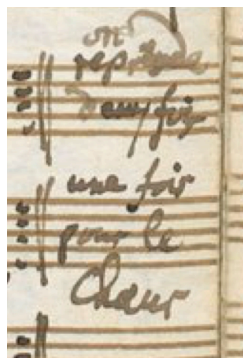


Illustration n° 22 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, [non numérotée]

Sur la source autographe, Gluck poursuit avec un air qu'il désigne « pour l'acte 4 », avant de poursuivre la réalisation de l'acte V avec l'air sicilien, support du solo de Vestris :

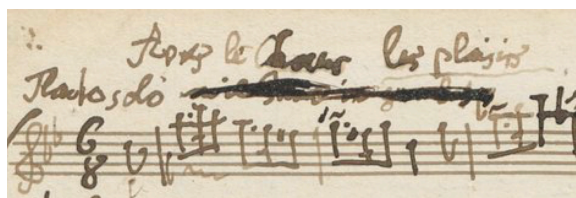


Illustration 23 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, [p.10bis]

La page suivante est intéressante à plusieurs titres : tout d'abord, il devait s'agir d'un air pour coryphée et chœur, que Gluck a ensuite déplacé. Une main, non identifiable, a ajouté « chœur et danse / le chœur p. 12 », et en effet page 12, nous retrouvons l'air chanté non raturé.

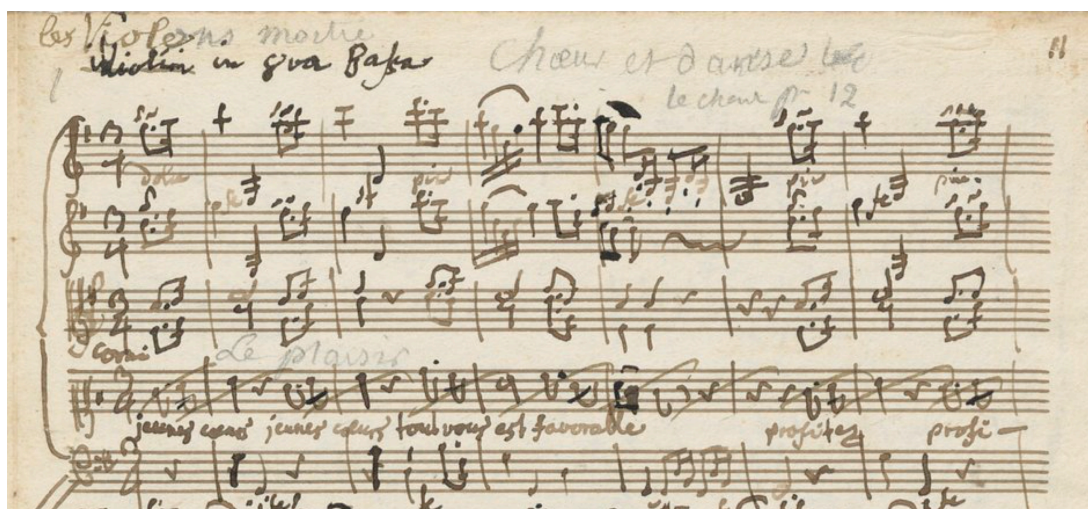


Illustration n° 24 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 11.

Vers la fin de cet air des Plaisirs, Gluck a précisé que les Plaisirs dansent à nouveau (indication conservée dans la partition gravée : « On danse⁵⁸² »), et terminent ainsi la scène 2 avec 21 mesures de danse :

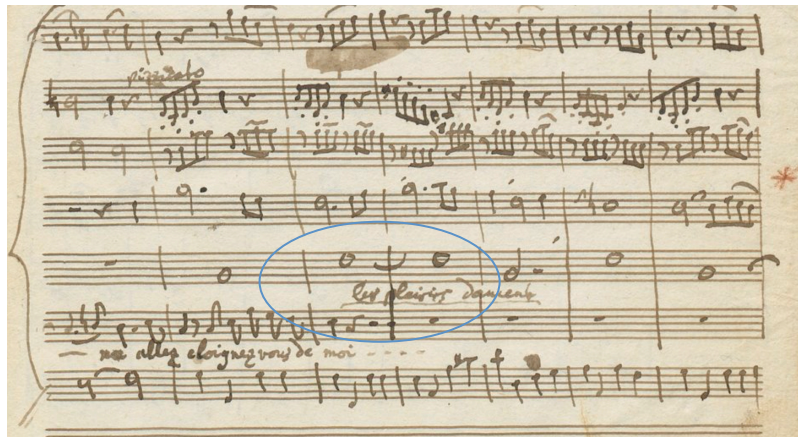


Illustration n° 25 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 14.

En analysant la progression du divertissement sur la partition, nous constatons, une fois de plus, la difficulté à manier des sources qui ont subi plusieurs modifications de la main du compositeur lui-même, d'autres indications provenant *a priori* de reprises. Nous pouvons également déduire que c'est la danse qui encadre le divertissement. En dépit de cela, il manque des indications qui préciseraient quand commence et finit la danse, ce que font les interprètes pendant les parties chantées où il ne dansent pas, et comment est distribuée la chorégraphie.

Une main, non identifiable, a précisé au début du divertissement « alternativement avec le chor [sic] », ce qui peut conforter l'idée d'un divertissement qui alterne les deux chœurs sans les juxtaposer.

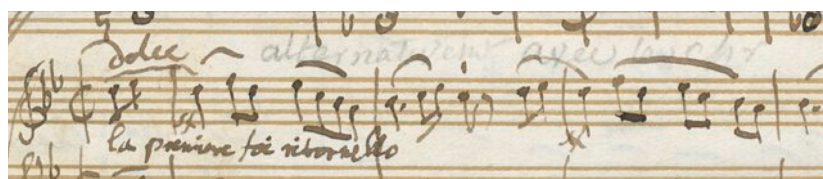


Illustration n° 26 : (Chrisoph Wilibald von), *Armide*, partition autographe [1777], Acte V, scène 2, p. 6.

La superposition de deux strates imitatives, au service de l'enchantement de Renaud, suspend l'action et provoque une sensation d'accélération de la fin de l'opéra, qui s'enchaîne très rapidement. Ainsi, la danse permet de faire sentir au public la même chose qu'à Renaud : la suspension du temps qui passe.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 254.

Ainsi, sommes nous à même de conclure que ces chœur avec danse déploient une poétique propre à Gluck, qui insère, dans l'action dramatique, des éléments traditionnellement « décoratifs » : intégrés ainsi à l'opéra, les deux chœurs participent au processus de catharsis.

3. Le chœur en action : un procédé fulgurant ?

Les chœurs sont toujours sans action sur le théâtre ; & le moyen de procurer le plus grand plaisir
 au spectateur, seroit de les faire agir suivant les choses qu'ils chantent. [...]
 Mais l'expédient sûr & d'embellir le spectacle, & de donner du mouvement aux chœurs,
 est de mettre à leur tête, & en-avant, tous les doubles hommes & femmes.
 Plus rompus à l'action que la multitude des choristes,
 il seroit aisé de leur faire faire les mouvemens nécessaires.
 Les chœurs les suivroient comme une compagnie de soldats suit les mouvemens de ses officiers.
 Ces acteurs se romproient eux-mêmes chaque jour davantage à l'action,
 & présens forcément à la représentation,
 ils auroient sans cesse devant les yeux les modèles sur lesquels ils peuvent se former.
 Leurs habits plus distingués que ceux des chœurs, ajouteroient à la magnificence du spectacle,
 & cet ordre rendroit toutes les belles idées qu'on veut peindre,
 lorsque les chœurs se rassemblent sur le théâtre.
 Les difficultés à vaincre sur cette partie, doivent être bien foibles à côté de l'autorité,
 du désir de l'embellissement du spectacle,
 & du besoin qu'on a toujours de former des sujets⁵⁸³.

La perméabilité de l'opéra avec le théâtre transparait dans l'article « Doubler » de l'*Encyclopédie*, rédigé en 1751, le manque d'implication et d'engagement physique des chanteurs du chœur y est encore pointé comme nuisant particulièrement à la représentation⁵⁸⁴. La non mobilité du chœur et son incapacité à imiter des actions atteignent particulièrement la représentation dans cette deuxième partie du siècle, qui recentre le but du spectacle autour de la notion d'illusion. Aujourd'hui encore, le traitement du chœur pose toujours des difficultés de mise en scène, puisqu'il est censé représenter un groupe homogène alors qu'il mêle différents individus, eux-mêmes dépositaires de différents savoir-faire (chanteurs, comédiens, danseurs).

⁵⁸³ CAHUSAC (Louis de), LE BLOND (Guillaume), BELLIN (Jacques Nicolas), DIDEROT (Denis), article « doubler » dans DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 5, p. 80.

⁵⁸⁴ Cette immobilité du chœur chantant et la séparation des pratiques n'a pas toujours été compartimentée. L'exemple de Venise au XVII^e siècle est particulièrement intéressant comme le soulignent les travaux de Bianca Maurmayr : en ce sens, les séjours de Gluck en Italie nous apparaissent d'autant plus déterminants qu'ils témoignent d'une tradition où les pratiques sont envisagées plus globalement. Voir MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, op. cit., p. 113 : « [...] La catégorisation actuelle qui voit une différence entre l'interprète en danse et l'interprète en musique est peu adaptée à l'époque qui nous intéresse [XVII^e siècle] [...] un acteur associait plusieurs compétences à la fois ; il pouvait en ce sens savoir bien danser et bien chanter ».

Sans la pantomime il n'est presque pas possible d'introduire les chœurs & de les faire agir comme personnages nécessaires. Sans elle les fêtes sont sans intention marquée, & la danse ne présente qu'un mécanisme fastidieux⁵⁸⁵.

La circulation du style pantomime à travers plusieurs disciplines (théâtre, danse) permet de fluidifier la représentation, et de faire cohabiter de manière plus équilibrée les différentes pratiques.

L'opéra d'*Alceste* paraît cristalliser ces questionnements liés à l'expression du chœur. Ainsi dans plusieurs lettres adressées à Du Roulet, Gluck évoque la possibilité de mobiliser les chœurs chantant et dansant de manière homogène :

Scène dernière : un grand salon, ou une place illuminée, les chœurs groupés, et la danse aussi dans des attitudes d'une grande tristesse⁵⁸⁶ [...].

Il pourrait ici s'agir de l'acte I, pour lequel le livret précise en ouverture : « Une foule de peuple dans l'agitation & dans l'attitude de la crainte & de la douleur, remplit la place⁵⁸⁷ ». Nous pouvons par conséquent déduire que ce procédé de chœur en action nécessite un rapprochement physique des deux chœurs (chantant et dansant) au sein de l'espace scénique. Partition et livret précisent qu'il s'agit d'un chœur à deux parties, Gluck spécifiant sur la partition qu'un groupe doit se trouver à droite et l'autre à gauche, c'est-à-dire de part et d'autre de l'entrée du Temple d'Apollon, si l'on en croit la didascalie du livret⁵⁸⁸ :

⁵⁸⁵ DU ROULET, (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam/Paris, chez Esprit, 1776, p. 44.

⁵⁸⁶ Lettre de Gluck à Du Roulet, Vienne, 1^{er} juillet 1775, cité dans *Alceste*, Avant-scène opéra n° 256, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁸⁷ CALZABIGI (Ranieri de), *Alceste, Tragédie-Opéra en 3 actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776*, à Paris, chez Delormel, 1776, p. 9.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 9 : « Le fond du théâtre représente le portique du temple d'Apollon ».



Illustration n° 27 : GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p. 44.

Pour cet acte I, le groupe de danseurs tel que spécifié sur le livret, est constitué des prêtresses d'Apollon, qui peuvent se mêler au chœur puis l'entraîner vers l'intérieur du Temple.

L'action du chœur pourrait se manifester par l'imitation d'attitudes liées à l'état émotionnel de tristesse et de détresse. D'ailleurs, Évandré précise peu avant l'entrée d'Alceste : « suspendez vos gémissements⁵⁸⁹ », tandis que « plusieurs voix » répliquent en chantant : « je frémis, je tremble⁵⁹⁰ ». L'action exprime donc l'état de détresse qui agite le chœur, état mobilisant, selon nous, les visages et les hauts du corps. Les chanteurs deviennent ainsi des acteurs, comme le précise Gluck à l'intention du librettiste, Du Roulet :

[...] Vous commencez l'opéra avec les chœurs, qui, nota bene, sont des acteurs, et très intéressants dans la pièce, avec les autres personnages ; ainsi cela commence avec de la pompe et de la grandeur, vos chœurs sont toujours en action, et la pièce roule beaucoup sur eux pendant les deux premiers actes⁵⁹¹ [...].

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 10

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Lettre de Gluck à Du Roulet, Vienne, 2 décembre 1775, cité dans *Alceste*, Avant-scène opéra n° 256, *op. cit.*, p. 82.

Ce court extrait de la correspondance entre le compositeur et le librettiste, exprime bien que l'expression du drame passe par l'action, et donc, par le geste. À partir du moment de l'entrée sur scène, tout individu, qu'il soit danseur, chanteur ou figurant, entre *en jeu* et devient par conséquent un acteur dans la mesure où il prend part à l'action.

Une fois de plus, cette idée d'additionner la parole au geste pourrait provenir du théâtre grec, comme l'évoque Chabanon, bien que la parole soit plus tard, supprimée au profit du geste seul, donnant ainsi naissance à l'art pantomime :

Mais comme les anciens avoient imaginé de faire prononcer les vers par un Acteur,
& de faire faire le geste par un autre, on ne voit pas ce qui put les déterminer à
retrancher les vers de leur présentations, & à n'y laisser que la seule pantomime⁵⁹².

On peut signaler ailleurs, au moins un exemple de chœur chantant fusionnant avec son homologue dansant : ainsi Antonia Banducci⁵⁹³ donne l'exemple de la pastorale héroïque de Destouches, *Issé*, en 1697, où les deux chœurs sont compris comme un seul « corps collectif⁵⁹⁴ ». En revanche, les expérimentations d'un groupe chantant en action sont plus rares. Notons que dans le texte de Lucien de Samosatthe, dont Noverre a pu prendre connaissance, nous trouvons trace de chœurs chantant et dansant simultanément⁵⁹⁵, avant que ne soit précisé l'abandon de cette pratique, en raison de l'essoufflement qui gêne alors le chant⁵⁹⁶. Patricia Howard rappelle qu'à l'époque de la création de l'*Alceste* viennoise en 1767 (où le procédé apparaît), il n'est pas courant de voir sur la scène des chanteurs-acteurs, ce qui inspire à Léopold Mozart la comparaison acerbe des chanteurs avec une « troupe d'opéra bouffe⁵⁹⁷ ». Nous savons que traditionnellement les sujets chanteurs sont placés de manière statique en fond de scène, femmes et hommes séparés, jusque dans les années 1750, puis ils deviennent de plus en plus mobiles. Des

⁵⁹² CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, p. 118.

⁵⁹³ BANDUCCI, (Antonia), « Du jeu scénique et de son effet dramatique : l'apport des didascalies manuscrites scéniques des livrets et partition » in WAEBER (Jacqueline), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : étude sur la musique, le théâtre et la danse*, *op. cit.*, p. 115 à 128.

⁵⁹⁴ Cf. HOUDAR DE LA MOTTE (Antoine), *Issé, Pastorale héroïque représentée devant sa majesté à Trianon le mardi 17eme de décembre*, à Paris, chez Ballard, 1741. À l'acte I, scène 5, nous pouvons lire, p. 7 : « Suite d'Hilas, sous la forme de Néréides & de Nymphes de Diane conduites par les plaisirs. ». Un peu plus loin nous constatons l'alternance du chœur chantant et du chœur dansant. Même chose à l'acte II, scène 4, p. 18 : « Troupe de Bergers, de Bergères, & de Pastres ».

⁵⁹⁵ SAMOSATHE, (Lucien), *Éloge de la Danse*, *op. cit.*, p. 11 : « Tout en dansant ils chantent une invocation à Aphrodite et aux Amours, qu'ils invitent à se réjouir et à danser avec eux ».

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 20 : « Autrefois, c'était les même qui chantaient et dansaient, puis, comme l'essoufflement des danseurs gênait le chant, il a paru préférable de le confier à d'autre ».

⁵⁹⁷ Commentaire Musical de Patricia HOWARD in GARDINER, (John Eliot) dir., Monteverdi Choir, *Alceste*, éd. Philips, enregistrement live (Théâtre du Chatelet 9-12 octobre 1999/Berbican Hall 26-30 novembre 1999), 2002, livret p. 27.

expériences isolées de chœur en action sont repérables, dès *Bellérophon*⁵⁹⁸ de Lully, jusqu'à *Camille, reine des Volsques*⁵⁹⁹, de Campra, dont le frontispice évoque le serment des conjurés. Gluck et Noverre officialisent et répandent un procédé déjà usité avec parcimonie. Il s'agit d'un artifice imaginé lors de leur première collaboration à Vienne pour le dernier opéra italien, *Paride e Elena* en 1770, puis repris à Paris lors de la seconde coopération des deux artistes avec *Alceste* et *Armide*.

Gluck voulait que le chœur fût nombreux et prît part à l'action. Il eut recours aux chantres de la cathédrale de Vienne pour augmenter sa troupe, mais ces artistes nouveaux restaient immobiles en exécutant leur partie. Noverre imagina de les masquer aux yeux du public par un rang de danseurs, faisant les gestes que l'action réclamait. Cette manœuvre produisit un excellent effet à la représentation de *Paride e Elena*, tout le monde crut que les personnages du chœur agissaient et chantaient en même temps⁶⁰⁰.

La citation souligne d'une part, la différence entre les catégories de chanteurs (l'Opéra offre plus de perméabilité avec les autres arts que des chanteurs officiant à la cathédrale), et d'autre part, la nécessité de réaliser un effet de groupe pour servir le drame, en fusionnant les chœurs chantant et dansant. La mise en mouvement du collectif, avec la complicité des danseurs placés en première ligne, procure l'illusion que le groupe entier chante et agit en simultané.

Il faut bien comprendre que les mots « agir » et « action » ont plusieurs acceptions : ils peuvent simplement renvoyer à l'expression d'une émotion, marquant physiquement le corps. Nous relevons que, lorsque les danseurs sont en action, au sens où ils font des gestes (par exemple lors de rituels), Gluck préfère utiliser le terme pantomime.

À propos d'*Armide*, le *Journal des Théâtres* rappelle que le public est demandeur de nouveaux procédés modernisant la tragédie lyrique :

⁵⁹⁸ *Bellérophon*, tragédie représentée à Paris, par l'Académie royale de musique, l'an 1679 & le 3 janvier de l'année suivante 1780. À Saint-Germain en Laye, devant le Roy, à l'arrivée de madame la Dauphine ; remise au théâtre le mardi sixième d'avril 1728. N'ayant point été représenté depuis 1718, à Paris, chez Jean-Baptiste Ballard, 1728, p. 22 : « Les magiciens se jettent ici contre terre pour l'évocation » puis évocation du chœur : « Par ce pressent commandement/promptement, promptement/ Que la terre s'ouvre [...] ».

⁵⁹⁹ *Camille, reine des Volsques*, Tragédie représentée pour la première fois à l'Académie royale de musique, le mardi 9 novembre 1717 et remis au théâtre le 18 septembre 1761, à Paris, chez De Lormel, 1761, p. 27 : « Tous les Conjurés viennent autour du tombeau rendre les honneurs funèbres, & à la manière des Anciens, jeter des fleurs sur l'urne qui conserve les cendres du Roi » et p. 28 : « Tous les Conjurés s'assemblent autour du tombeau de Metabus, & tenant l'épée nue d'une main, & s'appuyant de l'autre sur le tombeau, ils repètent le serment de Camille. ».

⁶⁰⁰ CASTIL-BLAZE, (François-Henri-Joseph Blaze dit), *L'Académie Impériale de Musique, Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre*, Paris, Castil-Blaze, 1855, tome 1, p. 328-329.

Je voudrais bien qu'on pût trouver de nouveaux moyens de nous représenter les Démon ; j'approuve fort, par exemple, que dans *Armide*, les Démon dansant, figurent avec la Haine, & aient l'air de chanter avec les Chœurs ; mais je n'aime pas qu'ils se retirent pour laisser chanter les personnages des Chœurs ; dans tous les cas rien n'est 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 & mal faits, qui font ressembler les Chanteurs à des hommes d'osiers. Les Chœur chantants sont tous du même état que les Chœurs dansants, c'est-à-dire Peuples, Guerriers, Bergers, Matelots, Sylvains, Démon, &c⁶⁰¹.

Si l'on en croit le *Journal des théâtres*, nous comprenons que dans *Armide*, le chœur dansant est placé à côté de La Haine et du chœur chantant, et ce pour proposer un tableau hétérogène de la scène, un effet de foule, avec le chœur chantant positionné non pas en palissade, mais placé derrière les danseurs, comme faisant partie de la troupe de démons.

À en croire cette remarque, la fusion des deux chœurs et l'illusion d'une expression simultanée à la fois chantée et dansée, paraît effective. Le statisme des chanteurs est désormais incompatible avec la réforme de Gluck, tout comme leur aspect (jusque dans le costume) trop détaché du drame. Le rédacteur du *Journal des Théâtres* nous conforte dans ce que nous relevions auparavant, à savoir la parenté entre les personnages chantant et dansant.

Ce procédé de fusion des chœurs, est utilisé par Pierre Gardel, pour la tragédie lyrique *Les Danaïdes* (1784), comme le rapporte Desnoiresterres :

Gardel, en digne émule de Noverre, avait donné le mouvement et la vie à ces foules alignées jusque-là comme des soldats prussiens, et il avait, avec une intelligence qui ne fut pas comprise de tout le monde, mêlé les premiers sujets avec les figurants, de façon à tirer cette apparente confusion les plus grands effets, dans le troisième acte surtout, l'acte du festin⁶⁰².

L'*Avertissement* du livret confirme le propos de Desnoiresterres, en même temps que la filiation avec la tragédie de Gluck :

On nous a communiqué un manuscrit de M. de Calzabigi, Auteur de l'*Orphée* & de l'*Alceste* Italiens, dont nous nous sommes beaucoup aidés. Nous avons emprunté quelques idées du Ballet des *Danaïdes* du célèbre M. Noverre, ce moderne rival des

⁶⁰¹ *Journal des théâtres*, 1, 1777, « Observations sur l'Opéra par un Amateur », p. 19-28, cité in GLUCK, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, *Armide* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, 8a, p. XXIII, (cite les « Observations sur l'Opéra par un amateur » in *Journal des Théâtres*, décembre 1777, p. 19-28).

⁶⁰² DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brisoy), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, op. cit., p. 346.

Batilles & des Pilades ; nous y avons joint les nôtres, & du tout nous avons composé notre plan⁶⁰³.

Cependant, le procédé ne semble pas perdurer après la Révolution, et demeure en ce sens un objet d'étude singulier.

Dans la réforme de l'opéra gluckiste, l'intégration de la pantomime devient donc nécessaire, car au service du drame. Cette nouvelle idée, impulsée par le pôle culturel que représente Vienne, est partagée par les chanteurs, les danseurs et les acteurs, et ainsi devient-elle la clé de voûte du spectacle en général de la fin du XVIII^e siècle. De plus, le goût pour les grandes scènes de foule participe à l'élaboration de nouveaux moyens de mise en scène, comme nous le précisons dans la première partie : il est nécessaire d'organiser un espace parfois saturé par la présence des (trop) nombreux sujets. Pour les danseurs de l'Académie royale de danse, les tragédies-opéras du Chevalier impliquent donc une nouvelle manière de travailler, en étroite collaboration avec le chœur chantant (malgré les tensions dont attestent les Archives Nationales), et en assimilant, pour aborder le mouvement, les nouveautés du style pantomime.

⁶⁰³ DU ROULET (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), *Les Danaïdes, tragédie lyrique en cinq actes représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le lundi 19 avril 1784*, Paris, P. De Lormel, 1784, « Avertissement », p. V.

B. Vers une nouvelle intégration de la danse au drame

[...] N'attendez pas que je vous décrive Ariane, comme Pigmalion :
 ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter,
 ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir,
 de la fureur et de l'abattement, en un mot,
 tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes
 et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par ce qu'elle aime ;
 vous pouvez avancer, Monsieur,
 que Mlle Sallé devient ici la Rivale des Journets, des Ducloset des Le Couvreur⁶⁰⁴.

Comme nous l'avions déjà relevé dans nos travaux de master, conduits sur les comédies-ballets de Molière et de Lully, la perméabilité des techniques de jeu théâtral avec la danse n'est pas une nouveauté, comme en témoigne l'apparition de qualités communes aux danseurs et aux comédiens⁶⁰⁵. Le geste en général occupe de plus en plus de place dans la conception de l'opéra et dans l'imaginaire des spectateurs.

Ainsi, le compositeur ménagerait des espaces à l'intérieur même de la ligne de chant, pour l'insertion de mouvements, toujours dans la perspective de l'idée d'imitation de la nature.

L'utilisation du terme « danse » serait ainsi à repenser, et plus précisément à élargir au mouvement en général, qui pénètre jusque dans la ligne de chant. Si, comme nous l'avions mis en évidence dans la première partie avec la cartographie des épisodes dansés chez Gluck, les parties de ballet sont bien déterminées, elles communiquent cependant de plus en plus avec le reste de l'opéra. Le geste concerne les différents groupes de sujets (chanteurs, danseurs, figurants) parce qu'il contribue plus largement à l'imitation de la nature, comme nous le verrons dans le second chapitre. La mise en mouvement des corps contribue ainsi à l'unité du drame gluckiste. Pour ce faire, il était indispensable de créer de nouveaux espaces (chœur avec danse, air avec danse) et de nouveaux processus (chœur en action) de mise en scène, pour révéler l'expression de la tragédie.

Ces éléments nous poussent à considérer que l'opéra peut devenir un terrain expérimental pour la danse. Comme le souligne Noverre dans ses *Lettres*, et comme nous avons pu le constater dans notre première partie, changer les habitudes de travail et les pratiques des interprètes en même temps que celles du public n'est pas chose aisée :

⁶⁰⁴ *Mercur de France dédié au Roy*, à Paris, chez Guillaume Cavelier/La Veuve Pissot et Jean de Nully, avril 1734, p. 772.

⁶⁰⁵ Nous renvoyons ici à la lecture des théoriciens du jeu de l'acteur comme Riccoboni, Grimarest ou Framery.

Questionnez les artistes ; demandez leur pourquoi ils ne s'appliquent point à être originaux & à donner à leur Art une forme plus simple, une expression plus vraie, un air plus naturel ? Ils vous répondront pour justifier leur indolence & leur paresse qu'ils craignent de se donner un ridicule ; qu'il y a du danger à innover, à créer ; que le Public est accoutumé à telle maniere, & que s'en écarter ce seroit lui déplaire⁶⁰⁶.

Dans les années 1760-1780, rendre la danse expressive peut paraître une tâche complexe et hasardeuse. Mais pour nous, les opéras de Gluck ont cette dimension expérimentale par la pluralité des espaces dont disposent les maîtres à danser et les interprètes. Enfin, si les ballets pantomimes de Noverre ne remportent que peu de succès à Paris — insuccès que nous pouvons imputer notamment au genre sérieux — et comme ceux de Maximilien Gardel dès 1778 sont applaudis par les Parisiens, nous pouvons en déduire que Gluck a ouvert de nouvelles possibilités expressives pour la danse, qui plus est dans le genre sérieux de la tragédie.

⁶⁰⁶ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, p. 478-479.

1. L'air avec danse

Si la collaboration avec Noverre avait permis de mettre en action le chœur (grâce aux mouvements des danseurs), il n'est pas ici question de gestes mais de « danse » propre au divertissement dans la plus pure tradition du ballet français ; c'est pourquoi, le seul opéra contenant des airs avec danse reste *Armide*. Ces airs avec danse sont introduits dans les divertissements des actes II et V, impliquant donc solistes, coryphées et chœurs. La nouveauté de ces airs avec danse réside dans le fait de noter sur la partition l'entrée et la sortie de la danse, ce qui accentue l'importance des deux airs. Ceux-ci sont liés au personnage de Renaud et, en agençant ces airs avec danse (impliquant solistes, chœur chantant et chœur dansant), le compositeur souligne à notre sens, le fait que le chevalier est ensorcelé. En effet ces deux exemples aux actes II et V sont liés à l'enchantement de Renaud. Le premier, alors que le personnage s'endort (acte II, scène 4), débute le divertissement qui a pour objet l'envoûtement du chevalier. Le second (acte V, scène 2) clôt le divertissement, en même temps qu'il met fin à l'enchantement de Renaud. Le premier air avec danse se présente avec la Naiade et le chœur en écho⁶⁰⁷ :



Illustration n° 28 : GLUCK (Chrisoph Wilibald von), *Armide, drame héroïque*, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777, à Paris, chez Lobry, p. 91.

Dans l'air de Renaud qui clôt le divertissement de l'acte V⁶⁰⁸, la danse n'intervient que en fait brièvement, à la moitié de l'air, mesure 25⁶⁰⁹, et elle se retire comme le stipule la partition, à partir de la mesure 34, et plus précisément en même temps que la fin du chant⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ GLUCK (Christoph Willibald), *Armide, drame héroïque*, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777, à Paris, Lobry, 1777, p. 91.

⁶⁰⁸ Celui-ci se présente comme il suit : chaconne, un Plaisir, le chœur, un Plaisir, chaconne et air de Renaud.

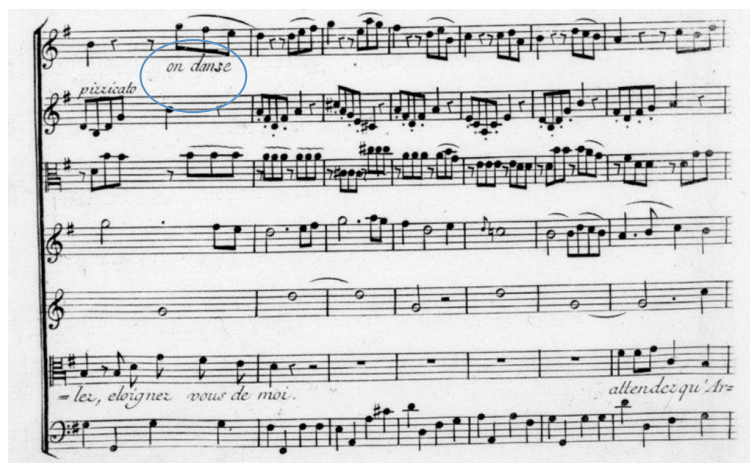


Illustration n° 29 : GLUCK, (Christoph Willibald von), *Armide, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777, à Paris, Lobry, 1777, Air avec danse, Renaud : « Allez, éloignez-vous de moi », p. 254.*

Ces deux exemples font particulièrement sens dans le déroulement du drame puisque Gluck insère et utilise la danse pour souligner et suggérer l'enchantement de Renaud. La partition et le livret évoquent plutôt un style de *belle danse* du fait du contexte du divertissement pastoral. L'utilisation de ce procédé est une manière d'affirmer et d'assimiler l'héritage de l'opéra français, un moyen pour le compositeur de faire allégeance et de satisfaire les interprètes de l'Opéra. Ainsi, il s'autorise à innover et à introduire, après l'air avec danse, l'air pantomime, ce qui témoigne de la modernité du compositeur (la pantomime évoquant l'action) et de sa formation viennoise (nous pensons ici aux productions des ballets-pantomimes).

⁶⁰⁹ GLUCK, (Christoph Willibald), *Armide, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777, à Paris, Lobry, 1777, p. 254.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 255.

2. L'air pantomime

Assez peu utilisé par les compositeurs d'opéra, l'air pantomime n'a donc pas recours à un modèle précisément défini. Selon le *Dictionnaire de Musique* de Rousseau l'« air pantomime » est un :

Air sur lequel deux ou plusieurs Danseurs exécutent en Danse une Action qui porte aussi le nom de Pantomime. Les Airs des Pantomimes ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la Pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot Contre-Danse : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillants, qui parlent, pour ainsi dire, et font image, dans les situations où le Danseur doit mettre une expression déterminée⁶¹¹.

Chez Rousseau, l'air pantomime se présente comme formellement proche de la contredanse avec l'alternance couplet/refrain. Il apparaît que Gluck dépasse largement les proportions évoquées par Rousseau, ne serait-ce qu'au plan de la dramaturgie, les airs pantomimes, en effet relèvent souvent du rituel, bien loin donc du ton léger propre aux contredanses⁶¹². L'absence d'élément récurrent, comme un refrain, permet à l'action d'avancer en utilisant des éléments contrastants (rythmiques et harmoniques) ; l'air pantomime se rapproche alors, au plan de la fonction, d'un équivalent du récitatif dans la partie vocale. Gluck crée par conséquent sa propre poétique musicale, et il utilise les airs pantomimes comme des numéros clos et indépendants à l'intérieur des scènes, qui contribuent et participent à l'action générale de l'opéra.

Notre analyse porte sur les airs spécifiquement nommés sur la partition « pantomimes ». Nous écartons donc ici le « Ballet Pantomime des Euménides » d'*Iphigénie en Tauride*, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 2, en ce qu'il ne participe pas du même processus poétique (présence des sujets, forme, fonction).

Pour cette partie, nous évoquerons la pantomime du deuil dans *Orphée et Eurydice* et la scène de sacrifice de l'*Alceste*, qui sont d'emblée liées par leur thématique évoquant la souffrance. Par la suite, nous mettrons en évidence que ces deux scènes partagent également des analogies concernant timbres, tonalité, écriture musicale et forme. De plus, ces pantomimes ont une fonction structurante, contribuant ainsi à l'esthétique du tableau, qui fera l'objet d'une autre

⁶¹¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 5, *Dictionnaire de Musique*, « Pantomime », p. 968.

⁶¹² Si nous nous penchons dans cette partie sur l'aspect dansé de ces pantomimes, nous reviendrons à nouveau sur ce style dans la dernière partie en évoquant la notion de rituel au service de l'esthétique du sensible puisque celles-ci témoignent de la poétique de la danse singulière développé par le compositeur et que de fait, elles sont d'une grande richesse pour nos travaux.

partie⁶¹³. Elles apparaissent comme un écrin, pour l'orchestre gluckiste d'une part, et pour l'expression corporelle d'autre part. Pour nous, le lien entre ces deux éléments est mis en valeur par l'écriture orchestrale, centrée sur le travail motivique. Ce travail amène de manière récurrente des figures musicales de l'expression de la souffrance comme les appoggiatures, les syncopes et les contretemps. L'intérêt de Gluck envers ces compositions pour la danse, enrichit une musique qui n'est plus le support d'un élément décoratif mais bien celui d'une écriture sonore du geste.

⁶¹³ Voir dans notre seconde partie le chapitre « Vers une réforme de la “mise en scène” : une dialectique du pleine et du vide », plus particulièrement la partie « L'esthétique du tableau », p. 332.

a. *Orphée et Eurydice* : le tableau du deuil

Orphée et Eurydice débute *in medias res* par la scène de deuil, construite comme un grand tableau mêlant Orphée et les chœurs chantant et dansant, ce qui contribue à l'unité de la première scène (unité que nous retrouvons jusque dans le *lamento* mélodique du chœur « Ah dans ce bois tranquille et sombre », construit sur la figuration du sanglot grâce aux syncopes).

Comme le souligne Hedy Law⁶¹⁴, ce premier tableau a fait l'objet de remaniements entre la version viennoise de 1762 et la représentation parisienne de 1774. Il est surprenant de constater que Gluck nomme initialement *ballo* la partie qui devient à Paris « pantomime » : d'une ville à l'autre, l'esthétique et le traitement de la danse change, sachant qu'il y a aussi plus de dix ans entre les deux versions et que dans ce laps de temps, le ballet pantomime s'est considérablement développé. Ce changement de terminologie est d'autant plus notable, qu'il s'agit là de la première apparition du terme « pantomime » dans les opéras de Gluck. La confusion du terme *ballo* est maintenue par le *Mercur de France* de septembre 1774, qui évoque bien le « ballet de la pompe funèbre » composé par Gardel⁶¹⁵. Dans un deuxième temps, Hedy Law souligne également les remaniements de la scène qui accompagnent le changement terminologique. À partir du tableau qu'elle propose, nous observons à quel point la dramaturgie de la scène questionne Gluck, qui remanie pas moins de quatre fois l'organisation interne :

<i>Orfeo</i>		<i>Orphée</i>	
Libretto (1762)	Première édition (1764)	Livret (1774)	Première édition (Aout 1774)
1. Chœur	1. Chœur	1. Chœur	1. Chœur
2. Récitatif	2. Récitatif	2. Pantomime	2. 1 ^{er} Récitatif
3. Chœur	3. Ballo	3. 1 ^{er} Récitatif	3. Pantomime
4. Ballo	4. Chœur	4. Chœur	4. chœur
	5. Ritournelle	5. 2 nd Récitatif	5. 2 nd Récitatif
		6. Ritournelle	6. Ritournelle

Tableau n° 29 : Remaniements de l'Acte I, scène 1 entre l'*Orfeo* et *Orphée*, d'après le tableau d'Heidi Law⁶¹⁶

Passant du *ballo* détaché du reste de l'action et placé en fin de scène, à son intégration au centre du tableau du deuil dans l'édition italienne, la version française assume d'emblée une intégration de la pantomime au déroulement de la scène en la plaçant entre les deux parties composant alors le récitatif. La seconde partie du récitatif ajoute la demande d'Orphée au chœur de le laisser seul,

⁶¹⁴ LAW (Hedy), « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Opera » in WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, op. cit., p. 60-61.

⁶¹⁵ *Mercur de France*, septembre 1774, p. 197.

⁶¹⁶ LAW (Hedy), « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Opera », op. cit., p. 61, [Table 1. Revisions of *Orfeo* and *Orphée*, Act I, scene 1].

et s'enchaîne ainsi à la Ritournelle qui accompagne la sortie de ce chœur de deuil. Il nous apparaît alors que l'usage du terme pantomime témoigne de cette volonté d'intégration de la danse à la scène, et de l'unité du tableau.

<i>Orphée et Eurydice</i> (Acte I, scène 1)
Chœur « Ha dans ce bois tranquille et sombre »
Récitatif d'Orphée « Vos plaintes vos regrets »
Pantomime
Chœur « Ha dans ce bois tranquille et sombre »
Récitatif d'Orphée « Éloignez-vous »
Ritournelle

Tableau n° 30 : *Orphée et Eurydice*, le tableau du deuil, acte I, scène 1.

L'absence d'autres solistes chanteurs dans la distribution du livret isole un peu plus le personnage d'Orphée, en même temps qu'elle resserre l'unité des deux chœurs (« bergers et bergères »). L'air pantomime, assez bref, est introduit par le texte du récitatif d'Orphée : « Rendez les suprêmes honneurs et couvrez son tombeau de fleurs », ce qui peut laisser penser que, pendant la plainte du chœur, les sujets dansant effectuent les actions contenues dans la didascalie du livret (« portent des guirlandes et des vases de libation » ; « répandent des parfums » ; « couvrir de fleurs »), et que tous les sujets participent ensuite à la pantomime. Celle-ci, qui n'est pas sans rappeler un menuet en *mi b* majeur, module rapidement dans des tonalités funestes (*si b* mineur et *mi b* mineur).

Les tonalités funestes utilisées ici par le compositeur, nous apparaissent antinomiques avec ce que représente le menuet, « archétype de la belle danse⁶¹⁷ ». Danse la plus utilisée dans les tragédies lyriques de Lully, le menuet décline à la fin du XVIII^e siècle, mais il traverse tout de même la Révolution et demeure une « danse prestigieuse, que les plus grands danseurs, professionnels ou amateurs, sont les seuls à pouvoir exécuter convenablement. Lié à l'idée du danseur noble, le menuet reste la danse test pendant la première moitié du XIX^e siècle, ultime survivance du style de la *Belle Danse*⁶¹⁸ ». De plus, Rebecca Harris-Warrick rappelle que chez Lully, le menuet apparaît

⁶¹⁷ HARRIS-WARRICK (Rebecca) ; BOUCHON (Marie-Françoise), « Menuet » dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 451 : « le menuet doit cependant être exécuté dans un style net et précis, qui en fait l'archétype de la belle danse ».

⁶¹⁸ *Ibid.*

beaucoup dans les Prologues ou lors de fêtes dans les divertissements⁶¹⁹. Or, dans *Orphée et Eurydice* mais aussi dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck choisit de débiter par un menuet. Dans *Iphigénie*, il est placide, tel le calme avant la tempête qui ne tarde pas à se déchaîner. Compte tenu du caractère tragique des opéras, Gluck se situe plutôt ici dans la filiation de l'opéra français tout en faisant un usage neuf. Pour Rousseau, la définition de son *Dictionnaire de Musique* — reprise en 1787 par Charles Compan pour son *Dictionnaire de Danse*⁶²⁰ — se rapprocherait de l'utilisation que fait Gluck du Menuet, notamment dans la couleur funeste. Au contraire de l'Abbé Brossard qui l'a défini comme une danse gaie,

[...] Le caractère du Menuet est une élégante & noble simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de danse usités dans nos bals est le Menuet. C'est autre chose sur le Théâtre⁶²¹.

Nous retrouvons cette « noble simplicité » que Gluck partage avec Rousseau, sans pour autant obtenir plus de détails, le menuet de théâtre n'étant pas cité. En 1787, Charles Compan reprend à la lettre la définition de Rousseau, en ajoutant une description détaillée du pas de menuet tel qu'il est pratiqué dans la *belle danse* (et la description qu'en fait Pécourt). Gluck se réapproprie alors le menuet : en conservant une danse emblématique du Grand Siècle et de l'hégémonie de la danse française, et en la modernisant pour en faire une danse évocatrice au service du drame, Gluck prouve en quelque sorte que l'opéra français, en berne à cette époque, est gorgé de ressources et que la danse peut, tout en étant fidèle à sa gloire d'antan, être réinventée.

Par conséquent, l'imitation des gestes du deuil est transcrite par une musique qui a tout l'apanage du pathos, du figuralisme du sanglot (demi-soupirs et croche-pointé - double-croche), aux intervalles disjoints (écho des cris d'Orphée), syncopes, chromatismes et septièmes diminuées.

Ces suspensions musicales sont mimétiques du geste scénique que constitue pareille "action" de terreur, comme les soudains élancements de la déclamation dans l'aigu, typiques de la violence expressive de Gluck, suggère l'urgence du cri⁶²².

Nous savons que Gluck modifie la structure de l'air (initialement binaire à reprise) pour la version parisienne. La première section est étoffée et sans reprise, tandis que la seconde, plus courte,

⁶¹⁹ HARRIS-WARRICK (Rebecca), *Dance and Drama in French Baroque Opera. A history*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in Opera », 2016, p. 94.

⁶²⁰ COMPAN (Charles), *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne & moderne*, Paris, chez Cailleau, 1787, p. 231.

⁶²¹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de Musique*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768, p. 279.

⁶²² GROSPERRIN, (Jean-Philippe), « La Terreur et le rite » in *Alceste*, Avant-Scène Opéra, n° 256, op. cit., p. 97.

maintient la répétition et est suivie de quatre mesures revenant dans le mode majeur au dernier moment, afin d'enchaîner avec la reprise du chœur. Ainsi, l'air pantomime, dans sa structure, rappelle plus le principe de déroulement d'un discours, que celui d'un air.

La ritournelle clôt cette première scène comme une boucle (sortie des chœurs), l'orchestre termine ce qu'il avait débuté. La partition gravée inscrit en toutes notes la ritournelle, ce qui n'est pas le cas de celle de Vienne. La volonté de Gluck se manifeste par cette idée précise de la manière dont se déroule la scène.

b. *Alceste* : une pantomime pour le sacrifice

Alceste présente à l'acte I, scène 3, deux airs pantomimes, dont le premier ouvre la scène, avec la didascalie précisant : « Les Prêtres & les prêtresses dansant les danses sacrées⁶²³ », puis est repris par la suite pour l'entrée d'Alceste. Il pourrait être ainsi dévolu à l'entrée des personnages, comme le suggère la partition autographe mentionnant une entrée « successive » et le tempo, *moderato dolce* et *appoggiato*, pouvant soutenir une déambulation, comme inscrit ci-après :

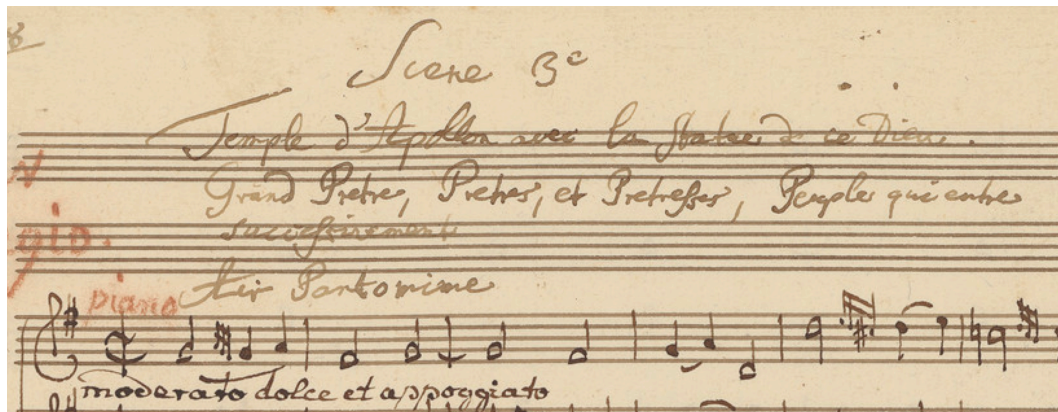


Illustration n° 30 : GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p. 58.

La suite conforte l'hypothèse de l'utilisation de l'air pantomime pour soutenir des déplacements, ici l'entrée d'Alceste :



Illustration n° 31 : GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p. 63.

Les prêtres et les prêtresses poursuivent *a priori* leurs danses pendant toute la scène, comme le précise la didascalie : « Les Prêtres & Prêtresses, continuent les Cérémonies sacrées pendant le chœur⁶²⁴ ». La scène présente un grand tableau, comme suit :

⁶²³ CALZABIGI (Ranieri de), *Alceste*, Tragédie-Opéra en 3 actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776, à Paris, chez Delormel, 1776, p. 14.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 15.

<i>Alceste</i>
Acte I, scène 3
Pantomime « Les Prêtres & les prêtresses dansants les danses sacrées. »
Récitatif Grand-Prêtre : « Dieu puissant »
« Les Prêtres & Prêtresses, continuent les Cérémonies sacrées pendant le chœur. »
Chœur et solo « Dieu Puissant »
Récitatif Grand-Prêtre : « Dispensateur de la lumière »
Chœur et solo « Dieu Puissant »
Récitatif Grand-Prêtre : « Suspendez vos sacrés mystères »
Pantomime (reprise de la première)
Récitatif Alceste : « Immortel Apollon »
Pantomime pour le sacrifice « On porte des présents au Dieu ; on brûle des parfums : les Prêtres & Prêtresses vont chercher la Victime, le Grand-Prêtre l'immole & en examine les entrailles. »

Tableau n° 31 : *Alceste*, Acte I, scène 3, Pantomime pour le sacrifice.

Les interventions pantomimes fonctionnent en lien étroit avec les récitatifs qui présentent une sorte de « programme » annonçant l'action. Par exemple, le prêtre interrompt la cérémonie pour l'entrée d'Alceste (« Suspendez vos sacrés mystères/ La Reine vient mêler ses vœux à nos prières⁶²⁵ ») puis la reine évoque la pantomime pour le sacrifice dans les derniers vers de son récitatif : « Daigne prendre pitié du tourment qui m'accable/ Et jette un regard favorable/ Sur cet offrande & ces présents⁶²⁶ ? ».

Notons justement que l'« air pantomime pour le sacrifice » est le seul morceau présenté avec un titre évocateur, initialement choisi par Gluck⁶²⁷ :

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ GLUCK, (Christoph Willibald), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p 65.



Illustration n° 32 : GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste*, manuscrit en partie autographe, B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150, p. 69.

La fonction de la pantomime est ici assez claire (au service de l'action du sacrifice), ce qui n'est pas le cas du premier air, qui peut être soit dédié à l'arrivée des personnages, soit véritablement dansé. En effet, la didascalie indique : « Les Prêtres & les prêtresses dansant les danses sacrées ». Le terme « pantomime » n'apparaît pas, au profit de celui de « danses » toutefois spécifiées « sacrées ». Comme pour *Orphée et Eurydice*, il y a la volonté du compositeur d'évoquer plus ou moins directement l'antiquité par ses rites, et de rattacher sa composition à l'imitation d'un réel — d'où la contextualisation de la scène — d'où la sensation que le compositeur se rapproche de la reconstitution archéologique comme nous l'évoquons plus haut⁶²⁸.

Il apparaît donc que la particularité des airs pantomimes de Gluck est cette perméabilité entre danse pure et danse pantomime. Les actions sont soit indiquées efficacement par le livret, soit peu précise, oscillant entre les pratiques (*belle danse* et pantomime), et nous conduisant à penser à une fusion des deux modèles que nous qualifions de « pantomime dansée ». Cette expression, mise à l'épreuve en amont dans nos travaux de master, met précisément en valeur le caractère ténu de la limite entre danse et pantomime. En associant « danse » et « pantomime », mettons en évidence cette « frontière » parfois impalpable entre la danse pure, celle que Noverre nomme « mécanique », et la pantomime qui, rappelons-le, consiste en l'imitation d'attitudes et de gestes d'action à des fins expressives⁶²⁹. En cela, l'utilisation de la pantomime sous la forme de danse/pantomime-dansée se révèle fondamentalement structurante pour nos travaux, en même temps qu'elle est un catalyseur du renouvellement d'un langage jugé trop lié à la technique et à la virtuosité.

S'il est complexe d'étudier une pratique si éloignée temporellement et finalement assez libre, en ce sens qu'elle n'est ni académique, ni théorique, les écrits littéraires et philosophiques

⁶²⁸ Nous renvoyons ici aux travaux de Bianca Maumayr qui a consacré une partie de sa thèse à la pantomime tragique au XVIII^e siècle dans le contexte de l'étude des échanges entre Paris et Venise, et qui évoque le recours à la gestuelle des bras et des mains dans les pantomimes tragiques (scène funéraires, douloureuses, scènes de meurtres et de martyrs) à travers les sources italiennes. Voir MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 211.

⁶²⁹ À ce titre, rappelons l'une des premières définitions de « pantomime », celle que donne Molière dans le cinquième intermède des *Amants Magnifiques* et que nous citons dans nos travaux de master : « Quatre pantomimes, pour épreuve de leur adresses, ajustent leurs gestes aux inquiétudes de la jeune princesse Eriphile » puis : « La confidente de la jeune princesse lui produit trois danseurs sous le nom de pantomime, c'est-à-dire qui expriment par leurs gestes toutes sorte de choses ».

contemporains de la pantomime-dansée rendent compte d'une prise de conscience du corps comme médium expressif. Avec des textes comme la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot par exemple, l'aspect expressif et sensible du corps est de plus en plus revendiqué. Diderot affirme à juste titre se rendre au théâtre et se boucher les oreilles pour « mieux entendre⁶³⁰ ». L'expression du corps — et des sens — élément premier et fondamental qui s'adresse au spectateur, participe de la poétique de la danse immanente à la poétique du corps. Cette poétique du corps concurrence ou enrichit le langage parlé et chanté. Diderot poursuit en indiquant que « quand le sujet d'une proposition oratoire ou gesticulée n'est pas annoncé, l'application des autres signes reste suspendue ». Or, dans le cadre de l'opéra, intégrer la pantomime-dansée s'avère particulièrement pertinent en ce que l'interprète vient ajouter de l'expression à la scène chantée. L'analyse des documents d'archives nous conduit à penser que l'opéra français favorise ce genre de langage mêlant style pantomime et danse académique⁶³¹. Nos travaux antérieurs nous confortent dans l'idée que l'Opéra développe un langage basé sur la porosité des pratiques, elle-même favorisée par la circulation des idées et des œuvres. Gardons à l'esprit que Gluck est un compositeur de musique et de danse rattaché initialement au théâtre de la cour de Vienne, ce qui lui a permis d'acquérir une maîtrise du style pantomime, qu'il a exploré, avec Angiolini, à travers la création du genre du ballet-pantomime.

Des concordances se retrouvent enfin dans la dimension spatiale de la pantomime, puisque dans tous les cas elle se déroule autour d'un élément central, que ce soit le tombeau d'Eurydice, la statue d'Apollon ou un « autel rustique ». Nous sommes donc en mesure d'affirmer que Gluck déploie une véritable typologie de la scène pantomime, associée à l'imitation du rituel. L'action est délimitée par l'espace, mais aussi par les accessoires et les agissements qui en découlent. Les accessoires nous apparaissent tenir un rôle particulièrement intéressant parcequ'ils ne sont plus utilisés pour la danse, comme cela pouvait être le cas au siècle précédent. Leur fonction est ici uniquement vouée à l'imitation : vases ou coupes, fleurs ou brûle-parfum ; ils renvoient à un univers, et permettent l'émergence du sens, sa matérialisation qui passe par une attention particulière portée au développement du haut du corps⁶³² pour les danseurs. Si tous les éléments

⁶³⁰ DIDEROT (Denis), *Œuvres philosophiques*, édition publiée sous la direction de Michel DELON avec la collaboration de Barbara DE NEGRONI, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2010, p. 212-213.

⁶³¹ Voir l'exemple d'Hilaire d'Olivet et la construction d'un corps « hors-norme », c'est-à-dire qui se construit en-dehors de l'histoire de la danse académique : DE BELLIS (Julie), « Un corps hors-norme au XVIII^e siècle ? L'exemple d'Hilaire Dolivet, “ le jovial ” », *op. cit.*, p. 32-37. Il nous semble que la pluralité des styles et la perméabilité des genres est en France un atout propice mêlant pratiques académiques et pratiques plus libre impulsée par un interprète par exemple.

⁶³² Nous renvoyons ici à l'article de Marina Nordera qui évoque ce corps du dix-septième siècle, « Les accessoires comme prolongement du corps en scène » in MARTIN, (Roxane) et NORDERA, (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, *op. cit.*, p. 53 à 62.

que nous venons d'analyser contribuent à ancrer les airs pantomimes de Gluck dans une typologie commune, ils conduisent, paradoxalement, à aborder la danse d'une manière plus large.

II. Vers un langage universel ?

Il y a dans la danse différents genres, depuis le plus simple jusqu'à celui qui l'est le moins.

Tous sont bons, pourvu qu'ils expriment quelque chose,
et ils sont d'autant plus parfaits que l'expression en est plus variée et plus étendue⁶³³.

La question du langage est commune aux débats philosophiques et artistiques du siècle des Lumières. La profusion de textes qui l'évoquent à l'intérieur même du système des beaux-arts, n'est pas le seul fait des philosophes et des philosophes de la danse. En témoigne la publication notable, en 1776, de Michel de l'Épée, *L'Instruction des Sourds et Muets par la voie des Signes Methodiques*⁶³⁴.

Dans le cadre de nos travaux, « langage » doit être compris non seulement dans son acception évidente de langue parlée mais aussi au sens de système ou ensemble de signes permettant l'expression et par conséquent la communication. La discipline de la linguistique ayant dû attendre encore deux siècles avant de faire son apparition, nous avons choisi de concentrer notre regard sur les sources disponibles à XVIII^e siècle, à savoir, principalement l'*Encyclopédie* :

Manière dont les hommes se communiquent leurs pensées, par une suite de paroles, de gestes & d'expressions adaptées à leur génie, leurs mœurs & leurs climats. [...] Après avoir essayé plusieurs sortes d'expressions, il s'en tint à la plus naturelle, la plus utile & la plus étendue, celle de l'organe de la voix. Il étoit aise d'en faire usage en toute occasion, à chaque instant, & sans autre peine que celle de se donner des mouvemens de respiration, si doux à l'existence⁶³⁵.

⁶³³ CONDILLAC (Etienne Bonnot de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014, p. 201.

⁶³⁴ L'ÉPÉE, (Charles-Michel de), *Institution des Sourds et Muets par la voie des Signes Methodiques ; Ouvrage qui contient le projet d'une Langue Universelle, par l'entremise des Signes naturels assujettis à une Méthode*, Paris, chez Nyon, 1776, 2 parties. Nous renvoyons aussi à la lecture de l'ouvrage d'Arianna Frabbotto, en particulier la partie « Des Muets », qui analyse l'ouvrage de Michel de l'Épée — *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 86-90.

⁶³⁵ JAUCOURT (Louis de), « Langage », in DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 9, p. 242-243.

Pour Jaucourt, auteur de l'article, le dénominateur commun à toutes modalités de langage demeure l'expression. Il est également intéressant de souligner l'importance de la respiration, qui pourrait jouer un rôle déterminant dans l'articulation des mouvements dansés. Si l'expression dansée est un langage, celui-ci est nécessairement structuré par le souffle. La conscience de la respiration chez les danseurs du XVIII^e siècle n'apparaît à notre connaissance dans aucun texte bien qu'il soit certain, par kinésie, qu'elle occupe un rôle déterminant dans ce renouveau du langage de la danse.

Ce langage du corps nous ramène également à un état de nature, presque primitif, comme le mentionne Jaucourt :

[...] La conversation dans les premiers siècles du monde fut soutenue par un discours entremêlé de gestes, d'images & d'actions. L'usage & la coutume, ainsi qu'il est arrivé dans la plupart des autres choses de la vie, changèrent ensuite en ornements ce qui étoit dû à la nécessité ; mais la pratique subsista encore long-tems après que la nécessité eut cessé⁶³⁶.

Dans cette conception, il semblerait que la communication par le secours des gestes et des mouvements du corps corresponde à un état premier et perdure par la suite, avant d'être reléguée au rang d'ornement. Cette idée du langage, en tant que processus de création permet d'aller au-delà de la danse comme ornementation. Les travaux des philosophes leur permettent de légitimer et de consolider leur nouvelle approche du langage chorégraphique afin d'aller vers un renouvellement des processus de création. La remise en question de l'héritage de la *belle danse* apparaît alors comme une nécessité ; pour Gluck, la danse a besoin de s'exprimer en tant que langage indépendant de la musique et du poème.

Arianna Fabbriatore, qui analyse le propos de l'Épée, souligne très justement que :

Le ballet-pantomime et le langage des muets partagent ce que Hjelmslev appelle la substance de l'expression, à savoir le corps et sa dynamique gestuelle, tout comme une langue parlée et une musique ont en commun la substance sonore⁶³⁷.

Ce qui nous conduit à nous interroger sur comment l'énonciation du discours de la danse s'organise au sein de l'opéra réformé de Gluck.

Les concepts d'imitation et d'expression convergent autour de la notion d'universalité, particulièrement prégnante dans la seconde partie du siècle. L'idée d'une humanité partagée par

⁶³⁶ JAUCOURT (Louis de), « Langage », in DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 9, p. 242-243.

⁶³⁷ FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 88.

tous, et donc universelle, imprègne petit à petit le monde de la danse. La possibilité d'un langage musical semble remporter les suffrages au milieu du XVIII^e siècle. Après le questionnement de Fontenelle⁶³⁸ — « Sonate que me veux-tu ? » — la musique instrumentale se construit une légitimité solide qui tend à donner plus de place à l'orchestre, exploré plus tard, tout au long du XIX^e siècle. En témoigne le *Discours préliminaire* de d'Alembert évoquant cette analogie entre la musique et le langage :

La musique, qui dans son origine n'était peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents sentiments de l'âme, ou plutôt ses différentes passions : mais pourquoi réduire cette expression aux passions seules, et ne pas l'étendre, autant qu'il est possible, jusqu'aux sensations même⁶³⁹ ?

D'Alembert ne manque pas de souligner, dans *De la liberté de la musique*, la puissance expressive de la musique instrumentale, avant d'ajouter qu'on ne sent toute l'expression de la musique, que lorsqu'elle est liée à des paroles ou à des danses⁶⁴⁰. Ce qui signifie que la musique de danse accède ainsi au statut qui reste celui de la musique vocale, et la danse accède, peu ou prou, au statut de la poésie.

Parallèlement aux réflexions musicologiques, fleurit en Europe toute une production philosophique autour de l'association langage-geste, au sein de laquelle celles de Condillac⁶⁴¹, Engel⁶⁴² ou encore la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot semblent être les contributions les plus approfondies par rapport à la question posée ici. Si des enjeux épistémologiques apparaissent petit à petit autour du geste, l'aboutissement de ce processus, en France, est beaucoup plus tardif et se concrétise au siècle suivant.

La *Lettre sur les sourds et muets* se propose de « décomposer un homme, et de considérer ce qu'il tient de chacun des sens qu'il possède⁶⁴³ ». Diderot parle de l'« énergie du langage oral » qui est supplantée par celle du geste, en donnant l'exemple d'une femme qui, chargée d'annoncer la mort de son fils à son mari, préfère lui donner à voir un geste plutôt que d'user de parole. Il cite

⁶³⁸ Cité par d'Alembert dans l'essai « De la liberté de la musique » in DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières suivi d'une édition critique et moderne de De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2017, p. 191

⁶³⁹ ALEMBERT (Jean le Rond d'), *Discours préliminaire de l'Encyclopédie [...]*, op. cit., p. 49-50.

⁶⁴⁰ « La musique instrumentale une richesse française » chapitre XXXVIII dans DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières suivi d'une édition critique et moderne de De la liberté de la musique de d'Alembert*, op. cit., p. 192.

⁶⁴¹ CONDILLAC (Étienne Bonnot), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, Pierre Mortier, 1746, tome 1&2.

⁶⁴² ENGEL (Johann Jakob), *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une Lettre, du même Auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'Allemand [par Jansen] avec 34 planches*, à Paris chez Barrois ; à Strasbourg à la Librairie Académique ; à La Haye chez Van Cleef, 1794, 2 volumes. À l'intérieur de son ouvrage Engel cite les travaux d'un autre philosophe allemand, Loewe et son *Abbrégé des principes de l'éloquence du geste* publié à Hambourg en 1755.

⁶⁴³ « Lettre sur les sourds et muets » in DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 206.

ensuite l'exemple d'une scène dans *Héraclius* de Corneille (acte IV, scène 3), où le roi ignore lequel des deux hommes présents devant lui est son fils :

[...] Le tyran se tourne successivement vers les deux princes en les appelant du nom de son fils, et où les deux princes restent froids et immobiles. [...] Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre ; voilà où le geste triomphe du discours !

Ainsi, le pouvoir du geste est de plus en plus pris en compte par les philosophes, jusque dans l'article « Geste⁶⁴⁴ » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Cahusac, qui insiste sur la nécessité pour les danseurs et le maître de ballet de s'ouvrir aux autres arts, d'« observer, réfléchir, lire », afin de briser la routine dans laquelle la pratique chorégraphique semble s'enfermer.

La récurrence de termes communs à la peinture, poésie, musique et danse a été souvent remarquée, que cela soit par Mark Franko soulignant l'utilisation du terme « geste⁶⁴⁵ » (« geste musical », « geste vocal »), ou par d'Arianna Fabbriatore relevant les mots « figure », « attitude » ou « prononcer⁶⁴⁶ », qui s'utilisent aussi bien en peinture que pour l'art du discours ou la danse.

Pour nous, il s'agit de nous interroger sur la constitution du drame réformé de Gluck : est-il composé de plusieurs langages ? Plus particulièrement, comment fonctionne le langage de la danse ? Enfin, la danse est-elle un élément constitutif de l'opéra gluckiste en tant que « langage universel » ?

⁶⁴⁴ DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 7, p. 652 : « L'homme a senti, dès qu'il a respiré ; & les sons de la voix, les mouvemens [*sic*] divers du visage & du corps, ont été les expressions de ce qu'il a senti ; ils furent la langue primitive de l'univers au berceau ; ils le sont encore de tous les hommes dans leur enfance ; le geste est & sera toujours [*sic*] le langage de toutes les nations : on l'entend dans tous les climats ; la nature, à quelques modifications près, fut & sera toujours la même ».

⁶⁴⁵ FRANKO (Marc), « Dans le vague de l'air : à propos du “caractère poétique” de la déclamation à l'âge Classique » in MARTIN (Roxane) et NORDERA (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, op. cit., p. 341.

⁶⁴⁶ FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 36.

A. La danse, un métalangage

Le geste se divise en deux espèces,
dont l'une sert d'accompagnement à la parole et l'autre de supplément.
Le premier, naturel à tout homme qui parle,
se modifie différemment, selon les hommes, les Langues et les caractères.
Le second est l'Art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture,
par des mouvements du corps devenus signes de convention.
Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole,
et qu'elle le rend inutile, il l'exclut [sic], et même en suppose la privation ;
c'est ce qu'on appelle Art des Pantomimes. [...]
Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer.
Commencer par donner des Ballets en action,
sans avoir préalablement établi la convention des gestes,
c'est parler une Langue à des gens qui n'en n'ont pas le Dictionnaire,
et qui, par conséquent, ne l'entendront point⁶⁴⁷.

Comme nous l'avons déjà remarqué, les affirmations de Rousseau peuvent paraître assez paradoxales. Il souligne ici l'importance du geste dans le langage, en tant qu'accompagnement de la parole d'une part, en tant qu'art pantomime d'autre part. Dans les deux cas il suggère que les gestes soient codifiés ultérieurement. Ainsi, il se montre critique envers l'idée d'une universalité dans les gestes et la possibilité d'une danse comme langage, sans convention de geste préétabli, cela d'autant plus que sa définition de la pantomime comme « art de parler aux yeux » reste assez vague et ne semble pas tenir compte de la puissance expressive du geste sur la scène de l'Opéra de Paris.

Nous soulignons ici l'importance et la dichotomie des concepts de nature et de culture. Si la nature accepte généralement le langage du corps et le reconnaît comme nécessaire, la culture, au contraire, n'a de cesse que de vouloir injecter du sens, de rendre le mouvement signifiant, voire de recenser et d'encoder le langage — quel qu'il soit — par le recours à un « dictionnaire », comme le suggère Rousseau.

Contrairement à Jaucourt dans l'article « Langage » étudié plus haut, la voix demeure, pour Rousseau, le medium le plus évident, le recours au geste impliquant une construction, un apprentissage et un savoir-faire « moins naturel, plus pénible ».

⁶⁴⁷ ROUSSEAU, (Jean-Jacques), « Dictionnaire de Musique » in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, op. cit.*, Vol. 5, « opéra », p. 959-960.

Marie-Françoise Bouchon écrit, à juste titre, que nous passons dans les années 1770-1780, d'une gestuelle symbolique à une gestuelle naturaliste⁶⁴⁸. Elle se réfère en particulier aux travaux de Noverre qui exploite cette nouvelle gestuelle déjà en vigueur au théâtre (évoquant des grands artistes comme Lekain, Clairon, Dismenil et Garrick), pour la transposer dans le champ de la danse. Ce geste naturel est très présent dans les écrits du maître à danser qui propose, dans son chapitre « De l'action des grâces naturelles et de l'expression », d'apporter de la simplicité dans les pas et plus de mouvement dans les bras afin de créer une gestuelle moins étroite et donc plus naturelle⁶⁴⁹.

Ainsi, si la « Querelle des Pantomimes » éclate à Milan de 1774 à 1776, les interrogations autour du langage du corps, ainsi que sa puissance expressive et sa légitimité, sont des préoccupations qui se répandent dans toute l'Europe, englobant le théâtre et la danse. Nous constatons alors la profusion et la pluralité des sources disponibles autour de cette notion de langage du corps émanant de praticiens, de théoriciens ou simplement d'amateurs passionnés par le discours sur la pantomime. Cependant, force est de constater que toutes ces interrogations passent par l'écrit plutôt que par l'image⁶⁵⁰. Cette volonté de noter témoigne d'un climat d'effervescence intellectuelle et de l'idée d'interroger, de formuler et de remettre en cause des principes liés à une pratique. L'intérêt général porté aux écrits sur le corps indique un certain recul sur des pratiques — notamment la danse — antérieure aux écrits. En publiant des textes, les auteurs manifestent aussi la volonté de figer et de standardiser les pratiques, voire de les académiser. D'ailleurs, la proposition de Rousseau d'établir un alphabet de la danse pantomime, apparaît comme la volonté de fixer une pratique déjà en vigueur, par l'écrit.

À cet égard, les réflexions de Chabanon autour du langage sont particulièrement intéressantes. Le théoricien de la musique semble aller dans le sens de l'opéra réformé tel que pensé par Gluck : nous retrouvons l'utilisation d'un vocabulaire commun avec le compositeur mais également avec Noverre — « naturel », « vérité », « universel ». Pour Chabanon, la pantomime apparaît comme

⁶⁴⁸ BOUCHON (Marie-Françoise) « Noverre maître de ballet à l'Académie royale de danse, 1776-1781 » in LE MOËL (Sylvie) ; QUÉTIN (Laurine), « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières » dans *Musicorum* n°10, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴⁹ Cf. NOVERRE (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵⁰ Même le traité de danse de Magri opte pour la description littéraire et non le recours aux images (hormis la présentation de contredanses en fin d'ouvrage). Cf. MAGRI (Gennaro), *Trattato teorico-prattico di ballo*, Naples, Vincenzo Orsino, 1779. Il faut attendre les sources ultérieures à 1800 pour voir apparaître des images décrivant les pas. Les consciences se modifient, la danse se complexifie, le recours aux images peut donc apparaître comme complémentaire voire nécessaire. Nous renvoyons ici à Bruno Ligore dont les travaux de doctorat, prochainement achevés, portent sur : *Les antiquités incorporées. La corporéité archéologique dans la danse 1786-1826*.

une technique propre aux comédiens, qui s'accommode petit à petit à la danse pour lui conférer la dimension expressive nécessaire à son renouvellement⁶⁵¹.

En convenant de gestes pour l'ironie, pour le mépris, pour les diverses affections de notre âme, & pour les être métaphysiques, on crée une langue pour les yeux, comme il en est une pour les oreilles. Cette langue oculaire, moins claire que l'autre dans plusieurs de ses parties, sera aussi plus expressive dans tout ce qui sera d'institution naturelle : le geste de la fureur dit infiniment plus que le mot fureur⁶⁵².

Chabanon souligne ainsi que la *langue oculaire* des pantomimes, si elle peut paraître moins précise que le langage traditionnel destiné à être écouté, compense cette imprécision partielle par une expressivité du naturel à laquelle la langue « pour les oreilles » ne peut prétendre.

Le geste appliqué à un mot métaphysique, en devient la démonstration physique, & la définition détaillée. L'amour embrasse, la haine tue, l'orgueil met au-dessous de soi. La vérité d'un tel langage a quelque chose d'effrayant : elle dit ce que les mots ne disent pas. Tous les jours on prononce & l'on entend ce mot : je hais, sans être ému ; qui ne le soit pas, si le geste du meurtre remplaçoit la parole⁶⁵³ ?.

Cette étude du geste est précisément l'inverse des opérations qui ont amené l'établissement d'une langue. Nous défaisons ce qu'on a fait alors. Des gestes & des cris, l'on en vint aux mots, qu'on leur substitua : des mots, on rétrograde vers les gestes, & on les supplée à la parole⁶⁵⁴.

D'après Chabanon, le geste arrive alors à une essentialité qui le rend capable de se substituer aux mots.

Cette nouvelle dimension du geste remet en question la nature de la danse qui, au sein de l'opéra baroque, était simplement décorative, tant sur le plan dramaturgique que dans la fonction des gestes utilisés. L'écart entre la *belle danse* et la pantomime-dansée semble se creuser : aux

⁶⁵¹ Nous renvoyons ici à la lecture du chapitre XII consacré à la danse dans CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, p. 122-123 : « Chez nous, le talent de la pantomime appartient plus aux Comédiens & à leur art, qu'aux Danseurs. Nous avons vu ceux-ci pourtant exécuter le ballet de Médée avec une perfection que les plus grands Acteurs auroient peine à surpasser ; & nous possédons un homme à qui la composition des plus grands Ballets pantomimes a fait une réputation dans toute l'Europe. Ceux qui lui reprochent le choix qu'il a fait du sujet des *Horaces*, ignorent peut-être que, du tems de Louis XIV, la scène dans laquelle Horace tue sa sœur, fut exécutée en pantomime avec un prodigieux succès. »

⁶⁵² CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, op. cit., p. 119-120.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 121-122.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

mouvements symboliques en adéquation avec l'esprit du Grand Siècle, succèdent des gestes naturalistes correspondant aux idées philosophiques des Lumières et prompts à exprimer par le vecteur du discours, aussi bien des mots que des idées, métaphoriques, au-delà des mots.

La danse est-elle un langage ?

La fonction discursive est un élément fondamental dans le développement de la pantomime dansée mais également dans l'analyse de la partition musicale, car elle sous-tend la musique de Gluck. Il a été beaucoup reproché au compositeur de trop développer le récitatif (qui fait aussi avancer l'action). Comme nous le précisons dans la première partie, Gluck incorpore le silence de manière dramaturgique. Françoise Dartois-Lapeyre mentionne cet usage du silence chez Noverre, qui permet de suspendre la représentation pour exalter l'esthétique du tableau.

Les mouvements de passions se lisent dans la physionomie des danseurs ; Noverre ménage les moments de silence et de suspension du mouvement pour que l'œil du spectateur embrasse l'ensemble de sa composition, où les groupes sont savamment disposés.⁶⁵⁵

Le visage des danseurs devient alors un vecteur d'expression de première importance.

L'ouvrage de Chabanon, au titre évocateur, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, insiste sur cette parenté entre musique et langage, et par conséquent entre le geste et le langage. Comme l'opéra réformé s'adresse aux sens, la complémentarité de l'ouïe et de la vue semble tendre vers un équilibre harmonieux :

Cette langue oculaire [...] sera aussi plus expressive dans tout ce qui sera d'institution naturelle : le geste de la fureur dit infiniment plus que le mot fureur⁶⁵⁶.

Précisons que Chabanon, dans ses *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, publié en 1779, oriente déjà ses réflexions vers une nouvelle esthétique musicale, au sein de laquelle musique vocale et musique instrumentale peuvent faire ressentir des émotions.

Ainsi, une complémentarité se fait jour entre la musique et l'expression corporelle (englobant la danse mais aussi les gestes des chœurs et des chanteurs), le geste « dit ce que le mot ne dit pas⁶⁵⁷ », d'où l'utilisation de plusieurs strates de langage dans la production parisienne de Gluck, avec

⁶⁵⁵ DARTOIS, (Françoise), « Noverre à Lyon et sa postérité », in LE MOËL, (Sylvie), QUÉTIN (Laurine), *Musicorum* n°10, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁵⁶ CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, *op. cit.*, « Chapitre XII-De La danse », p. 120.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

parfois des scènes faisant intervenir simultanément chœur chantant, solistes et chœur dansant. Au même titre que cette musique universelle à laquelle aspire le compositeur, le geste participe à l'idée d'universalité en ce qu'il est le vecteur d'une passion. Ainsi pourrait-il s'établir entre le danseur-acteur et le public, une relation empathique et kinésique faisant de la représentation, non plus un divertissement mais une expérience collective sensible collective, à la manière du théâtre antique. Pour reprendre la pensée de Diderot dans sa *Lettre aux sourds et muets*, la langue des gestes n'est pas strictement l'équivalent d'une langue composée de mots, car « on ne produit pas les mêmes effets en parlant aux yeux ou en parlant aux oreilles : il y a un moyen de communication propre à chaque sens⁶⁵⁸ ». L'opéra de Gluck offre alors une pluralité de sens ; c'est une expérimentation sonore, visuelle (et, par kinesthésie, corporelle).

En s'émancipant dramaturgiquement et musicalement de l'ancien modèle de la tragédie lyrique, Gluck modifie la nature de la danse. Pour ce faire, il favorise l'usage de la pantomime et révèle dans le même temps l'opposition la séparant de l'héritage de la *belle danse*, comme le souligne justement Hedy Law⁶⁵⁹.

Que ce soit dans l'opéra ou l'opéra-ballet, la danse a toujours été assujettie à la musique ou au texte poétique. Paradoxalement, la danse est inséparable de l'identité de la tragédie lyrique française, mais elle manifeste, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, des velléités d'indépendance qui correspondent à l'avènement du ballet-pantomime.

Fervent défenseur d'un medium d'expression unique, Rousseau développe à plusieurs reprises l'idée d'une redite musicale, chorégraphique et poétique dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, puis dans le *Dictionnaire de Musique*, en insistant sur le ridicule d'un opéra incluant plusieurs langages d'imitation (musique, danse et chant), ce qui reviendrait à un opéra où l'on parlerait « moitié français, moitié italien⁶⁶⁰ », comme le montre l'extrait ci-après.

Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu ? [...] Supprimez donc la

⁶⁵⁸ DE NEGRONI (Barbara), « Notice de la Lettre sur les Sourds et Muets » dans DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 1134.

⁶⁵⁹ LAW (Hedy), « Fron Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Opera » in WAEBER, (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, op. cit. p. 243 : « In pantomime they found a way to link musical and verbal syntax more tightly; but as the music became more referential it almost inevitably became less formally predictable. By mid-century, court dance and pantomime had taken up opposing positions on the spectrum of danced genres: the more a pantomime resembled a speech, the more remote it was from court dance ».

⁶⁶⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, op. cit., Lettre XXIII de l'amant de Julie à Mme d'Orbe, p. 150-153 : « Je dis plus : il n'y seroit pas moins déplacé s'ils imitoient quelque chose, parce que, de toutes les unités il n'y en a point de plus indispensable que celle du langage ; et un opéra où l'action se passeroit moitié en chant, moitié en danse, seroit plus ridicule encore que celui où l'on ne parleroit moitié français, moitié italien [...] ».

parole si vous voulez employer la Danse : si-tôt [sic] que vous introduisez la Pantomime dans l'Opéra, vous devez en bannir la Poésie ; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit⁶⁶¹.

Nous avons observé en amont que les moments de danse pantomime n'étaient pas liés à des paroles, mais qu'ils reposaient plutôt sur l'expression orchestrale. La primauté du langage poétique paraît bien être remise en question par Gluck. Le développement de l'orchestre atténue la toute-puissance du poème et permet un aménagement, qui n'est plus seulement décoratif, pour la danse.

Nous en déduisons que Gluck recherche la complémentarité à l'intérieur des opéras réformés, ne serait-ce que par une dramaturgie impliquant des interventions de ballet qui ne sont plus seulement décoratives, mais qui participent à l'action. Le divertissement, élément prépondérant dans l'identité de l'opéra français, est conservé, mais il est mis au service du drame comme nous avons pu le voir dans la première partie. Ainsi, Gluck insère la danse en action et incorpore l'action à l'intérieur même du ballet, c'est-à-dire que la trame narrative de la tragédie continue de se dérouler, y compris pendant les séquences de danse. Dans cette visée de complémentarité de la musique et de la danse, d'Alembert propose une analogie avec la langue, qui réside en une musique-consonne et une danse-voyelle :

Il faut même avouer qu'en général on ne sent toute l'expression de la musique que lorsqu'elle est liée à des paroles ou à des danses. La musique est une langue sans voyelle ; c'est à l'action de s'y mettre. Il serait donc à souhaiter qu'il y eut dans nos opéras que des symphonies expressives, [...] que les airs de danse toujours liés au sujet, toujours caractérisés, et par conséquent toujours pantomimes. En un mot que les yeux, toujours d'accord avec les oreilles, servissent continuellement d'interprètes à la musique instrumentale⁶⁶².

Cette complémentarité entre les arts évoquée par d'Alembert, nous paraît aller dans le sens de l'opéra réformé conçu par Gluck. Ainsi, pour nous, la danse est pensée par le compositeur comme un métalangage, en ce sens qu'elle permet d'éclairer, de rendre visible la mécanique de la musique par l'expression du geste.

⁶⁶¹ ROUSSEAU, (Jean-Jacques), « Dictionnaire de Musique » in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, op. cit.*, Vol. 5, « opéra », p. 960.

⁶⁶² D'ALEMBERT (Jean Le Rond), « De la liberté de la musique » in *Œuvres complètes de d'Alembert*, à Paris, chez M. Bossanges et Co, 1821, Tome 1, Deuxième partie, p. 544.

Ainsi, un rapprochement peut être fait entre langue parlée et langue dansée, qui reposent toutes deux sur un système de signes. À ce titre nous savons à quel point la philosophie de Diderot est proche de la pratique de Gluck, et nous relevons que les parallèles qui émanent de *La Lettre sur les sourds et muets* de Diderot avec la poétique de la danse de Gluck, sont assez troublants. Le philosophe distingue trois niveaux constitutifs de toute langue, et le compositeur intègre trois niveaux de danse à ses opéras : geste, pantomime-dansée et *belle danse*. L'état de naissance est « composé de mots et de gestes où les adjectifs sans genre ni cas, et les verbes sans conjugaisons ni régimes conservaient partout la même terminaison⁶⁶³ » pourrait correspondre au geste, avec, par exemple porter une coupe lors d'une scène de rituel. Le deuxième état, de formation « des mots, des cas, des genres, des conjugaisons, des régimes, en un mot les signes oratoires nécessaires pour tout exprimer⁶⁶⁴ » serait analogue aux mouvements d'une pantomime-dansée, c'est-à-dire une danse très expressive intégrant des éléments pantomimiques. Enfin, l'état de perfection qui ajoute « plus d'harmonie, parce qu'on a cru qu'il ne serait pas inutile de flatter l'oreille en parlant à l'esprit⁶⁶⁵ » pourrait être mis en relation avec la *belle danse* et la promotion d'une certaine esthétique, codifiée et institutionnalisée.

Du « langage d'action » à la « danse en action »

Mark Franko⁶⁶⁶ propose un parallèle entre le « langage d'action » chez Condillac et le « ballet d'action », tel qu'il est envisagé par Noverre :

Or, il est vraisemblable que Noverre recherchait une qualité du geste qui serait de l'ordre de la métaphore et dont l'expressivité évoquerait la voix sans pour autant mimer la parole. Ce geste-là serait à mi-chemin entre mouvement et parole, entre corps et voix. Il serait donc également partagé entre émotion, sens et corporéité⁶⁶⁷.

Soulignons que, à bien des égards, le texte de Condillac constitue une source fondamentale, car l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*⁶⁶⁸, légitime de manière intellectuelle et philosophique, l'association de la danse au langage, en explorant l'origine de la connaissance humaine à travers l'expérience et le signe en particulier. Ainsi, Condillac serait à l'origine d'une dynamique de recherche menant à toute une série de textes qui amorcent une réflexion autour du langage et du

⁶⁶³ Diderot (Denis), *Lettre sur les sourds et muets* dans *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 225.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Nous renvoyons ici à la lecture des travaux de Mark Franko, notamment de son article : « Dans le vague de l'air : à propos du "caractère poétique" de la déclamation à l'âge classique » in NORDERA (Marina) et MARTIN (Roxane), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, op. cit., pp. 335- 343.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁶⁸ Notons que l'écrit de Condillac paraît en 1746 faisant suite à celui de Locke, *Essai sur l'entendement humain*, publié en 1689.

geste. La première section de la seconde partie de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* — « Le Langage d'action et celui des sons articulés considérés dans leur origine » — nous interpelle particulièrement parce qu'elle se réfère à la naissance de la danse. Pour Condillac, le langage des gestes (qu'il nomme « langage d'action ») préexiste au langage parlé (composé de cris dans un premier temps). La mise au point de la langue et son perfectionnement éclipsent dans un second temps le langage des gestes, en faveur de la langue parlée, plus facile à pratiquer. En revanche, l'auteur souligne que ce métalangage des gestes est conservé en ce qu'il possède un pouvoir relatif à l'imagination :

[...] Ce langage fut surtout conservé pour instruire le peuple des choses qui l'intéressaient davantage [...]. C'est qu'agissant sur l'imagination avec plus de vivacité, il faisait une impression plus durable. Son expression avait même quelque chose de fort et de grand, dont les langues, encore stériles, ne pouvaient approcher. Les anciens appelaient ce langage du nom de danse⁶⁶⁹[...].

Condillac poursuit au sujet de cette naissance de l'art de la danse en évoquant son perfectionnement, qui passe par un système de règles. Ce système donne bientôt naissance à deux catégories : la danse des gestes « conforme au langage de l'Antiquité [...] conservé pour concourir à communiquer les pensées des hommes⁶⁷⁰ », et la danse des pas pour « exprimer certaines situations de l'âme, et particulièrement la joie [...] son principal objet [étant] le plaisir⁶⁷¹ ». Nous retrouvons ces deux catégories au sein même du système de la danse du XVIII^e siècle, c'est-à-dire une danse de gestes analogue à la pantomime et une danse de pas, proche de l'héritage de la *belle danse*. À ces deux catégories s'ajoute une hiérarchie dans les gestes⁶⁷² : ceux qui « [forment] une espèce de conversation ou de dialogue », puis viennent les gestes nobles, et enfin ceux qui pourraient constituer une catégorie virtuose, où force, adresse et agilité sont les moins significantes bien qu'intéressantes malgré tout.

Le texte de Condillac, et plus largement l'idée de l'association de la danse avec le langage, propose ainsi une voie viable pour renouveler le répertoire alors sclérosé, à l'Opéra de Paris, dans les conventions académiques de l'institution. Mark Franko souligne l'analogie entre « expression » et « action pantomime » par l'entremise de Noverre :

⁶⁶⁹ CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, édition critique, introduction et notes par PARIENTE (Jean-Claude) et PÉCHARMAN (Martine), Paris, Vrin, coll. « Œuvres », 2014, p. 200.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 200, §10.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 201.

Noverre se réclamait non pas de la virtuosité sur scène mais de l'émotion, qu'il nommait "action pantomime". [...] Or, il est aussi vraisemblable que Noverre recherchait une qualité du geste qui serait de l'ordre de la métaphore et dont l'expressivité évoquerait la voix sans pour autant mimer la parole. Ce geste-là serait à mi-chemin entre mouvement et parole, entre corps et voix. Il serait donc également partagé entre émotion, sens, et corporéité⁶⁷³.

Les propos de Mark Franko confortent pour nous l'importance du mot « action », qui renvoie directement à l'expression de l'émotion et que nous mentionnions plus haut. Ici nous tenons à souligner la différence existant entre exprimer et mimer : la danse ne « mime » pas et ne remplace par la parole. Elle est un *medium* supplémentaire et vient, en complément de la voix et de la musique, accompagner le drame. En ce sens Gluck déploie une véritable poétique de la danse, utilisant toutes les ressources inhérentes à celle-ci, et prouvant que la danse peut être un Art — imitatif et expressif.

1. Articuler le langage de la danse : le sublime du silence

Roland Virolle, citant le deuxième des *Entretiens sur le fils naturel de Diderot*, rappelle le changement esthétique qui s'opère : à un XVII^e siècle organisé autour du sublime du discours, le XVIII^e siècle substitue le sublime du silence⁶⁷⁴. Ce silence est mis en avant par Gluck, à la fois dans la ligne musicale et dans le déroulement dramatique de ses opéras. Dans le même temps, le geste nous apparaît occuper une place de plus en plus importante, comme pour renforcer son éloquence, et donc servir le drame.

Les réflexions autour du langage de la danse conduisent vers un autre questionnement : celui du pouvoir du geste, et plus largement de la danse. Avec l'apparition de formes musicales instrumentales (sonate, concerto) et le fleurissement des salles de concert (Concert Spirituel) le pouvoir de la musique est au cœur des débats dans cette période prérévolutionnaire,

On crée une langue pour les yeux, comme il en est une pour les oreilles [...]. La vérité d'un tel langage a quelque chose d'effrayant : elle dit ce que les mots ne disent pas⁶⁷⁵.

⁶⁷³ FRANKO (Marc), « Dans le vague de l'air : à propos du "caractère poétique" de la déclamation à l'âge Classique » dans MARTIN (Roxane) et NORDERA (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, op. cit., p. 336-337.

⁶⁷⁴ VIROLLE (Roland), « Noverre, Garrick, Diderot : Pantomime et Littérature » dans *Motifs et Figures*, op. cit., p. 203.

⁶⁷⁵ CHABANON, (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, op. cit., p. 87-88.

Ce pouvoir du geste — vrai et instantané — va au-delà de la langue parlée, ou chantée, en ce qu'il prolonge le geste vocal. Gardons à l'esprit que l'idée de l'indépendance de la danse comme langage à part entière, commence à germer dans ces années 1770. C'est ce que semble induire Diderot dans son *Paradoxe sur le Comédien*, en observant l'instantanéité du geste :

On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embrase, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet de la sensation et l'effet se touchent ; en un instant les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées⁶⁷⁶.

À nouveau, les idées de Diderot nous apparaissent en accord avec la conception de la tragédie-opéra de Gluck, genre neuf qui doit « fortifier l'expression⁶⁷⁷ » et aspirer à la vérité, à la « noble simplicité ». La danse en tant que métalangage va au-delà du pouvoir du langage formalisé, en incluant totalement le pouvoir de l'émotion, provoquée par kinesthésie.

Une fois posée l'analogie entre la danse et le langage, la question est, selon Rousseau, de définir un « dictionnaire », un glossaire, à la manière de Weaver dans le livret des *Amours de Mars et Vénus*⁶⁷⁸, c'est-à-dire un système de règles établissant des signes de convention entre le danseur pantomime et le spectateur. Nous renvoyons aux travaux de doctorat de Juan Ignacio Vallejos qui analyse cette idée de construction d'un code pantomime⁶⁷⁹, et qui souligne le projet d'Angiolini autour de la création d'une Académie de *danza parlante*⁶⁸⁰. En effet, dans le cadre de l'Académie royale de musique, le travail de la pantomime ne semble pas officiellement intégré. L'idée d'institutionnaliser la pantomime entre en résonance avec le désir de transmettre et d'encadrer la pratique, voir de fixer des styles.

Les tragédies-opéras de Gluck usent, pour la musique et pour la danse, des mêmes procédés dramaturgiques dans le cadre d'une esthétique du tableau⁶⁸¹, esthétique qui unifie le drame et nous conforte dans la correspondance entre les arts, soit la musique et la danse.

⁶⁷⁶ DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 19.

⁶⁷⁷ « Épître dédicatoire d'*Alceste* », cité dans *Alceste*, Avant-Scène Opéra, n° 256, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁷⁸ Nous n'entrerons pas ici dans la querelle opposant Noverre à Angiolini à propos du support que représente le programme du ballet-pantomime. Nous renvoyons pour cela aux travaux d'Arianna Fabbicatore et de Juan Ignacio Vallejos.

⁶⁷⁹ VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁸¹ Cf. QUETIN, (Laurine), « Noverre face à Calzabigi », in LE MOËL, (Sylvie), QUETIN (Laurine), *Musicorum* n°10, *op. cit.* : « [...] Il existe une véritable relation dialectique entre les paroles et les autres moyens d'expression dans un espace souple investi par la pantomime et structuré en tableaux qui se déploient naturellement. Ils usent tous deux d'une nouvelle dramaturgie où le langage théâtral du corps développé par Diderot ou Noverre est essentiel. », p. 190.

Il est encore plus nécessaire que le maître de ballet connaisse la musique ; elle doit être en quelque sorte la régulatrice de tous les mouvements du danseur, qui ne saisira jamais l'esprit ni le caractère de son rôle, s'il n'asservit pas fidèlement et avec une précision sévère sa pantomime aux impulsions que la mélodie vocale ou instrumentale doit lui communiquer⁶⁸².

Les sources ne permettent pas de révéler les conditions dans lesquelles ont pu collaborer Gluck et Noverre, mais l'attention particulière accordée à la composition des airs pantomime nous incite à penser que le compositeur attache une grande importance à la réalisation musicale et corporelle. En particulier la conception formelle des airs pantomime, qui ne répondent plus systématiquement à la forme binaire à reprise ou à une forme ternaire, mais qui sont envisagés comme un récitatif déroulant le discours expressif, nous paraît une singularité du compositeur. Si, au début du XVIII^e siècle, la danse se développe à l'intérieur de la forme binaire à reprise dans le cadre de l'opéra-ballet, la danse figurée qui sera beaucoup utilisée par Rameau, apparaît progressivement. Le *Mercur de France*, relate justement l'ennui provoqué par la forme des airs, à propos du ballet du *Carnaval du Parnasse* :

Ce ballet est composé d'airs agréables & faciles tant pour le chant que pour les danses qui se répètent & se retiennent, mais qui, en leur donnant le plaisir de prévenir ou de suivre l'acteur & l'orchestre leur ôtent le piquant de la nouveauté et le charme de l'exécution d'une musique plus forte & plus expressive. [...] On en peut trop applaudir la danse noble & imposante de Mlle Heinel ; l'élégance & la perfection de la danse de Mlle Guimard ; l'étonnante vivacité & la gaité de Mlle Perlin⁶⁸³.

Les enjeux de la nouvelle représentation se redessinent autour de l'imagination et de la surprise. Le rôle de la mémoire est injecté ailleurs que dans la forme, en l'occurrence dans le motif. Ainsi, la quête de l'universalité sous-tend les tragédies-opéras de Gluck à travers la poésie (référence commune de l'Antiquité, partagée par tous), la nécessité d'une musique expressive qui tend à toucher toutes les nations, et enfin par le corps, qui doit parler le même langage partout :

⁶⁸² MARTINET, (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse* par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne, op. cit., [conclusion].

⁶⁸³ *Le Mercur de France dédié aux oisifs*, à Amsterdam chez Marc-Michel Rey, aout 1774, à propos du Ballet du *Carnaval du Parnasse*, p. 170. Notons qu'à la fin de la citation, « Mme Perlin » renvoie *a priori* à « Mme Peslin ».

La Peinture & la Danse ont cet avantage sur les autres Arts qu'ils sont de tous les Pays, de toutes les Nations ; que leur langage est universellement entendu, & qu'ils sont par-tout [sic] une égale sensation⁶⁸⁴.

Ce corps, qui se situe au premier plan du drame, doit être nécessairement être éloquent, comme le souligne Jean-Philippe Gersperrin :

Mais dans cette langue neuve du terrible, qui réinventait l'expression à partir d'un décorum infernal, on ne négligera pas tout ce qui intéresse l'éloquence des corps en scène, dans les pantomimes ou les mouvements du chœur certes, mais aussi dans « l'action » des protagonistes. L'énergie tourmentée de l'opéra de Gluck demande des acteurs qui sachent accorder, encore dans leur jeu scénique, la terreur et le rite⁶⁸⁵.

Ainsi, avec un corps, une présence, placés au premier plan de la représentation, il émane des opéras de Gluck une dimension sacrée.

Diderot introduit dans la *Lettre sur les Sourds et Muets*, la notion de hiéroglyphe. Si, au sens épistémologique, le hiéroglyphe désigne un « langage périmé et ésotérique », sa signification esthétique remet en question le *ut pictura poësis*, en ce sens que « la notion d'image perd tout privilège⁶⁸⁶ ». Ainsi le hiéroglyphe peut être aussi bien constitué par « des notes que par des mots, des formes ou des couleurs⁶⁸⁷ ».

[...] On parle de hiéroglyphe quand l'œuvre de l'artiste a un sens qui n'est pas entièrement déchiffrable, ou plus exactement qui n'est pas traductible : elle produit en nous des effets sensibles que nous sommes incapables d'analyser. La notion de hiéroglyphe est plus riche et plus complexe que celle d'emblème ou de symbole : l'emblème ou le symbole sont des représentations indirectes, qui ont toujours une signification explicable, même si elle est parfois seulement coutumière et liée à la culture ou à l'histoire. L'hiéroglyphe reste par définition mystérieux ; le grand artiste se caractérise par sa capacité d'inventer de nouveaux hiéroglyphe : s'il peut y avoir des symboles usés, la notion même d'hiéroglyphe est contradictoire : l'usure lui enlève son caractère hiéroglyphique en lui substituant aussitôt un sens⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, « Lettre IV », p. 51.

⁶⁸⁵ GROSPERRIN, (Jean-Philippe), « La terreur et le rite », in *Avant-Scène opéra n°256*, op. cit., p. 99.

⁶⁸⁶ Nous nous appuyons ici sur le commentaire de *La Lettre sur les sourds et muets* par Barbara De Negrone dans DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 1138-1139.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ « Lettre sur les sourds et muets » in DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 1138-1139.

Cette notion de hiéroglyphe, introduite par Diderot, se révèle adéquate pour déceler ce qui émerge dans l'utilisation de la danse par Gluck : il y a ouverture vers une expression plus abstraite, un langage chorégraphique qui se construit sur les sensations, au même titre que la musique opère sur le spectateur une certaine magie, de «petites perceptions et de l'infinitésimal, dont nous sentons la subtilité sans réussir entièrement à l'analyser⁶⁸⁹ ».

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 1139.

2. À la recherche de l'*Eloquentia corpus*

Il y a des gestes sublimes que toute éloquence oratoire ne rendra jamais⁶⁹⁰.

La *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot reste à bien des égards, un outil pertinent pour explorer la poétique du corps chez Gluck. Elle nous permet à la fois l'exploration de l'aspect sensible de l'art, qui donne à ressentir en exprimant des passions, et de la puissance expressive accordée au corps, qui s'élève au même niveau que tous les sens, pour se substituer au langage :

Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains
de [lady Macbeth⁶⁹¹].

Les XVII^e et XVIII^e siècles valorisent le dialogue pluridisciplinaire jusqu'à la cristallisation d'interrogations liées au geste dans les années 1770. Pour conduire nos travaux de recherche, spécifiquement autour des gestes des danseurs, nous avons pallié la quasi-inexistence de sources écrites détaillant les pratiques scéniques alors en vigueur, par l'analyse des sources englobant partitions, livrets et ouvrages littéraires. Dans l'introduction de l'ouvrage *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Étude sur la musique, le théâtre et la danse*, Jacqueline Waeber rappelle que le XVIII^e siècle est celui de la théorie de l'*Eloquentia Corpus*⁶⁹², c'est-à-dire un espace de réflexion pluridisciplinaire dans la recherche d'un langage corporel originel dont l'expression serait universelle. Une différence doit alors être observée entre les gestes éloquents et naturels et le langage corporel académique.

L'avènement du Ballet Pantomime puis du mélodrame témoigne de l'importance et de la nécessité d'équilibre des paramètres dramaturgiques, pour que le geste soit l'égal de la musique et de la déclamation. Dans une esthétique opératique qui tend à faire disparaître les indications sur le costume⁶⁹³, le recours à l'accessoire paraît superficiel : les éléments extracorporels ne sont plus indispensables. Par l'absence d'indications surchargeant parfois le costume, le corps du danseur devient signifiant en lui-même, et il n'est plus seulement le support de ce qui est signifié par des éléments extérieurs (accessoires, costumes, scénographie). Marina Nordera⁶⁹⁴ précise qu'à la fin des années 1670 ce rejet peut être expliqué par un changement de sens et une progression technique (fondation de l'Académie royale de danse et professionnalisation de la danse). Nous

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, éd. op. cit., p. 5 [introduction].

⁶⁹³ À ce propos nous renvoyons à la lecture de l'article de NORDERA, (Marina), « Les accessoires comme prolongement du corps en scène » in NORDERA, (Marina) et MARTIN, (Roxane), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, op. cit., p. 53-62.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 56.

pouvons en déduire que les progrès techniques se poursuivent au siècle suivant et que le corps du danseur, en ce qu'il est un media expressif, supprime toujours les éléments extérieurs.

Par exemple, danser à visage découvert implique de nouvelles possibilités dans l'interprétation ainsi que le détachement total de l'héritage d'une *belle danse* reposant sur la symbolique. La même observation peut être faite concernant la musique, qui, dans l'esprit de Gluck, doit générer plus d'expression avec moins de moyens. Nous nous référons, par exemple, aux chœurs de divinités que Gluck construit sur le principe de l'unisson et qui produisent un effet des plus efficaces, comme en témoigne Rousseau :

[...] Ce *no* des furies, frappé et réitéré de tems [sic] à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse, et si peut-être elle est due au Poète, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. J'ai ouïe dire que dans cet Opéra, l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *no* se répète, quoi qu'il ne soit chanté à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit⁶⁹⁵.

Dans les articles du *Mercur de France* apparaît une association entre la danse de caractère (impliquant des sujets comiques ou demi-caractère) et la pantomime. Le débat relatif à l'usage de la pantomime se cristallise autour du problème que pose le genre même : la pantomime, héritée des genres bas, peut-elle investir le genre noble, notamment dans le cadre de la représentation du ballet-pantomime ? Son intégration à la tragédie en musique est-elle souhaitable, au détriment du divertissement ? Ces interrogations se retrouvent tant du côté des compositeurs et des philosophes, que chez les spectateurs, puisque la représentation se doit désormais d'être rentable pour l'institution. Ainsi, il faut pouvoir ménager public, intellectuels et interprètes de l'œuvre. Si la presse évoque à plusieurs reprises des « danses pantomimes », elle ne précise jamais réellement de quoi il s'agit. Là encore il nous faut composer avec les sources disponibles et procéder par déduction. Par exemple, à propos d'un spectacle donné à la Comédie-Italienne, le journal souligne :

M. Frossard, premier danseur de Sa Majesté le roi de Suède, vient d'être rappelé à Stockholm. Il doit être regretté par les partisans de la danse de caractère & pantomime dans laquelle il excelloit. Il y a peu de danseurs [...], aussi vifs & l'on pourroit dire aussi élastique que lui. Il a fait briller ses talents sur ce théâtre pendant toute l'année 1772. Il y a même composé des ballets, & des pas qui ont été fort

⁶⁹⁵ ROUSSEAU, (Jean-Jacques), « Extrait d'une réponse du Petit-faiseur à son prêt-nom sur un morceau de l'Orphée » in ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, op. cit., p. 462.

applaudis... On se rappelle avec plaisir ses scènes de danse avec M. Berclaire, & sa pirouette étonnante sur un seul plié, comme sur un pivot... On se souviendra encore du pas d'esclave enchainé avec Mlle Lefevre, le premier qui ait été dansé à Paris, & qu'il a rendu avec tant de force et d'adresse [...]. [II] savoit toujours saisir dans l'exécution le genre de comique et d'expression le plus convenable⁶⁹⁶.

Cet extrait nous intéresse à plusieurs titres. En effet, il fait référence à la circulation des idées, à l'importance des spécificités et des qualités de chaque interprète ainsi que les qualités d'un danseur pantomime : sa vivacité et son élasticité apparaissent comme des caractéristiques primordiales.

Le terme employé, « élastique », est assez surprenant. S'il apparaît dans l'*Encyclopédie* comme relevant du champ de la physique, nous pouvons néanmoins faire des parallèles avec la danse. Ainsi, d'une manière générale, le corps élastique en physique est « celui qui étant frappé ou étendu perd d'abord sa figure, mais fait effort par sa propre force pour la reprendre ; ou qui, quand il est comprimé, condensé &c. fait effort pour se mettre en liberté, & pour repousser les corps qui le compriment⁶⁹⁷ [...] ». L'idée de changer de forme nous paraît intéressante, d'autant plus que d'Alembert indique par la suite que l'élasticité s'acquiert de trois manières — par extension, contraction ou tension⁶⁹⁸ — ; enfin que lorsque ces corps retrouvent leur premier état, cela se fait dans un « mouvement accéléré⁶⁹⁹ ». Ces fonctions (extension, contraction, tension) pourraient être appliquées au travail du danseur de caractère, ainsi que la rapidité et la technicité dans le travail des jambes (avec les tours notamment)⁷⁰⁰. L'extrait est d'autant plus important pour nous qu'il mentionne le premier *Pas d'Esclave Enchainé*, que nous retrouvons chez Gluck, et qui a pu devenir entre temps un *topos* de la tragédie lyrique, avec tout ce que cela implique dans l'exécution de la danse.

Ainsi l'expression du danseur de caractère apparaît bien comme un intermédiaire entre le demi-caractère et le sérieux : plus expressif et plus sérieux que le demi-caractère, aux gestes plutôt mimés, probablement dans l'intention d'un grossissement des traits — nous pensons ici à l'héritage de la *Comedia dell'arte* et des théâtres de Foires. Le rôle du bas du corps, chez le danseur

⁶⁹⁶ *Le Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Lacombe, mai 1773, p. 171-172.

⁶⁹⁷ D'ALEMBERT (Jean le Rond), « Élastique », dans DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., Tome 5, p. 447.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, « 6°. Les corps durs, longs & flexibles propres à acquérir de l'élasticité, l'acquièrent principalement de trois manières, par leur extension, leur contraction, ou leur tension ».

⁶⁹⁹ *Ibid.*, « 8°. Le mouvement par lequel les corps comprimés se remettent dans leur premier état, est ordinairement un mouvement accéléré ».

⁷⁰⁰ L'apparition de « qualités » pour caractériser la performance d'un interprète se retrouve également chez Noverre : « [...] ces déploiements outrés altèrent le caractère noble & tranquille que la belle Danse doit avoir, & privent l'exécution de son *moëlleux* & de sa *douceur*. » dans NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 344.

de demi-caractère serait alors privilégié, sur une musique au tempo énergique et rapide, comme la danse des Scythes du premier acte d'*Iphigénie en Tauride*. Concernant le danseur sérieux, l'expression relèverait plutôt du pathos, et elle se manifesterait par une gestuelle impliquant le haut du corps. Rappelons que l'*Encyclopédie* décrit le pathétique en musique comme « une manière expressive & passionnée, capable d'exciter la pitié, la compassion, la douleur & les autres passions qui resserrent le cœur⁷⁰¹ », et poursuit en évoquant « les mouvemens ou les passion que l'orateur excite ou se propose d'exciter dans l'ame de ses auditeur⁷⁰² ». Le lien avec la *catharsis* engendrée par la tragédie antique est ainsi perceptible. Cette distinction se retrouve chez Martinet lorsqu'il évoque les différents genres de la danse :

La danse a deux principaux genres, le grave et le gai. Dans le genre grave sont compris la pantomime, les menuets [...], les passepieds [...]. Dans le genre gai sont compris les ballets, les entrées de ballets, la chaconne, les danses de caractère⁷⁰³ [...].

Il est intéressant de relever que Gluck fait grand usage de la pantomime, du menuet et du passepied, c'est-à-dire des danses qui ne sont initialement pas marquées par l'opposition entre haut et bas du corps. La pantomime, au sein du ballet-tragique, ne semble pas remporter l'adhésion du public, comme en témoignent les nombreux échecs de Noverre. En revanche, lorsque Gluck l'intègre dans le cadre de l'opéra, elle semble acceptée par les spectateurs. Ainsi est-il possible d'émettre l'hypothèse d'une expression corporelle plus spécifique aux tragédies-opéras du Chevalier, cela d'autant plus qu'une forme d'homogénéité doit être observée concernant les différentes pantomimes (danseurs, chœurs, chanteurs) afin de garantir l'unité du drame, toujours dans l'optique du compositeur.

Il nous faut ici revenir sur ce qu'évoquait Rousseau avec l'idée d'un « dictionnaire » répertoriant les gestes, permettant la compréhension de la pantomime. Pour introduire ce qui semble être une gestuelle émergente sur la scène de l'Académie, il s'agit d'avoir recours à des procédés aidant le public de saisir le propos. Pour ce faire, le compositeur de danse peut utiliser des scénarios connus : distribuer des programmes ou incorporer un support musical faisant référence à une situation. Ces problématiques liées au genre du ballet-pantomime s'écartent quelque peu du cœur de notre sujet. En effet, comme nous l'avons déjà mis en évidence, Gluck use fréquemment d'emprunts musicaux en citant des œuvres antérieures, en particulier les ballets pantomimes qu'il

⁷⁰¹ DIDEROT, (Denis) ; D'ALEMBERT, (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 12, p. 170.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 171.

⁷⁰³ MARTINET, (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne*, op. cit., [« Des Différents genres de danse »].

a réalisés avec Angiolini. L'hypothèse d'un réseau thématique et gestuel concernant les emprunts ne peut fonctionner que si le public parisien a connaissance, au moins, de la source musicale. Mais dans quelle mesure les spectateurs de l'Opéra ont-ils eu accès à la musique des productions viennoises de Gluck ?

B. Le travail des bras : de l'ornement à la force expressive

Le pantomime joue ; & le philosophe transporté s'écrie :

Je ne te vois pas seulement. Je t'entends.

Tu me parles des mains. [...]

Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ?

A tout moment le geste ne répond-il pas au discours⁷⁰⁴ ?

L'évolution du travail des bras nous apparaît comme un bon indicateur du passage d'une danse symbolique à un art de l'expression. Si nous ne disposons pas de sources concernant le corps dansant dans le drame réformé de Gluck, la mention du travail des bras est, elle, assez récurrente dans celles que nous disposons.

Initialement, le travail du haut du corps est réservé à un rôle décoratif dans la danse noble de l'Académie royale de danse, telle qu'elle nous est parvenue par l'intermédiaire des traités, qui n'en font pourtant pas vraiment cas⁷⁰⁵. Le XVII^e siècle hiérarchise le corps du danseur en privilégiant l'occupation de l'espace avec des bras relégués à un rôle ornemental :

Ainsi, d'une part la théorisation de la danse noble s'intéresse d'abord à la mobilisation des membres inférieurs sur la base d'une hiérarchisation du corps qui privilégie la déambulation, l'appui rythmique et l'occupation de l'espace ; les membres supérieurs n'ont qu'une utilité pratique, une fonction sociale et/ou ornementale. D'autre part, dans l'évolution du style de la « belle danse » sur scène, la force évocatrice de l'objet et l'expérience de sa manipulation pourraient avoir contribué à libérer l'expressivité du haut du corps⁷⁰⁶.

En effet, la multiplication des scènes de rituel chez Gluck, implique de plus en plus le recours aux objets, qui permettent un développement du travail du haut du corps, comme nous le verrons par la suite.

⁷⁰⁴ DIDEROT, (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, *op. cit.*, p. 100-101.

⁷⁰⁵ Nous pensons ici aux ouvrages suivants : FEUILLET (Raoul-Auger), *L'Art de décrire la danse par caractère et figures démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soy même toutes sortes de danses*, Paris, Brunet, 1700, 95 p. et à RAMEAU (Pierre), *Le Maître à Danser, qui enseigne la manière de faire tous les différents pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*, Paris, Éditeur Rollin fils, 1725, 271 p.

⁷⁰⁶ NORDERA, (Marina), « Les accessoires comme prolongement du corps en scène » dans MARTIN, (Roxane) et NORDERA, (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, *op. cit.*, p. 62.

Avec le tournant d'une poétique de la danse qui délaisse progressivement la symbolique pour se tourner vers l'expression et l'illusion du réel, le renouvellement que peut apporter l'analogie entre la danse et le langage se révèle primordial. Un consensus autour de l'importance du masque naturel qu'offre le visage est observé chez les penseurs et les artistes. Au-delà de ce consensus, se développe une gestuelle des bras et des mains, qui pourrait s'inspirer de deux éléments : le langage naturel du corps et la tragédie antique.

Il nous faut mentionner ici les travaux de Marcel Jousse, en particulier son approche des gestes à la fois complémentaires et nécessaires au langage. Il évoque ainsi le recours aux mains comme support qui anime et complète le langage, caractéristique propre aux êtres humains :

[...] Ce sont surtout les mains, souples et créatrices, qui détaillent fluidement et parachèvent chaque expression significative sculpturale, "Les mains qui sont un peu notre âme faite chair"⁷⁰⁷.

Marcel Jousse rappelle, à juste titre, que cette idée est déjà présente chez Aristote⁷⁰⁸ (et donc possiblement connue au XVII^e siècle), et il va dans le sens de ce qu'expose Charles Compan dans son *Dictionnaire de danse* en 1787, à propos de la relation des gestes avec le langage et la figure de l'orateur :

On voit sans peine que la Danse qui doit exprimer des sentimens si sages & si réglés, ne pouvoit être qu'une Danse grave, majestueuse, & dont les mouvemens tenoient sans doute du geste de l'Orateur⁷⁰⁹.

Les travaux de l'anthropologue entrent ainsi en résonance avec notre objet d'étude, l'articulation et la poétique de la danse chez Gluck, et orientent notre réflexion vers le geste en général : sa compréhension et son assimilation par le langage chorégraphique.

⁷⁰⁷ JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 (1^{ère} éd. 1974), p. 695.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 691 : « [...] Ce qui frappe quand on observe l'être humain aussi spontané que possible, n'est-ce pas une tendance instinctive à rejouer gestuellement ou, plus exactement, à *mimer* toutes les actions des êtres vivants, toutes les attitudes des objets inanimés qui l'entourent ? Cette tendance anthropologique profonde, Aristote nous l'avait déjà signalée en la considérant presque comme une différence *spécifique* "Car mimer est congénital au petit Anthropolos qui diffère des autres animaux en ce qu'il est le plus mimeur et que par le Mimisme il acquiert ses premières connaissances" (*Poétique*, IV, 2) ».

⁷⁰⁹ « Tragique (danse) » dans COMPAN (Charles), *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne & moderne*, Paris, chez Cailleau, 1787, p. 380.

1. Les gestes des bras, supports naturels du langage

Le développement de l'expressivité implique naturellement un focus sur le travail du haut du corps, qui englobe le visage — désormais dépouillé du masque — ainsi que les bras et le buste. La partie du corps « de la ceinture vers le haut » devient ainsi le siège de l'expressivité qui doit caractériser le genre sérieux, c'est-à-dire le « Grand Ballet », comme l'affirme Sarah Goudar :

[...] Venons au premier danseur du ballet de *Sémiramis*. Monsieur Campioni l'exécute dans son vrai caractère. Il évite ces grands tours de force qui n'appartiennent qu'au bas pantomime, qu'on appelle grotesque, où le visage n'ayant rien à dire, laisse tout faire aux pieds. Le Grand Ballet doit se danser de la ceinture en haut : car c'est dans les bras & le visage, qu'est l'expression. Si Monsieur Vestris, qui, sans contredit, est le premier danseur de l'Europe, faisoit le rôle de Ninias, il y emploieroit moins de force que d'action, il éviteroit ces élancements & ces sauts périlleux des danseurs ordinaires qui croient avoir bien dansé lorsqu'ils ont beaucoup gambadé⁷¹⁰.

Il s'agit donc d'exprimer et de mobiliser le pouvoir expressif du geste plutôt que de recourir à une technicité multipliant actions et « gambades ». Pour ce faire, danseurs et maîtres de ballet vont puiser dans le langage car, comme l'explique Engel dans son *Idée sur le geste et l'action théâtrale*, le langage parlé regorge naturellement de gestes figurés qui constituent une manière de communiquer au-delà des mots⁷¹¹ :

Voulez-vous une métonymie qui emploie l'effet pour la cause ? Le laquais, en parlant de la récompense désagréable avec laquelle son maître pourroit payer ses fredaines, se frotte avec le dessus de la main, le dos, comme s'il sentoit déjà la douleur des coups de bâton. En demandez-vous une autre, qui, au lieu de la chose, indique un rapport extérieur ? Pour désigner le vrai Dieu, ou les dieux du paganisme, le langage du geste se sert de leur prétendue demeure dans le ciel. De la même manière, les mains élevées, les yeux dirigés vers le ciel appellent les dieux à témoin de l'innocence [...] Ou aimez-vous mieux une synecdoque ? On désigne une seule personne présente pour indiquer toute sa famille⁷¹²[...].

⁷¹⁰ GOUDAR (Sara), *Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, Angloise, Lettres sur les divertissements du carnaval de Naples & de Florence*, op. cit., tome I, Lettre Quatrième, p. 97.

⁷¹¹ ENGEL, (Johann-Jacob), *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'allemand avec trente-quatre planches*, op. cit., p. 73.

⁷¹² *Ibid.*, p. 78-79.

Dans l'expérience collective que représentent les productions de Gluck, et plus largement le renouvellement des gestes à l'intérieur de la danse, ces gestes figurés paraissent essentiels en ce qu'ils sont représentatifs du « naturel » : la pantomime-dansée fusionne, juxtapose ou mélange des gestes figurés et symboliques.

Nous percevons l'émergence de la notion de présence, Engel par exemple, évoque l'immobilité du corps de l'acteur qui, « dans un certain sens, [a] aussi son expression propre⁷¹³ ». C'est donc toute la méthode de l'interprète qui est à repenser à la fois pour théâtre et pour les sujets danseurs de l'Académie.

Chez Gluck, la profusion de scènes de cérémonies nous paraît donc propice à ce type de développement, qui, par la manipulation d'objets et l'évocation d'un rite, contribue à libérer les gestes expressifs ne relevant pas des conventions de la *belle danse*. Le tableau ci-après présente un relevé de gestes appartenant à l'évocation du rituel et susceptibles d'introduire du nouveau dans la danse à l'Académie royale de musique. Nous avons choisi de ne pas tenir compte pour l'élaboration de ce tableau, de l'opéra d'*Armide* parce que le merveilleux supplante la vraisemblance de la cérémonie, les enchantements (au demeurant peu détaillés) appartenant à la poétique de l'ancienne tragédie lyrique.

Opéra	Action	Gestes
<i>Orphée et Eurydice</i>	porter des guirlandes de myrte/ des vases antiques	répandre des parfums ; couvrir de fleurs
<i>Alceste</i>	On porte des présents	on brûle des parfums ; Immolation de la victime et examens des entrailles
<i>Iphigénie en Tauride</i>		gestes par l'intermédiaire de la coupe funéraire ; prêtresses emmènent Oreste et l'ornent de bandelettes et de guirlandes (le chant évoque aussi la présence d'encens), on brûle des parfums, on purifie Oreste, on fait des libations sur sa tête ; Iphigénie et les prêtresses lèvent les mains vers Diane à son arrivée

Tableau n° 32 : Gestes du rituel dans *Orphée et Eurydice*, *Alceste* et *Iphigénie en Tauride*.

Iphigénie en Aulide n'apparaît pas car les didascalies de cette œuvre ne mentionnent pas de gestes évocateurs, à l'exception du personnage du prêtre (qui s'apprête à immoler Iphigénie). En

⁷¹³ ENGEL, (Johann-Jacob), *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'allemand avec trente-quatre planches*, op. cit., « Lettre X », p. 93 : « Parmi les différentes situations de l'âme que le corps exprime, considérons d'abord celle de la parfaite inaction ; car, dans un certain sens, elle a aussi son expression propre ».

revanche, il faut ajouter à ces éléments de didascalie les indices contenus dans le texte chanté. Par exemple dans les deux *Iphigénie*, au premier acte, les suppliques et les prières des Grecs et des prêtresses induisent potentiellement des gestes. Dans le cadre des cérémonies, le corps semble prendre en charge ce que le texte ne dit pas. Nous retrouvons des situations similaires (type rituel ou cérémonie) dans le programme de *Sémiramis*⁷¹⁴, ce qui nous conforte dans l'hypothèse de la ressource que représente l'expérience viennoise du ballet-pantomime, tant pour le tissu sémantique musical que pour celui du geste.

La dichotomie s'accroît entre la danse comique ou grotesque qui se concentre sur le travail du bas du corps, et la danse pantomime qui implique de plus en plus les mouvements de bras, de mains et de visage. Condillac explique cette différence par l'origine de la « danse des pas », construite sur celle « des gestes ». Ainsi la manière de danser des Italiens (pantomime), différente de celle, grave et simple, des Français, provient du caractère originel des gestes accompagnant la parole :

La danse des pas provient donc de celle des gestes : aussi en conserve-t-elle encore le caractère. Chez les Italiens, parce qu'ils ont une gesticulation plus vive et plus variée, elle est pantomime. Chez nous, au contraire, elle est plus grave et plus simple⁷¹⁵.

Dans tous les cas, il apparaît que le langage du haut du corps ne peut que se développer puisqu'il est le siège de cette expressivité vers laquelle doivent tendre les interprètes. Ainsi comme nous l'avons mis en évidence dans la première partie, la virtuosité technique est délaissée dans les tragédies-opéras, en faveur d'une danse expressive qui passe par le travail corporel du haut du corps.

⁷¹⁴ ANGIOLINI, Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, op. cit., [§27].

⁷¹⁵ CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, op. cit., p. 200.

2. Une rhétorique du tragique

Le haut du corps — partie noble — est donc un outil particulièrement propice pour l'expression du genre sérieux. Dans la perspective d'une perméabilité entre le théâtre et la danse, nous soulignons la remarque de Pierre Frantz concernant la description des jeux de comédiens de Lekain et Mlle Clairon, fondés sur le travail expressif des bras. Il évoque la préface de Voltaire pour *Les Scythes* :

Qui aurait osé avant Mlle Clairon jouer dans Oreste la scène de l'urne comme elle l'a jouée ? Qui aurait imaginé de peindre ainsi la nature, de tomber évanouie tenant l'urne d'une main, en laissant descendre l'autre immobile et sans vie ? Qui aurait osé, comme M. Lekain, sortir les bras ensanglantés du tombeau de Ninus, tandis que l'admirable actrice qui représentait Sémiramis, se trainait mourante sur les marches du tombeau du même⁷¹⁶ ?

Rappelons que ce développement d'une gestuelle du haut du corps existe au siècle précédent sous la forme de gestuelle dite « baroque ». En revanche, le changement d'esthétique influe sur cette recherche corporelle d'un haut du corps qui passe d'une gestuelle symbolique à une gestuelle expressive. Noverre évoque à son tour, dans ses *Lettres*, la qualité et l'importance du travail des mains et des doigts qui place le danseur dans la filiation antique :

[...] Les anciens parloient avec les mains ; leurs doigts étoient, pour ainsi dire, autant de langues qui s'exprimoient avec facilité, avec force & avec énergie⁷¹⁷[...].

Déjà, chez Dubos, nous notons cette idée lorsqu'il décrit une représentation du jugement de Paris par des comédiens pantomimes :

Lorsque cet Auteur parle de la démarche de ses acteurs sur le théâtre [sic], il emploie le terme *incedere*, qui signifie proprement marcher. En un autre endroit pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne dansoit que des yeux. [...] Aussi voyons-nous que les Anciens ne vantent presque jamais les jambes & les pieds des Saltatores ou de leurs danseurs. Ce sont leurs bras, ce sont principalement leurs mains que les Anciens louent⁷¹⁸.

⁷¹⁶ FRANTZ, (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 116.

⁷¹⁷ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 159.

⁷¹⁸ DUBOS, (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, tome 1, p. 509-510.

Il semblerait que les modernes soient à la recherche d'une chironomie (science grecque impliquant l'art de faire des gestes des mains sur un discours) et éventuellement d'une codification répertoriant les différents mouvements de la main (Cf. Annexe n° 9).

Si nous avons insisté sur le développement du travail du haut du corps, en ce qu'il semble représenter le renouvellement d'une danse trop conventionnelle et inadaptée à la réforme de l'opéra gluckiste, il nous faut souligner que les nouvelles méthodes d'interprétation ne font en aucun cas table rase du passé. Chez Angiolini et Noverre par exemple, nous retrouvons l'idée de fusionner ce nouveau langage des bras, mains et visage avec la technique des jambes et des pieds, plus virtuose, au sens de non-expressive.

Les anciens avoient des bras, & nous avons des jambes : réunissons, Monsieur, à la beauté de notre exécution, l'expression vive & animée des Pantomimes ; détruisons les masques, ayons une âme, & nous serons les premiers Danseurs de l'Univers⁷¹⁹.

Cette mutation de l'art de l'acteur, terme à entendre désormais dans un sens élargi puisque désignant également les danseurs, à partir des années 1760, se développe en parallèle à l'esthétique du tableau qui s'attache à révéler un théâtre du sensible, en adéquation avec la pensée des Lumières.

⁷¹⁹ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., p. 160.

Chapitre 2 : L'expression de la nature

I. Imiter la nature

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai.
 Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait
 que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ?
 C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste,
 avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien.
 Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton ;
 il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien.
 De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents,
 qu'on a peine à les reconnaître⁷²⁰.

En 1757, avec *Le Fils Naturel*, Diderot assume non seulement la paternité d'un nouveau genre théâtral, le drame bourgeois — dont il développe la théorie dans les *Entretiens sur le fils naturel* — mais également la nécessité et la revendication d'une réforme du jeu de l'acteur. Ainsi, comme le remarque Sophie Marchand, le nouveau théâtre de Diderot doit être en « adéquation [avec] l'état présent des mœurs et des mentalités⁷²¹ » et « [tendre] un miroir au public de son temps⁷²² ». Le philosophe déploie sa théorie autour de l'idée de vérité, et de la recherche d'une conformité entre la sphère du présent (c'est-à-dire la salle) et la scène. Pour reprendre les termes de Sophie Marchand : « l'imaginaire dramatique doit suivre l'évolution des mœurs⁷²³ ». Pour accéder à cette dimension de vérité, Diderot prône un détachement de tout académisme et une révision des enjeux de la *mimésis* théâtrale moderne. Pour nous, la danse s'inscrit dans le même mouvement, d'une part, *via* un certain rejet de l'académisme, d'autre part, avec la redéfinition de la notion d'imitation qui devient bientôt le synonyme d'expression⁷²⁴.

⁷²⁰ DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 1981 [1^{ère} édition 1830 et 1757], p. 22.

⁷²¹ MARCHAND (Sophie) « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacle dans la théorie diderotienne » dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 3, mis en ligne le 30 septembre 2012. URL : <<http://rde.revues.org/4922> ; DOI : 10.4000/rde.4922>, p. 11.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*, p. 12.

⁷²⁴ Nous renvoyons au chapitre suivant, où nous développons ce glissement de l'imitation à l'expression : « Vers une réforme de la « mise en scène » : une « dialectique du plein et du vide », p. 333.

Le principe d'imitation est alors indissociable du statut d'Art, auquel la danse aspire. Nous sommes au sein d'une querelle théorique multiple impliquant des changements de pratiques à la fois au théâtre, en musique et en danse. Rappelons que le concept d'imitation est remis en cause en musique en même temps que les philosophes de la danse souhaitent la légitimer en l'assimilant aux Beaux-Arts, donc en la plaçant directement au sein du système de l'imitation. Si Rousseau rejette toute forme de danse en théorie, les philosophes en général penchent favorablement pour l'incorporation de la pantomime à la danse : la pantomime présente l'avantage d'être en adéquation avec l'imitation des gestes de la nature, et donc plus conforme à une vérité que le spectacle s'efforce de révéler⁷²⁵.

En effet, le concept de « vérité » fait écho à celui de « naturel ». L'article de l'*Encyclopédie* précise que la nature est l'« essence » d'une chose, à savoir sa propre vérité. Lors de la rédaction de l'*Encyclopédie*, il apparaît de manière significative que la danse est dotée du pouvoir d'imitation de la nature, puisqu'elle parle directement aux yeux⁷²⁶, par le secours du corps qui est par essence naturel. Par « nature » il convient également d'entendre « nature humaine », et par conséquent l'idée de gestes propres aux hommes. Il nous faut préciser la distinction entre, d'une part, le propos de Jaucourt et d'Alembert, qui traite dans l'article de l'*Encyclopédie* de la nature du mouvement et proposent « mécanisme des corps⁷²⁷ » de manière analogique à « nature des corps », et, d'autre part, l'utilisation du terme « mécanique » en danse, chez Noverre en particulier, qui devient péjoratif.

Tout comme pour Diderot avec le théâtre, ces questionnements sur la nature du geste et la vérité de l'expression, témoignent aussi de la nécessité de renouveler un ballet uniquement divertissant et par là-même trop uniforme⁷²⁸.

Lorsque qu'il est question de danse imitative au XVIII^e siècle, le terme concernerait la danse pantomime (représentante d'une certaine modernité). Marie-Françoise Bouchon⁷²⁹ parle du passage d'une gestuelle symbolique à une gestuelle naturaliste dans le courant du siècle des Lumières, passage qui a déjà investi le Théâtre. Mais comment cohabite l'héritage de la *belle danse* avec l'arrivée d'une nouvelle manière d'impulser le mouvement ou plus simplement de bouger ?

⁷²⁵ Nous renvoyons à l'article « Ballet » dans SABY (Pierre), *Vocabulaire de l'Opéra*, op. cit., p. 27.

⁷²⁶ JAUCOURT (Louis de) et D'ALEMBERT (Jean Le Rond), « essence », in DIDEROT ; D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 11, p. 42 : « On peut diviser la nature par rapport aux arts en deux parties : l'une dont on jouit par les yeux, & l'autre par la voie des oreilles [...] ».

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 40 : « C'est en cela que consiste tout le sens de ce mot, qui n'est qu'une façon abrégée d'exprimer l'action des corps, & qu'on exprimeroit peut-être mieux par le mot mécanisme [sic !] des corps ».

⁷²⁸ SAINT-MARD (Toussaint Raymond de), *Réflexions sur l'opéra*, à La Haye, chez Jean Neaulme, 1741, p. 93 : « Il y a dans nos ballets, une certaine uniformité qui me lasse et m'ennui. Nos danses sont presque toutes dessinées les unes comme les autres ».

⁷²⁹ BOUCHON (Marie-Françoise), « Noverre maître de ballet à l'Académie royale de musique 1776-1781 » dans *Musicorum* n°10, op. cit., p. 90.

Car la nature ne signifie pas pour autant l'abandon d'une stylisation propre à l'artifice de la représentation, comme ne manque pas le rappelle Diderot :

Et comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous composés d'après un certain système de principes. [...] Les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur⁷³⁰ ?

C'est précisément cette idée de complémentarité de la musique et du geste que Gluck chercherait à mettre en avant dans la réforme parisienne. La transposition de la nature dans l'opéra passe par le filtre des conventions scéniques de la représentation. La volonté de « naturaliser » le mouvement n'empêche pas la virtuosité technique, comme nous l'avons vu, par exemple, pour les chaconnes. Cependant, dans les airs pantomimes des productions parisiennes, nous avons observé l'importance accordée à la respiration. Les *tempi* utilisés sont souvent proches d'un rythme de marche : la manière la plus naturelle de faire avancer ensemble des individus, ou, le premier degré de la danse. L'élément rythmique pourrait être l'objet d'une étude approfondie intéressante, du fait qu'il constitue le dénominateur commun à la musique, la poésie et la danse, sorte de ciment de l'opéra qui permet également le lien avec le réel (le rythme analogue à la vie, la métrique à la respiration).

Bien que l'opéra français paraisse se détacher de plus en plus de sa « vraisemblance merveilleuse », comment la danse va-t-elle opérer ce passage d'une gestuelle symbolique à des gestes imitant la nature ? Ce changement d'esthétique paraît d'autant plus complexe que nombre de détracteurs pointent, depuis la création de la tragédie lyrique par Lully, certains aspects antinaturels de l'opéra, comme par exemple Saint-Évremond⁷³¹.

Dans la dynamique de Diderot questionnant l'illusion théâtrale, le développement d'une pratique chorégraphique à la recherche de vérité débouche plus largement sur la question de la fonction de l'art, qui revient de façon récurrente dans les débats des Lumières.

⁷³⁰ DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., p. 9.

⁷³¹ SAINT-EVREMOND, « Sur les Opéra. À Monsieur le duc de Buckingham », in *Œuvre mêlées, seconde édition Revue, corrigée & augmentée*, 1709, à Londres, chez Jacob Tonson, tome second, p. 215 : « Une sottise chargée de Musique, de Danse, de Machines, de Décorations, est une sottise magnifique mais toujours sottise [...] Il y a autre chose dans les opéras, tellement contre nature, que mon imagination en est blessée, c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin [...] ».

A. La recherche du naturel : sublimer la pensée classique

On peut assurer, par exemple, que les représentations d'*Alceste* produiront dans cent ans les effets qu'elles produisent aujourd'hui, si l'exécution n'en est point altérée, parce que le compositeur a pris ses bases dans la nature, qui ne varie point, et qu'il a assez d'énergie et de fécondité, pour donner à ses personnages et aux situations les différents accents qui leur conviennent⁷³².

Comme le développe Catherine Kintzler, la pensée classique cherche à imiter la nature. Or, si ce concept est toujours en vigueur dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il « désigne des réalités absolument différentes⁷³³ : l'Opéra est alors le théâtre du naufrage de l'esthétique classique. Plus largement, la France est en proie à une lutte à la fois philosophique et artistique qui témoigne de la force de la pensée classique et de l'ancrage des institutions⁷³⁴. Comme l'analyse Catherine Kintzler, le théoricien de cette nouvelle quête de la vérité de la nature est Jean-Jacques Rousseau. Cette vérité, si elle s'exprime de manière apparemment analogue chez Rousseau et les classiques, désigne néanmoins des réalités divergentes :

On a vu que la pensée classique, du fait qu'elle voit la nature comme un ensemble de structures complexes et mécanisées, privilégie dans sa démarche l'artifice et tout ce qui appartient à la médiation : révéler la nature cachée, c'est avant tout effectuer des détours et mettre en place des appareillages, appareillages scientifiques ou de mise en scène. À l'inverse, dans son système philosophique, Rousseau renvoie à l'hypothèse d'une nature intuitive, essentiellement simple et transparente. Si elle est voilée, c'est précisément par les artifices et les médiations de toutes espèces. De sorte que l'histoire théorique de l'humanité, est celle de l'obscurcissement progressif de la simplicité naturelle primitive par les différentes complexifications et les spécialisations qui se sont succédé : les sciences, les techniques, les arts ont peu à peu introduit le trouble et la corruption en apportant la discursivité. L'histoire du

⁷³² Non signé, « Annonce de la reprise de l'opéra d'*Alceste* », in *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* [MR], abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris, Bailly, 1781, p. 482-483.

⁷³³ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 3^e édition revue et augmentée 2011, 238 p. (1^{ère} édition : 1983 ; 2^e édition : 1988), p. 117. Voir plus largement tout le chapitre I « vérité et transparence », dans la deuxième partie pp. 111 à 119.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 115-116 : « On peut se demander pourquoi seule la France fut le théâtre d'une lutte aussi violente et d'une crise aussi aiguë. C'est que, comme on l'a vu, la pensée classique y avait atteint une force et une ampleur, philosophique aussi bien qu'artistiques, inconnues ailleurs. C'est aussi que les structures institutionnelles de la monarchie centralisée favorisaient et maintenaient l'existence d'un opéra magnifique et luxueux, spectacle total nécessairement subventionné ».

progrès est aussi celle d'une dégénérescence. L'artifice est un manque, non un révélateur⁷³⁵.

En cela, Gluck est bien le représentant de la pensée rousseauiste, parce qu'il s'attache à une recherche du naturel qui passe par une épure du modèle de la tragédie lyrique, tant sur le plan de la scénographie que de l'interprétation des chanteurs et des danseurs. Catherine Kintzler renvoie sur ce point aux travaux de Jean Starobinski⁷³⁶, qui explique en quoi Rousseau « récusé à la fois l'intellectualisme et le sensualisme classique pour proposer l'esthétique de l'immédiateté et de la sensibilité⁷³⁷ », ce qui nous apparaît tout à fait en adéquation avec la pensée musicale et dramatique de Gluck.

Ainsi, c'est la quête de la « belle simplicité », la recherche de l'empathie entre interprètes et spectateurs. D'ailleurs, Noverre fait « tomber » les masques des danseurs au sens propre, et livrant ainsi au public la vérité des visages, tout comme Gluck expose la sincérité de la voix, parfois dans tout ce qu'elle a de plus cru, jusqu'au cri.

Le noyau fondamental de l'esthétique de Gluck demeure donc, comme pour ses prédécesseurs, la nature, bien qu'elle soit autre⁷³⁸. Alors que l'âge classique suscitait le plaisir par le faste des artifices (machineries, divertissements) et l'illusion de la tragédie lyrique, l'opéra de Gluck excite les sens, touche à l'émotion pure. Vidée de tout artifice, cette nature représentée n'est plus « imitée » mais simplement « exprimée ».

Ou pour le dire avec Catherine Kintzler : « La sensibilité allait supplanter la sensualité, la spiritualité allait balayer l'esprit⁷³⁹ ». Ainsi, la tragédie opéra de Gluck est-elle construite sur une base qui ne varie point, c'est-à-dire l'émotion : en cela, ses opéras possèdent une dimension universelle.

⁷³⁵ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, *op. cit.*, p. 117.

⁷³⁶ STAROBINSKY (Jean), *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1976, (1^{ère} édition 1971), 462 p.

⁷³⁷ KINTZLER (Catherine), « Nature, naturel », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 494.

⁷³⁸ *Ibid.* : « Comme chez les classiques, comme pour Rameau, le noyau fondamental de la pensée esthétique de Rousseau est un concept de la nature. Si l'on s'en tenait à l'apparence des formulations, on serait bien en peine de départager Rousseau de ceux qui l'ont précédé et auxquels il s'oppose. Car il s'agit, pour les uns comme pour l'autre, d'une nature cachée, dérobée au regard humain. Le programme que Rousseau assigne à l'art est donc comparable à celui que se proposait l'esthétique classique : il s'agit de dévoiler une vérité qui ne s'offre jamais ingénuement. Mais les différences sont considérables, car il n'est question ni de la même nature, ni du même dévoilement. »

⁷³⁹ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 117.

Car la volonté de Gluck est en effet de tendre vers cette idée du « style universel » dont parle Julien Garde⁷⁴⁰, par une musique qui franchit les frontières et les âges. Noverre partagerait ce point de vue dans sa quête, théorique, d'une danse imitative qui serait détachée des figures, elles-mêmes soumises aux modes et au goût du public, variable d'une nation à l'autre :

[L'artiste] ignorait-il que la danse est un art d'imitation ? Je serai tenté de le croire puisque tous les compositeurs sacrifient les beautés de la danse et abandonnent les grâces naïves du sentiment pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figure dont le public est rebattu depuis un siècle⁷⁴¹.

Les *Lettres sur la Danse* prônent la « copie fidèle de la nature » en conseillant à plusieurs reprises l'observation : la collaboration avec Gluck aurait pu permettre à Noverre de mettre en pratique les idées évoquées dans ses *Lettres*.

Par exemple nous pouvons envisager que la suppression du masque implique un travail approfondi sur le visage, avec probablement des conséquences sur l'utilisation du plateau, en particulier sur l'orientation qui ne privilégie plus la Face, qu'imposait le port du masque. Les danseurs ont plus de possibilités dans les directions utilisées, qui mettent en jeu les côtés et le fond du théâtre, mais aussi la diagonale, comme le suggère Flavia Pappaccena⁷⁴². Cet abandon du masque, joint à la pratique de la pantomime, est aussi déterminant dans l'abandon progressif de la symétrie. Ainsi, Flavia Pappaccena, évoque la gravure d'une scène d'un ballet d'Hilverding, *Le Turc Généreux*, qui suggérerait *a priori* l'abandon de la symétrie avec un tableau scénique bâti sur la diagonale :

[...] Cette disparité crée un dynamisme s'accordant avec l'action du groupe central.
[...] Le contenu dramatique de la scène s'exprime donc non seulement par les gestes, mais aussi à travers la composition spatiale, conçue sur des asymétries voilées ainsi que sur la ligne oblique⁷⁴³.

Le peu d'iconographie disponible ne nous permet pas d'affiner et d'affirmer cette proposition, bien qu'il nous paraisse cohérent que la pantomime ouvre de nouvelles possibilités de construction scénique. Noverre insiste également sur le fait que la symétrie est incompatible avec

⁷⁴⁰ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Armide, Iphigénie en Tauride, Écho et Narcisse*, op. cit. 449 p.

⁷⁴¹ NOVERRE, (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres par Mr. Noverre*, op. cit. p. 13.

⁷⁴² PAPPACENA (Flavia), *Le Langage de la danse classique, Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, Rome, Édition Gremese, coll. « La bibliothèque des Arts », 2012, p. 89.

⁷⁴³ Cf. *Le Turc Généreux*, gravure de Bernardo BELLOTTO datée de 1759, scène du ballet-pantomime de Frantz Hilverding, cité dans PAPPACENA (Flavia), *Le Langage de la danse classique, Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, op. cit., p. 89.

la danse en action. Nous reviendrons sur cet abandon de la symétrie par la suite⁷⁴⁴, en nous appuyant sur les travaux de Catherine Kintzler⁷⁴⁵ qui donne l'exemple du jardin à la française, qui d'abord imite la nature, en évoquant l'ordre supérieur qu'on suppose être le sien, la nature classique, puis évolue vers la recherche du naturel, ce qui est tout à fait différent.

Les travaux de Rebecca Harris-Warrick nous confortent dans cette piste alternative où les conventions persistent, l'arrivée de la pantomime ne faisant en aucun cas table rase du passé :

[...] But the dancing done as celebration or otherwise for its own sake remained symmetrical⁷⁴⁶.

[Mais la danse effectuée en tant que divertissement ou autrement pour n'exprimer que ses propres intentions, est restée symétrique].

Il ne s'agit donc pas de bannir pour autant la symétrie, qui est tout de même présente dans la nature. Et Noverre ne la bannit pas en effet, mais il pointe précisément l'abus de symétrie, notamment dans les répétitions des figures. Les figures symétriques peuvent être ainsi tolérées, dans la théorie des *Lettres sur la Danse*, mais seulement lors des entrées à cour et jardin puisque selon Noverre, ces corps d'entrée n'« ont aucun caractère d'expression », ils ne « disent rien⁷⁴⁷ ». Notons que les livrets de Gluck mentionnent souvent un chœur dansant ou chantant entrant par le fond du théâtre. Cette spatialisation est-elle singulière ? A-t-elle l'effet inverse, c'est-à-dire, incorpore-t-elle immédiatement les sujets à l'intérieur de l'action ?

Le corps étant le dépositaire de cette nature, une mutation du costume s'est produite. Nous rappelions dans la première partie les aménagements de Marie Sallé contribuant à faire avancer la technique, et l'abandon du port du masque, conduisant à une danse plus expressive. Presque toutes les sources relatives aux créations des opéras de Gluck ont été détruites par les incendies successifs des salles de représentation. Nous avons trouvé quatre maquettes de costumes pour interprètes féminines — pouvant impliquer des danseuses — attribuées à Louis René Boquet et son entourage, pour les costumes d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Armide* (Cf. Annexe n° 10). Si il n'est pas possible d'en tirer des conclusions générales nous relevons que : les robes semblent abandonner les nombreux détails et ornements rappelant le style rococo, l'épure de la ligne classique opérant très certainement, la taille et les hanches sont encore marquées malgré la

⁷⁴⁴ Voir plus loin, la partie sur la « Belle simplicité », p. 314.

⁷⁴⁵ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., pp. 17-40.

⁷⁴⁶ HARRIS-WARRICK, (Rebecca), « Ballet », in DELDONNA (Anthony, R.) et POLZONETTI (Pierpaolo) ed. by, *Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 104. C'est nous qui traduisons.

⁷⁴⁷ NOVERRE, (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., Lettre I, p. 7-8.

disparition des paniers et panaches et coiffes sont encore présent sur la maquette de costume⁷⁴⁸. L'Opéra est encore dans un système de représentation où magnificence et richesse des costumes sont de mise, au détriment d'une recherche plus naturelle et vraisemblable, d'une « noble simplicité » oserons-nous dire. En revanche, l'utilisation des accessoires, notamment dans des scènes pittoresques, participe de cette recherche de vérité de la représentation.

1. Une imitation du pittoresque

Le pittoresque est une catégorie qui pourrait être associée à la danse pantomime : déjà dans *Les Paladins* de Rameau, l'*Entrée des Chinois* est désignée comme « ballet-pantomime ».

Dans son article relatif à l'écriture sonore du geste, Raphaëlle Legrand⁷⁴⁹ met en lien des pièces de clavecin de Rameau et des actes de ballet, en soulignant le caractère contrastant lié au terme « pantomime ». Ainsi, Rameau a recours à cette indication lorsque la pièce instrumentale est fortement contrastée, qu'il s'agisse d'ailleurs du geste musical ou de l'évolution du caractère affectif de la musique. Rameau ajoute parfois des adjectifs (« noble » ; « niais »), qui peuvent donner des indications d'exécution, notamment pour les gestes des danseurs. Raphaëlle Legrand évoque également les différents niveaux d'implication de la danse en action dans l'opéra ramiste⁷⁵⁰.

Ainsi, dans la production lyrique de Rameau et de librettistes aussi divers que Fuzelier, Bernard ou Cahusac, la place éminente de la danse laisse transparaître deux grandes tendances riches d'avenir : une intégration aussi complète que possible dans l'action chantée - leçon retenue par Gluck — ou au contraire une autonomie qui en favorisera l'émancipation — préconisée par Noverre⁷⁵¹.

⁷⁴⁸ Cf. Archives Nationales O1/628 : *État général de Panaches de plumes fourni à loyer par Dormebery panache ordinaire du Roy pour les spectacles donnés par l'Académie royale de musique depuis la rentrée de Pâque (année 1781)*, note, que pour « l'Iphigénie [en Tauride] de M. Gluck, un bouquet de douze plumes baroques et une aigrette noire est utilisé pour le chef des Scythes. Ainsi, il pourrait s'agir d'une référence exotique avec l'utilisation du panache, bien que, nous notons que dès les années 1750, certains comédiens et comédiennes de la Comédie-Française abandonnent les panaches, sans que cela ne fasse pas l'unanimité dans un premier temps. L'Opéra est donc encore dans cet état d'esprit de la magnificence (des costumes) qui prime sur le naturel de la représentation.

⁷⁴⁹ LEGRAND, (Raphaëlle), « Le Ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste » in LE MOËL, Sylvie, QUÉTIN Laurine, « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières », *op. cit.*, p. 246-247.

⁷⁵⁰ À savoir : entre deux numéros vocaux ; en suite de danse ; en pièce musicale formant un ballet avec l'exemple du prologue des *Fêtes de Polymnie* ou *l'air pour les démons* dansé par Dupré dans le prologue du *Temple de la Gloire* ; par l'alternance chorégraphie/voix (procédé présent chez Lully et généralisé par Cahusac avec par exemple la scène infernale et le ballet figuré de l'acte 4 de *Zoroastre* ; ballet-suite c'est-à-dire un spectacle autonome à l'intérieur du grand spectacle et donc autonome par rapport à l'intrigue principale, (Cahusac utilise peu ce procédé d'inclusion de la danse avec par exemple dans la *Naissance d'Osiris* avec le « ballet allégorique » final ou encore le *Ballet des Fleurs des Indes Galantes*). Cf. LEGRAND, (Raphaëlle), « Le Ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste » in LE MOËL, Sylvie, QUÉTIN Laurine, « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières », *op. cit.*, p. 246-247.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

Les exemples que nous souhaitons donner ici nous paraissent s'inscrire dans la filiation de Rameau, en ce qu'ils représentent deux ballets d'action à l'intérieur de l'opéra de Gluck. Dans les deux cas, il s'agit de scènes pittoresques imitant, d'une part, le combat des chevaliers avec les monstres (combat d'Ubalde et du Chevalier Danois dans *Armide*), et, d'autre part, les réjouissances barbares des Scythes (ballet des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*).

Dans son ouvrage, Bruce Allan Brown⁷⁵² précise que l'apport de Gluck au ballet-pantomime ne se limite pas seulement aux célèbres *Sémiramis* et *Don Juan*, mais qu'il concerne plusieurs autres ouvrages (outre ceux qui ont été perdus), comme *Les Amours de Zéphyr et Flore* (1759), *Le Naufrage* (1759), et *La Halte des Calmouckes* (1761). Les trois œuvres sont composées dans un style galant, les deux dernières déployant un style particulièrement français puisque composées à l'intention d'un danseur parisien, Dupré. Le Numéro 3 du *Naufrage*, présente de grandes similitudes avec le ballet des Scythes, notamment dans le traitement rythmique. L'aspect pittoresque mis en valeur par Gluck n'est pas sans évoquer Rameau, et le primitivisme stylisé de la danse des sauvages.

Avant la rencontre avec Angiolini, Gluck avait déjà collaboré avec Bernardi en 1759 pour *Les Corsaires* (où il compose une turquerie et une musique pour les flots⁷⁵³) et *Le Prix de la danse* qui enchaîne les airs de danse dans le cadre d'un concours, et met ainsi en avant la participation des danseurs au rythme musical, par l'utilisation d'accessoires sur la scène (castagnettes, sabots et tambourin). Une fois encore, Gluck renoue avec le passé viennois et l'originalité de la musique de danse, véritable palette sonore pour l'expression pantomime.

L'idée d'une musique exotique est palpable dans le ballet des Scythes, qui corresperndrait plutôt à ce qu'Angiolini nomme *danza pantomima*. Cette imitation musicale du pittoresque perdure et est encore perceptible des siècles plus tard, comme nous le constatons à la lecture de la lettre de Debussy à Gluck :

Je n'ai pas beaucoup goûté le divertissement scythe du premier acte, qui tient à la fois du moujik et des ébats d'une brigade d'agents des voitures. Vos divertissements guerriers sont, permettez-moi de vous le dire, difficilement réalisables, la musique, comme le rythme, ne contenant pas d'indications bien précises. Soyez sûr que, partout ailleurs, M. Carré a trouvé le cadre qu'il fallait⁷⁵⁴.

Nous pouvons imaginer que la réalisation de la danse, tout comme celle de la musique, peut être, elle aussi, « difficilement réalisable ». D'ailleurs, à la lecture des témoignages de l'époque, nous

⁷⁵² BROWN (Bruce Allan), *French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 525 p.

⁷⁵³ BROWN, *French Theatre in Vienna*, Oxford, *op. cit.*, p. 294. L'auteur parle d'« aquatic sinfonia ».

⁷⁵⁴ DEBUSSY, *Claude, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », édition revue et augmentée 1987 (1^{ère} édition 1971), XXV, *Lettre ouverte à Monsieur le chevalier W. Gluck*, p. 103.

constatons une certaine hésitation à qualifier ce passage. Ni « ballet » ni « pantomime », mais quelque chose que nous nommons « pantomime dansée », à mi-chemin entre les deux styles.

L'opéra a été fort applaudi, il est dans un genre neuf. C'est proprement une tragédie, déclamée plus savamment qu'au théâtre françois, une tragédie à la grecque. Il n'y a point d'ouverture, une seule danse très-caractéristique, point d'ariette ; mais les divers accents de la passion exprimés avec la plus grande énergie, y répandent un intérêt inconnu jusqu'alors au théâtre lyrique. On ne peut qu'applaudir au chevalier Gluck d'avoir trouvé ce secret des anciens, qu'il perfectionnera sans doute⁷⁵⁵.

Cette danse « très-caractéristique » est en fait la succession de quatre mouvements fonctionnant comme un bloc et ne s'appuyant sur aucune danse de théâtre, ce qui justifierait la qualification vague de « ballet » :

Nous observons seulement qu'il n'a employé aucune des ressources qui sembloient être de l'essence du genre de la Tragédie Lyrique, & qui sont l'agrément principal des Pièces anciennes. Il n'y a dans sa Pièce ni Ballet, ni maximes d'amour mises en chant, le seul qui existe termine le premier acte, & produit l'effet le plus terrible. Ce sont les Habitants de la Tauride qui se réjouissent de la prise d'Oreste & de Pilade. L'air de danse est relatif à la situation, & rend parfaitement la joie barbare de ces Sauvages, qui jouissent d'avance du supplice de ces deux malheureux. L'Auteur a mêlé à ses instrumens des cymbales, un triangle & des tambours de basque. Ce son étranger paroît transporter les Spectateur au milieu des Cannibales qui dansent autour du poteau où leur victime est attachée⁷⁵⁶.

Ainsi, le ballet des Scythes est bref et efficace. Gluck parvient en quelques mesures à donner l'impression d'un grand charivari primitif, par l'expression de cette « joie barbare » très discordante. Plus tard, dans son *Traité d'Orchestration*, Berlioz note la particularité de l'usage du triangle chez Gluck :

Son bruit métallique ne convient qu'aux morceaux d'un caractère excessivement brillant dans le forte, ou dans une certaine bizarrerie sauvage dans le piano. [...]

⁷⁵⁵ *Mémoires secrets* [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours* [...], *op. cit.*, Tome 15, p. 58.

⁷⁵⁶ DU ROULLET, (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), SUARD (Jean-Baptiste-Antoine), BOYER (Pascal), CONDORCET (Jean-Antoine-Nicolas de Caritat marquis de), *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, à Naples et se trouve à Paris, chez Bailly, 1781, p. 427.

Gluck [l'a mis en évidence] bien mieux encore dans le majeur de son effrayant ballet des Scythes au 1^{er} acte d'*Iphigénie en Tauride*⁷⁵⁷.

À notre sens, une musique aussi caractérisée — il est question de peur et de sauvagerie — ne peut qu'avoir une répercussion sur la danse, d'autant plus si l'orchestration amène des surprises auditives.

L'appellation « ballet » est donc très contradictoire, car elle s'apparente plutôt à une seule composition pour la danse (unifiée par la forme, les *tempi* et les tonalités⁷⁵⁸), en différentes sections. En cela, le ballet des Scythes est plus proche d'un air pantomime, qui ferait alterner des sections contrastantes. Cela peut venir du fait que, selon Noverre, les pas ont été composés en amont de la musique. Ainsi, Gluck aurait composé la musique à partir de la danse proposée par le maître de ballet :

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 dessinaï, donnèrent à ce célèbre compositeur le caractère de la composition de ce beau morceau de musique⁷⁵⁹.

L'idée d'unité serait également présente pour le compositeur du ballet, qui parle bien de l'« air caractéristique » et de « ce beau morceau de musique », à propos du *Ballet des Sauvages*. La violence des paroles du chœur des Scythes (« Il nous fallait du sang ») semble donner la couleur de ce court divertissement, qui présente une économie de moyens dans sa composition musicale (le troisième mouvement est bâti en 8 mesures sur 4 accords). Impossible que l'oreille ne soit pas attirée par les particularités timbriques dues à l'emploi d'instruments évoquant la turquerie : piccolos, timbales, tambourin, cymbales, triangle. La mélodie est peu chantante, en mode de jeu piqué, très archaïque (les carrures irrégulières semblent même évoquer un certain primitivisme) et au service du rythme : sorte de tambourin ironique mettant en avant la sauvagerie des Scythes. Le découpage en quatre parties, dont la dernière est une sorte d'apothéose belliqueuse, est probablement tributaire de la composition du ballet.

⁷⁵⁷ BERLIOZ (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Henri Lemoine et C^{ie} Éditeurs, Paris-Bruxelles, 1914, [éd. orig. 1844], p. 282.

⁷⁵⁸ Composition en 4 mouvements avec les trois premiers respectivement binaire à reprise et le dernier de forme ternaire, sur des *tempi* et des tonalités similaires (*ré* majeur et son homonyme mineur).

⁷⁵⁹ NOVERRE, (Jean-Geroges), *Lettre sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold Collin, et La Haie chez Immerzeel, 1807, volume I, p.XIV-XV.

Nous pouvons donc imaginer que la danse accentue le caractère musical, en imitant cette barbarie. Le recours à la danse haute, voire à l'acrobatie (les sujets sont exclusivement masculins), est particulièrement envisageable et justifiée par le livret, par la barbarie et l'exotisme que véhiculent les Scythes, en particulier au regard de la distribution des sujets danseurs. Dauberval et Maximilien Gardel — ambitionnant tous deux la fonction de maître de ballet, puis lésés par l'arrivée de Noverre — possèdent l'un comme l'autre des qualités théâtrales, et ils se tourneront largement vers le genre du ballet pantomime dans le déroulement de leur carrière. Ces deux premiers sujets charismatiques sont capables de mêler technique et expression semble-t-il ; ils sont accompagnés des danseurs Laurent⁷⁶⁰ (danseur comique), Malter (dit « le jeune ») et Hus⁷⁶¹

[Le ballet des Scythes] est très bien exécuté par tous les danseurs, & principalement par MM. Gardel & Dauberval, qui rendent à merveille, par des pas & des mouvemens simples, mais énergiques & bien caractérisés, la danse de deux Chefs sauvages⁷⁶².

Les premiers sujets sont donc mis à l'honneur, et ils déploient une danse spécifique qui s'allie à la simplicité de la musique, matérialisée ici par l'utilisation d'un matériau chorégraphique moindre, parallèlement à l'archaïsme de la musique. Pour le spectateur, finalement, l'idée d'une danse de caractère semble transparaître, l'énergie étant particulièrement puissante dans le traitement rythmique de Gluck.

Il apparaît que le point commun entre les deux opéras — *Iphigénie en Tauride* et *Armide* — est aussi le recours aux accessoires : cette hypothèse ne peut pas être plus étayée du fait de l'absence de source.

L'acte IV d'*Armide* est entièrement centré sur les personnages secondaires d'Ubalde et du chevalier Danois. La scène 1 se présente comme un tableau, où le développement musical est au service du mouvement et de l'action (la musique guide le jeu d'acteur), là encore proche d'une scène pantomime. Le livret ouvre l'acte avec un effet visuel qui n'est pas sans rappeler les tragédies lyriques de Lully : « Une vapeur s'élève & se répand dans le Désert qui a paru au troisième Acte. Des Monstres paroissent⁷⁶³. »

⁷⁶⁰ Cf. Archives Nationales O1/623. À propos de Laurent, danseur comique, nous lisons : « il a de la legereté, beaucoup d'exécution, mais il est bas d'un physique très ignoble. » .

⁷⁶¹ Emile Campardon souligne qu'il officie à l'Académie royale de 1756 à 1760, et qu'en 1779 il devient maître des ballets de la comédie italienne. S'agit-il du même danseur ? Par qui est-il rappelé à l'Académie ? Cf. CAMPARDON (Émile), *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, tome I, 409 p. 412-413.

⁷⁶² *Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 15 juin 1779, p.178 à 180.

⁷⁶³ QUINAULT (Philippe) et GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, tragédie en 5 actes donnée pour la première fois par l'académie royale de musique en 1686, 1746, 1761, 1764 et remise au Théâtre le mardi 23 septembre 1777*, à Paris, chez P. De Lormel, 1777, p. 41.

Ces « monstres » ne sont pas mentionnés dans la distribution du quatrième acte. Comme il fait référence à l'acte précédent, nous pouvons imaginer que ce sont les danseurs qui jouent le rôle des démons et des furies ; mais la mention de la redistribution d'un acte à l'autre n'apparaît pas. Il s'agit donc de : Mrs. Malter, Laurent, Mlles Hidoux, Vernier, Mrs. Favre, Mercadet et Mrs. Petit et Simonet, ainsi que d'un chœur composé de sujets masculins. Ces monstres pourraient être également des rôles d'acteurs, joués par des figurants. La musique, étant particulièrement découpée, nous favorisons plutôt la première hypothèse. Là encore la présence des sujets Malter et Laurent suggère une danse de demi-caractère.

De plus, nous retrouvons tous les éléments caractéristiques de l'intervention de la danse, le dialogue du Chevalier Ubalde et du Chevalier Danois suggérant une sorte de « programme » qui coïncide avec les changements musicaux. Ainsi, l'acte s'ouvre sur ces « Enfers », évoquant les « gouffres épouvantables » avec tous les attributs des scènes infernales. Après les paroles des chevaliers (« Que de monstres terribles »), Gluck note sur la partition : « L'attaque des Monstres⁷⁶⁴ ». La musique imite alors le combat entre les monstres et le Chevalier Danois avec deux motifs : les rythmes de croche pointé - doubles-croches sur des notes répétées (motif 1), superposés à celui des doubles-croches ascendantes à contretemps (motif 2, ici, à la basse⁷⁶⁵) :



Illustration n° 33 : *Armide*, « L'Attaque des Monstres », motifs 1



Illustration n° 34 : *Armide*, « L'Attaque des Monstres », motif 2.

La partition gravée note les « attaques de monstres » en phase avec des changements musicaux, comme le motif introduit au hautbois⁷⁶⁶ (« motif 3 » suggérant une certaine impatience statique dans l'énergie du combat, voir ci-dessous⁷⁶⁷), qui coïncide avec les paroles d'Ubalde, « Celui qui nous envoie a prévu ce danger » et la didascalie du livret « Le Chevalier Danois attaque les monstres : Ubalde le retient, & dit, en lui montant le Sceptre d'or qu'il porte⁷⁶⁸ » :

⁷⁶⁴ GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777*, à Paris, Lobry, 1777, p. 168.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ QUINAULT (Philippe) et GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, tragédie en 5 actes donnée pour la première fois par l'académie royale de musique en 1686, 1746, 1761, 1764 et remise au Théâtre le mardi 23 septembre 1777*, op. cit., p. 42.

Illustration n° 35 : *Armide*, « L'attaque des monstres », motif 3.

Gluck fait sonner un unisson (procédé utilisé dans les chœurs des Enfers d'*Orphée et Eurydice*) qui marque une nouvelle étape dans l'avancement de l'action, à savoir le renoncement des monstres. Les mots d'Ubalde (« laissez-nous un libre passage, Monstres ») résonnent, mis en valeur par l'unisson et le rythme de la musique qui revient progressivement à des valeurs plus longues (croches, puis noires). Le livret mentionne également le sceptre d'or donné à Ubalde par le magicien afin de dissiper les démons.

Enfin, la partition gravée stipule « *smorzando*⁷⁶⁹ », et l'agressivité du hautbois se transforme en une douceur champêtre qui annonce les bergers de la scène suivante. Notons que la codification de cette scène, à l'extrême au plan musical, n'est pas sans risque pour le compositeur : il peut en effet être raillé par le public, car l'imitation, en étant très proche du figuralisme, peut devenir un « stéréotype encombrant, masquant l'expression du drame plus que ne la servant⁷⁷⁰ ».

L'imitation des anciens permet, en musique et en danse, le renouvellement d'une poétique partiellement sclérosée dans le modèle de la tragédie-lyrique lullyste, puis ramiste. En revanche, l'imitation en tant que procédé, peut être soutenue par plusieurs langages simultanés mais qui, loin de dire la même chose, contribuent à étoffer l'action. Gluck réinvente les scènes merveilleuses en les ancrant d'une part dans l'imitation, d'autre part dans une forme de vraisemblance par des actions concrètes (c'est-à-dire des gestes précis comme « attaquer », « retenir »).

C'est vers un lien entre ligne de chant et ligne chorégraphique que Gluck se dirige, renforçant les analogies entre récitatif et pantomime (ou action), ainsi qu'entre air et danse (ou *belle danse*). Nous renvoyons ici aux travaux d'Hedy Law⁷⁷¹, qui a mis en avant la fonction de « programme » des récitatifs précédant les scènes de pantomime dans *Alceste* ; *Iphigénie en Tauride* et *Écho et Narcisse*. La perméabilité des techniques donne naissance à cette pantomime dansée, c'est-à-dire au passage, en toute fluidité, de la pantomime à la danse, la pantomime dansée se nourrissant du jeu de

⁷⁶⁹ GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777*, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁷⁰ SABA (Pierre), *Vocabulaire de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 80 : « Il en est de même des procédés de couleur locale : ce qui à l'origine doit-être compris comme relevant d'un réseau de correspondances entre le sens du poème, les idées et les sentiments qu'il véhicule, les images fournies par les décors et les allusions musicales du cadre dans lequel se déroule l'action, c'est-à-dire comme élément d'un tout organique « imitatif », peut vite, en se développant, devenir stéréotype encombrant, masquant l'expression du drame plus que ne la servant ».

⁷⁷¹ LAW (Hedy), « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Opera », *op. cit.*, p. 62.

l'acteur. Comme nous l'avons mis en évidence dans nos travaux de master, apparaît entre le maître à danser de l'Académie royale de danse, Dolivet, et les comédiens de Molière, et de manière de plus en plus évidente, la figure émergente du danseur-comédien qui concrétise cette pluridisciplinarité :

Le naturel est ici [dans la belle danse] traité, codifié à partir du réel, jusqu'à une stylisation qui l'en éloigne afin d'y mieux revenir. Danser ne suffit pas, il faut aussi savoir jouer⁷⁷².

⁷⁷² BAYLE (Christine) et MAÏTREYI « De la virtuosité en danse baroque et en Bharata Natyam » in *Maryas* n°21-*La Virtuosité*, mars 1992, p. 45.

2- Un opéra du geste

Il est probable que la professionnalisation progressive du danseur et de la danseuse et une structuration de la formation qui tendait à entraîner le corps tout entier ait contribué à faire émerger la conscience du geste efficace.

Ce dernier peut animer l'interprétation d'un personnage dont les gestes et les mouvements sollicitent l'imagination, peut évoquer la « figure » sans l'imiter, et peut enfin contribuer à nourrir la dynamique de l'action scénique collective. L'artifice de l'objet s'incorpore progressivement à la « nature » du corps vivant⁷⁷³.

La collaboration entre Rameau et Cahusac, ou encore les performances de Marie Sallé, parallèlement aux expérimentations des théâtres de foires, ont largement contribué à préparer le terrain pour associer la notion d'imitation à la danse. L'ouvrage de Cahusac *La Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, paru en 1754⁷⁷⁴ est fondamental, parce qu'il joue un rôle de passeur dans la théorie de la danse, bien qu'il n'ait pas emporté le succès escompté par son auteur lors de sa parution :

Entre les textes les recueils à vocation essentiellement historique et les textes polémiques à valeur de manifeste, entre les ouvrages savants de Ménéstrier et Bonnet, et le livre trop souvent perçu comme fondateur de Noverre, Cahusac ouvre une perspective nouvelle sur la danse. Il serait le chaînon qui relie Lully - inventeur d'une forme d'opéra où la souplesse des structures dramatiques et spectaculaires permet de faire dialoguer poésie, musique, peinture et danse - à Noverre et à Gluck, présentés comme les « réformateurs » de la scène chorégraphique et lyrique⁷⁷⁵.

Avec la diffusion de la pratique pantomime, les théoriciens de la danse se tournent vers un autre champ, le théâtre. À partir de 1763, nombre de théoriciens français s'inspirent de Garrick, mais seul Noverre, pour ce qui concerne la danse, décrit précisément son jeu. Garrick vient à Paris en 1751, puis en 1763 et 1765. Il est, à ce moment, loué par tous les intellectuels français proches du théâtre, notamment par Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*⁷⁷⁶.

⁷⁷³ NORDERA (Marina), « Les accessoires comme prolongement du corps en scène » in NORDERA, Marina et MARTIN (Roxane), sous la direction de, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, op. cit., p. 62.

⁷⁷⁴ CAHUSAC (Louis de), *La Danse ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse*, op. cit., 3 volumes.

⁷⁷⁵ CAHUSAC (Louis de), *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, éd. présentée, établie et annotée par LECOMTE (Nathalie), NAUDEIX (Laura), LAURENTI (Jean-Noël), Paris, Desjonquères/CN D, coll. « Nouvelle librairie de la danse », 2004, p. 25.

⁷⁷⁶ DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Sautet & C^{ie}, 1830, p. 35 : « Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de

Rapidement, le concept de danse en action est étendu au geste en général dans les tragédies-opéras de Gluck, avec l'utilisation d'une musique au service du geste qui n'est plus le seul apanage des sujets dansant. Car les chanteurs sont également mobilisés pour se mettre au service du drame, comme en témoignent les nombreuses indications de gestes dans les livrets, et une technique de chant impliquant plus de naturel dans la vocalité, allant jusqu'au véritable cri d'Orphée. Plus particulièrement, Gluck insiste sur l'effondrement, geste commun à plusieurs de ses héroïnes : Alceste s'effondre sur un canapé, Armide perd connaissance, Eurydice meurt. Il serait intéressant de conduire une recherche spécifique sur la gestuelle des chanteurs et d'évaluer, en cherchant des sources faisant état du jeu de l'acteur chez les sujets chanteurs de l'Opéra. Nous savons que Gluck faisait lui-même répéter les chanteurs, mais aucune source nous rapporte dans quelle mesure il pouvait prendre en charge le travail corporel. Le manque de source permet seulement d'imaginer la possibilité, pour le maître de ballet, d'intervenir, avec Gluck, dans les répétitions et la prise de rôle des sujets chanteurs.

cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu [...] lui seul méritait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritent qu'on fasse le voyage d'Italie [...] » .

a. Une pantomime sans danseurs

Une fois encore la dernière *Iphigénie* semble atteindre un équilibre en présentant un bloc de musique mêlant pantomime, chœur des prêtresses et solo d'Iphigénie. Ce bloc est construit sur une architecture réduite autour de la répétition de deux motifs, l'un très mélodique et porteur d'un geste figuraliste dont les contours évoquent les sanglots, l'autre plus rythmique, caractérisé par l'incongruité de ses quatre doubles-croches piquées descendantes. La dernière scène de l'acte II correspond à une cérémonie impliquant l'héroïne et les prêtresses (chœur et figurantes), avec la particularité de l'absence des sujets danseurs. Il est donc question d'un certain type de danse, qui relèverait plutôt du mime, du fait de la présence du chœur et des actrices. Le *Mercur de France*⁷⁷⁷ précise que le chœur des prêtresses est presque toujours présent sur la scène, sorte de double d'Iphigénie. Cette proposition a vraisemblablement nécessité un double travail d'acteur et de danseur.

Là encore, l'aspect cérémoniel s'inscrit au cœur de la scène, comme l'indique le livret : « On apporte la coupe, & l'on commence les cérémonies funèbres⁷⁷⁸ », puis « L'air & le chœur se chantent sur un air Pantomime qui règle la marche des cérémonies⁷⁷⁹ ».

L'intervention de la pantomime s'organise autour de l'utilisation d'accessoires (ici, une coupe), qui sont propres à l'imitation des cérémonies et qui soulignent la différence avec ce que Gluck nomme « ballet-pantomime ».

À notre sens, « pantomime » renvoie ici d'une part au déroulement du rituel (gestuelle autour de la coupe), et d'autre part à la simple action de la marche, du déplacement des protagonistes, puisque la didascalie indique qu'Iphigénie et les prêtresses sortent du théâtre en poursuivant leurs cérémonies. Cette manière d'entrer en scène par la marche, puis de se déplacer sur la musique, est déjà utilisée par Lully, et elle se propage ici aux chanteurs et acteurs de l'Opéra. L'idée de la marche mesurée dans la pantomime est également au centre des débats sur cette nouvelle pratique. Sara Goudar en fait une critique féroce dans l'une de ses lettres à propos du ballet *L'Orphelin*, de Gazaniga :

⁷⁷⁷ *Mercur de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 25 mai 1779, p. 298.

⁷⁷⁸ GUILLARD (Nicolas François), *Iphigénie en Tauride, Tragédie en 4 actes représentée pour la première fois, par l'Académie royale de musique le mardi 11 mai 1779*, Paris, P. de Lormel, 1779, p. 24.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

On pourroit encore lui donner le nom de Ballet des promenades : car personne n'y danse, on y marche depuis le commencement jusqu'à la fin, & si ce n'étoit deux ou trois grotesques, qui viennent montrer leur derriere au Public, on ne sauroit pas que c'est un ballet dansant⁷⁸⁰.

Ainsi, le grief d'un ballet-pantomime plus marché que dansé rappelle que l'un des fondamentaux de la pantomime est la marche mesurée⁷⁸¹. Une fois encore, dans sa poétique de la danse, Gluck fait appel à toutes les possibilités stylistiques et techniques relatives au mouvement.

L'introduction du naturel sur la scène de l'opéra passe donc par l'utilisation de gestes en apparence moins stylisés : la marche, l'effondrement, les gestes simples évoquant le rituel... Il apparaît que cette idée fait écho au naturel caractérisant la musique de Gluck, notamment l'apparition récurrente du silence, tant entre les actes que dans la ligne musicale. Le silence évoque aussi la suspension du geste, comme par exemple Armide arrêtant son geste meurtrier au-dessus de Renaud endormi. Ce silence musical pourrait être analogique de l'immobilité des corps, qui loin de les mettre au repos, serait utilisée de manière évocatrice. Nous analyserons un peu plus un extrait du *Mercur de France* relatant le ballet-pantomime des Euménides d'*Iphigénie*, caractéristique de l'absence de « repos » dans la gestuelle des danseurs.

⁷⁸⁰ GOUDAR (Sara), *Ceuvres mêlées de Madame Sara Goudar, Angloise, Lettres sur les divertissements du carnaval de Naples & de Florence, à Amsterdam, 1777*, tome I, « Lettre troisième de Florence à Milord Tilney », p. 47.

⁷⁸¹ Angiolini évoque ce fondamental de la danse, dont le premier degré est une marche en cadence, cf. ANGIOLINI (Gasparo), *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis Composé par Mr Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765. À l'occasion des Fêtes pour le mariage de sa majesté Le Roi des Romains*, op. cit., [9] : « Or comme tout ce qu'on fait en mouvant le corps et ses membres sur une marche notée et en cadence, est certainement une Danse [...] ». Noverre évoque lui aussi cette marche naturelle du danseur, qu'il oppose à la « démarche » qu'il considère comme une construction artificielle [p. 477]. Il évoque à plusieurs reprises les marches mesurées (souvent réglées pour des ensembles), par exemple dans la *Lettre XIII* [plus précisément p. 390 et p. 389] et la *Dernière Lettre*, [p. 449]. Cf. NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., 480 p.

b. La « Belle Simplicité »

Grimm affirmait ne pouvoir sortir d'un jardin anglais,
sans avoir l'âme aussi affectée qu'en sortant d'une tragédie. [...]

Il n'y a point ici de travail humain. La nature a tout fait.

C'est un simple verger, sans plantes exotiques.

Voici un gazon verdoyant et épais, du serpolet, du thym,
de la marjolaine, des "broussailles de roses" et des "fourrés de lilas",
des guirlandes jetées négligemment d'un arbre à l'autre, des fruits sauvages,
mais exquis, un fond de verdure qui donne l'impression d'une forêt
et qui n'est fait que de plantes rampantes et parasites, un ruisseau
qui "serpente avec économie" [...]

Ni symétrie, car elle est "ennemie de la nature", ni belles perspectives,
car "le gout des points de vues et des lointains vient du penchant
qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas". [...]

[Rousseau] a trouvé dans le jardin anglais l'idéal qu'il s'était forgé⁷⁸².

La métaphore du jardin nous apparaît parlante pour évoquer la danse qui cherche, en toute analogie, à organiser l'espace. Qui plus est, « le jardin et la danse partagent certaines caractéristiques esthétiques⁷⁸³ ». Nous assistons, dans le courant du siècle des Lumières, au passage de l'hégémonie du jardin à la française, qui révèle la nature par le prisme de l'illusion et de l'artifice⁷⁸⁴, au jardin à l'anglaise qui offre une nature criante de vérité, spontanée et intuitive dans toute son essence, des « broussailles » aux plantes « rampantes et parasites ». Comme pour l'opéra, nous sommes à même d'envisager que la danse suit le changement de goût, du jardin à la française au jardin anglais, c'est-à-dire de la pensée classique à la philosophie de Rousseau. La forme d'un tel jardin est tout autre, sa nature est différente, elle ne touche pas le promeneur de la même façon, sollicitant moins l'intellect que le « cœur⁷⁸⁵ ».

⁷⁸² TEXTE (Joseph), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme, étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Genève, éd. Slatkine Reprints, 1970, p. 127-128.

⁷⁸³ BRUNON (Hervé), « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », dans *Les Carnets du paysage*, n°13-14, dossier « Comme une danse, automne 2006/hiver 2007 », p. 82.

⁷⁸⁴ KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., p. 41-42 : « Lieu général et géométrique dans lequel prennent place les arts de l'âge classique. L'image du jardin français n'est pas prise ici dans sa banalité froide et desséchée ; elle se veut très précise. Au-delà d'une façon de comprendre les phénomènes du monde, elle exprime une esthétique paradoxale qui oppose la réalité à la vérité et qui, par la maîtrise de l'illusion, fait de l'artifice le révélateur de la nature. »

⁷⁸⁵ Pour revenir au parallèle entre l'opéra et le jardin, nous évoquons ici Catherine KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., p. 117 : « [...] Dix ans après la mort de Rameau, il n'était plus question de l'écouter avec son intelligence et avec son corps, on l'écoutait directement avec son « cœur » : quelle économie ! ».

En effet, le jardin anglais fonctionne sur le double principe du tableau et du paysage et il tient compte de l'aspect sauvage de la nature qui, loin de la contraindre, la met en valeur grâce la dynamique des points de vue pittoresques. À cette différence esthétique il convient d'ajouter l'écart symbolique puisque le jardin à l'anglaise représente l'émancipation, par rapport à une certaine forme d'autorité qui prône la jouissance et la contemplation de la nature plutôt que sa maîtrise.

À cet égard, le rôle de Marie-Antoinette dans le processus d'ouverture de Paris aux courants de pensées anglais est intéressant, puisqu'un jardin à l'anglaise est réalisé au Petit Trianon pour la reine. Cette vogue du retour à la nature va pénétrer la danse d'une certaine manière avec, rappelons-le, l'abandon progressif du superflu dans les costumes (masques, paniers, perruques) au profit d'un corps « naturel ». Au chemin géométrique de Feuillet va succéder la récurrence du cercle dans la pantomime, souvent organisée autour d'un élément central. Faute de sources, nous ne sommes pas en mesure d'affirmer avec certitude que cette idée du cercle s'introduit dans l'ensemble de la danse théâtrale — mais il est bien présent dans les danses de société et les danses traditionnelles.

Comment introduire la simplicité dans un art où la virtuosité est très présente, tandis que l'ornement fait partie intégrante du style français de la danse académique ?

SIMPLE : Qu'on regarde comme sans composition, sans mélange. La simplicité dans l'élocution est une manière de s'exprimer, pure, facile, naturelle, sans ornement & où l'art ne paroît point [...]. La Simplicité d'expression n'ôte rien à la grandeur des pensées, & peut renfermer sous un air négligé des beautés vraiment précieuses. [...] Mais si cette simplicité noble retrace de grandes images, elle ne diffère pas du sublime ; Homère & Virgile sont des modèles de cette dernière simplicité⁷⁸⁶.

Aux yeux de La Chapelle, cette simplicité évoque directement la pantomime, bien que la simplicité concerne l'intégralité de l'opéra.

⁷⁸⁶ LA CHAPELLE (Jean-Baptiste de), « Simple », in DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 15, p. 204-205.

B. De l'imitation à l'émerveillement

Au XVIII^e siècle, le paradigme de l'imitation est questionné et remis en cause. Comme le souligne d'Alembert dans le *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, c'est l'imagination et non pas l'imitation qui préside à la réunion des arts. La notion d'imagination va trouver écho dans la définition du « génie », et semble souligner un glissement des passions vers le sentiment :

L'homme de génie est celui dont l'âme plus étendue frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment, tout l'anime & tout s'y conserve.

Lorsque l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir ; mais dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin ; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment⁷⁸⁷.

Comme nous l'indiquions au début du chapitre, avec Rousseau, nous évoluons de l'imitation de la nature, qui passe par le déploiement de l'artifice et de l'illusion pour mettre en scène sa vérité, à l'expression de cette vérité dans ce qu'elle possède de plus spontané et de plus brut. En conséquence, l'expérience de la représentation est différente puisque le public passe du plaisir induit par l'illusion et la magnificence du spectacle à la perception de celui-ci, qui mobilise la sphère des émotions et de la sensibilité. La représentation a alors pour objet l'expression du sentiment plutôt que sa mise en scène. À notre sens, « imitation » et « expression » deviennent alors deux termes analogues, bientôt rejoints par un autre concept qui émerge de la pensée de Diderot notamment, l'imagination :

Le poète a peint toutes ces choses ; l'imagination les voit ; l'art ne les imite point⁷⁸⁸.

De surcroît, le contexte de la période prérévolutionnaire semble propice à la supplantation de l'imitation par l'imagination. Rappelons que dans les années 1780, Pierre Gardel impose à la tête de l'Opéra de Paris, le ballet anacréontique qui laisse peu de place à l'imagination des compositeurs, danse et musique confondues. L'institution est en effet assujettie au pouvoir, et les règles dramaturgiques doivent être strictement respectées (unité de temps, respect de la vraisemblance, pouvoir de la raison).

⁷⁸⁷ DIDEROT, (Denis) ; D'ALEMBERT, (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 7, p. 582.

⁷⁸⁸ DIDEROT (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1804, p. 149.

Déjà, dans les années 1750, l'apparition progressive de la forme-sonate et de la musique symphonique, contribue à changer les mentalités. Si jusqu'alors la musique instrumentale était très liée à la danse en tant que musique fonctionnelle, il est désormais envisageable « d'imaginer que l'on peut véhiculer du sens sans mot. Il s'agit d'un basculement épistémologique considérable⁷⁸⁹. ». Nous passons alors du principe de l'imitation à celui de l'expression impliquant la notion de langage. Comme le souligne Violaine Anger, c'est la manière de faire sens qui est remise en question et, en allant plus loin, la notion même de ce qui fait sens⁷⁹⁰. Ce glissement de l'imitation à l'imagination va nécessiter une écoute plus active de la part de l'auditeur. Ainsi, une nouvelle dimension de la notion d'imitation se fait jour, porteuse d'enjeux neufs amenés par le changement de goût, comme l'aspect psychologique de la musique, en particulier à l'opéra. La musique de la réforme parisienne de Gluck contient de nombreux exemples de cette mutation. L'air d'Oreste dans *Iphigénie en Aulide*, « Le calme rentre dans mon cœur », est en ce sens très évocateur. À l'acte II, scène 3, Oreste, épuisé, invoque le calme⁷⁹¹, et va petit à petit se laisser aller au sommeil, ce qui donnera lieu, non pas au vieux *topos* de l'opéra baroque, mais au ballet de terreur des *Euménides*. Ainsi, l'orchestre annonce le cauchemar prochain d'Oreste, avec une basse obstinée faussement calme, pleine d'étrangeté (figée sur plusieurs mesures autour d'une seule note, comme pour dire la stupeur d'Oreste), des dissonances (sixtes augmentées), ainsi qu'une tonalité de *ré* mineur qui nous emmène vers le cauchemar des Euménides⁷⁹². Nous trouvons exactement ici ce qu'exprime Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, à propos de l'accompagnement du chant comme contributeur à l'expression, qui complète et ajoute ce que le chant ne peut dire :

Quand le musicien saura son art, les parties d'accompagnement concourront ou à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet demandait, et que la partie chantante n'aura pu rendre⁷⁹³.

Cette utilisation est aussi manifeste dans les scènes de ballet, par exemple dans *Armide*, où l'air d'Armide en *mi* mineur précède celui de La Haine en *la* majeur, deux tonalités plutôt éloignées.

⁷⁸⁹ ANGER (Violaine), dir., « Sonate, que me veux-tu ? » *Pour penser une histoire du signe*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2016, p. 6.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹¹ Oreste (Acte II, scène 3) : « Le calme rentre dans mon cœur ! / Mes maux ont donc lassé la colère céleste ? / Je touche au terme du malheur ! / Vous laissez respirer le parricide Oreste ? / Dieux Justes ! Ciel vengeur ! / Oui, le calme rentre dans mon cœur. »

⁷⁹² Dans son traité d'orchestration, Berlioz parle de « foudroyance de la gamme en *ré* mineur » pour le chœur des Furies de l'acte II. Cf. BERLIOZ (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Henri Lemoine et C^{ie} Éditeurs, Paris-Bruxelles, 1914, [éd. orig. 1844], p. 205.

⁷⁹³ « Lettre sur les sourds et muets » in DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 239.

Daniel Hertz voit, dans ce changement éloigné de tonalité, une marque d'ironie⁷⁹⁴. Ainsi, selon nous, cette sorte d'irrévérence accentuée et renforce l'incongruité de l'utilisation du merveilleux : il y a un décalage induit dans la musique, qui attire l'oreille et informe d'un changement d'univers. L'orchestre investit le champ de l'expression en invoquant un imaginaire qui diffère de ce que le chanteur exprime. Un autre imaginaire se manifeste-t-il, et si oui, par quels procédés ? La danse revêt-elle un aspect psychologique avec, par exemple, l'utilisation du double-entendre que nous mentionnions plus haut ? Par quels procédés se manifeste l'imagination dans un opéra privé de sa « vraisemblance merveilleuse » ?

⁷⁹⁴ HEARTZ (Daniel), *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, USA, W. W. Norton & Company, 2003, p. 838.

1. Du merveilleux à l'émerveillement

Le merveilleux baroque a cédé la place à un émerveillement tout intérieur
 qu'expriment les simples paroles d'Alceste [...]
 C'est comme à regret que la didascalie signale qu'Apollon remonte au ciel.
 Comment se débarrasser autrement d'un dieu⁷⁹⁵ ?

Le principe de l'illusion théâtrale s'impose au XVIII^e siècle : la *mimésis* cherche une adéquation entre le réel et la vérité. Les Lumières se recentrent autour de l'homme et évincent, par conséquent la notion de merveilleux, comme le souligne Michèle Sajous d'Oria en citant Cochin et ses *Lettres sur l'Opéra* (1781) : « tout ce qui avait “émerveillé” les spectateurs depuis le siècle précédent n'était plus bon désormais qu'à épater le paysan⁷⁹⁶ ». Nous aurions tout aussi bien pu intituler le présent paragraphe « du piquant au touchant », pour évoquer le changement de goût dans le spectacle de la deuxième moitié du siècle. En effet, l'adjectif « piquant », extrêmement présent dans la presse du début du siècle, notamment pour la danse où l'expression « peinture piquante » est récurrente, disparaît quasiment dans les années 1770⁷⁹⁷. Il ne s'agit plus de chercher à faire grand effet, mais à toucher le spectateur de la meilleure manière qu'il soit, avec simplicité donc. Cet émerveillement est « tout intérieur » et mobilise la sensibilité de chacun, faisant ainsi de la représentation une expérience sensible. Au milieu de ces métamorphoses esthétiques, quelle place offrent les compositeurs à la danse ?

Pour nous, la réponse à cette interrogation se situe dans les scènes de rituels. Nous avons pu constater la récurrence des scènes de rituel, qui mettent le geste au service du drame, proposant des situations où les personnages déambulent sur la scène, en lieu et place de la scène de danse. La réduction des effets visuels, à savoir machineries et accessoires, semble s'imposer de plus en plus à l'Opéra, au profit d'un drame caractérisé par sa simplicité.

⁷⁹⁵ DIDIER (Béatrice), *Le livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford, Éd. Voltaire Foundation, 2013, p. 210.

⁷⁹⁶ SAJOUS D'ORIA (Michèle), *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748/1807*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2007, p. 128.

⁷⁹⁷ Nous renvoyons à nos travaux de master 2 — *L'Opéra-Ballet au début du XVIII^e siècle : une esthétique des correspondances. L'exemple des Âges de Campra, œuvre testamentaire et miroir de la Régence* — où nous analysons le terme très attaché à l'opéra-ballet. D'une part il est assimilé à quelque chose qui peut surprendre, comme la première définition qu'en fait l'Encyclopédie, concernant le goût. D'autre part, fraîcheur, légèreté, jeunesse semblent définir le « piquant » et sont également des adjectifs représentatifs de l'atmosphère propre à la Régence. Nous renvoyons à la lecture de l'article « piquant » de l'*Encyclopédie* : « [...] Il se dit aussi des choses qui affectent le goût, comme le sel, le vinaigre, le suc des fruits non mûrs, le vin nouveau de Champagne. Au figuré, une femme est piquante, lorsqu'elle attire une attention vive de la part de ceux qui la regardent, par sa fraîcheur, sa légèreté, l'éclat de son teins, la vivacité de ses yeux, sa jeunesse ». Voir DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 12, p. 548.

Nous relevons également un changement de poétique dans le traitement des scènes infernales. Rappelons que, dans *Alceste*, la scène infernale (qui aurait pu être l'occasion d'un ballet, comme c'est le cas dans la tradition de la tragédie lyrique) est délaissée au profit de l'expression de la douleur de la reine. Il en va de même dans *Armide*, où l'apparition de la Haine n'est absolument pas traitée comme aurait pu l'être une scène merveilleuse dans l'ancienne tradition de la tragédie lyrique.

Le merveilleux est d'autant plus évincé que l'idée d'un théâtre du réel s'impose de plus en plus :

Il n'y a certainement pas plus de revenants que de magiciens dans le monde ; & si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie⁷⁹⁸.

Ainsi, les drames réformés de Gluck s'ancrent pleinement dans cette quête de l'imaginaire qui rompt définitivement avec la tradition du siècle précédent, en privilégiant simplicité, vérité et naturel :

[...] La simplicité, la vérité et le naturel sont les seules règles du beau dans toute les productions artistiques⁷⁹⁹.

Dans le cadre de ce changement de goût et d'esthétique, nous pouvons nous interroger sur la notion même du Beau, à laquelle Diderot consacre un essai.

⁷⁹⁸ VOLTAIRE, (François-Marie Arouet dit), *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressans, &c.*, chez Arkstee & Mercus, à Amsterdam et Leipzig, 1765, tome 1, à propos des tragédie « monstrueuses » de Shakespeare, p. 178.

⁷⁹⁹ Lettre de Gluck au Grand-duc Léopold de Toscane, à propos de l'*Alceste* viennoise dans : NOHL, L. (éditeur), *Lettres de Gluck et de Weber, op. cit.*, p. 12-13.

2. L'esthétique du réel et la question du Beau

En se montrant soucieux de la beauté et de l'élégance de ses mouvements,
le danseur ne donne-t-il pas raison à Aristote de louer la beauté
et de la considérer comme une des trois parties du Bien⁸⁰⁰ ?

La beauté dans le geste dansé est un principe largement remis en question actuellement dans la danse. Il est intéressant de remarquer qu'entre la belle danse et son héritage formel, et la pantomime héritée du théâtre, l'impératif du Beau peut-être envisagé différemment. L'héritage conventionnel de la belle danse, style « élégant, fin, conforme aux usages et aux comportements d'une classe sociale bien déterminée : la noblesse⁸⁰¹ » qui répond à des règles strictes, est remis en cause par l'apparition de la pantomime — héritée du théâtre. Cet héritage se trouve ainsi questionné par l'impératif du Beau. Rappelons que l'académisation de la *belle danse* se met en place dès le début du règne de Louis XIV (avec la création de l'Académie royale de danse en 1660) : organisée sur le modèle du classicisme français, sa technique repose sur la « symétrie des parcours et des figures, propreté de l'exécution, méthode et clarté de l'enseignement mais aussi de l'exposition du sujet dans le spectacle, le tout régi par les notions d'ordre et d'équilibre⁸⁰² ». Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'aspect trop décoratif de la *belle danse* est remis en question, indirectement, à travers des textes comme le *Traité des gestes* de Engel :

Si les gestes sont des signes extérieurs & visibles de notre corps, par lesquels on connoît les modifications intérieures de notre ame, il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord, comme des changemens visibles par eux-mêmes qui indiquent les opérations intérieures de l'âme. Ce double point de vue fait naître une double question. A l'égard du premier, l'art demande : qu'est-ce qui est beau ? Et à l'égard du second : qu'est-ce qui est vrai ? Or, comme ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne doit être négligée, l'art les réunit en une seule

⁸⁰⁰ SAMOSATHE (Lucien de), *Éloge de la Danse*, op. cit., p. 35.

⁸⁰¹ ROUCHER (Eugenia), « La Belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », conférence d'introduction au spectacle de C. Bayle, *Figures et belle-danse dans les Cours d'Europe au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 2.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 4 : « Quel est donc ce style de belle danse, élaboré par les maîtres à danser français, qui fait la gloire de la France et que toute l'Europe s'empressera de nous emprunter ? Quels sont ses principes fondateurs ? Ils sont conformes aux règles du classicisme français. Symétrie des parcours et des figures, propreté de l'exécution, méthode et clarté de l'enseignement mais aussi de l'exposition du sujet dans le spectacle, le tout régi par les notions d'ordre et d'équilibre. Le principe d'harmonie en fonde la cohérence ; harmonie dans l'agencement des éléments et harmonie entre ornements des bras et mouvements des jambes. À ceux du cou-de-pied, du genou et de la hanche correspondent les courbes du poignet, du coude et de l'épaule. À l'instar de la musique, la danse est agrémentée en observant accords, oppositions et contrastes. »

question, & demande : qu'est ce qui est en même temps le plus beau et le plus vrai⁸⁰³ ?

Ainsi, le changement de goût et les réflexions autour du geste viennent questionner et redéfinir la place de la danse (et l'héritage de la *belle danse*), qui se cherche dans un compromis entre beauté et vérité. Engel poursuit en remarquant que la recherche du beau a trop souvent évincé celle du vrai, favorisant un jeu trop froid et sans expression. Gluck semble interroger l'idée même du Beau en souhaitant faire intervenir le cri, le silence ou le jeu d'acteur sur la scène de l'opéra français, dont la fonction est dès sa création au Grand Siècle, la magnificence. L'idée même d'un « style universel » interroge la définition du Beau. Le terme appartient-il à la sphère de la « Culture » ou à celle de la « Nature » ? L'intégration de la pantomime aux tragédie-opéras de Gluck semble participer d'une volonté de placer l'expression, qui est vérité, au-dessus de la beauté (au sens de codification formelle et de langage froid). Le compositeur interrogerait ainsi l'idée même du Beau, en faisant intervenir le cri, le silence par le jeu d'acteur sur la scène de l'opéra français dont le principe est, à l'origine, la magnificence.

L'idée même d'un « style universel » interroge la définition du Beau. En effet, le Beau relève-t-il de la sphère de la « Culture » ou de celle de la « Nature » ?

Diderot insiste sur l'idée de « sensations composées », qui nous intéresse particulièrement concernant l'opéra, étant donné la complémentarité des rôles respectifs de la musique et de la danse :

Il y a des sensations composées ; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Écartez du son toute idée accessoire et morale, et vous lui ôterez la beauté⁸⁰⁴.

La notion du beau renvoie donc directement à celle de la sensation et de l'esthétique du sensible, comme nous le verrons plus loin.

Le genre que j'essaie d'introduire me paroît rendre à l'art sa dignité primitive. La musique ne sera plus bornée aux froides beautés de convention, auxquelles les auteurs étoient obligés de s'arrêter⁸⁰⁵.

⁸⁰³ ENGEL (Johann-Jacob), *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'allemand avec trente-quatre planches*, à Paris, chez Jansen et Comp., tome 1, An troisième de la République Française, [1794], p. 62-63.

⁸⁰⁴ DIDEROT (Denis), *Écrits sur l'Art et les artistes*, choix de texte, introduction et notes de Jean SEZNEC, Paris, Hermann, 2007, p. 34.

Il y a dans cette remarque, très probablement de la main de Gluck, l'idée d'une révolution consistant à se débarrasser des conventions. La remarque de Gluck fait écho pour nous à un texte antérieur, le *Traité du Sublime* de Nicolas Boileau, publié en 1674. Ce texte, qui influença les philosophes des Lumières dans leur réflexion esthétique, établit que la Nature n'est pas incompatible avec l'Art et les règles⁸⁰⁶ : Nature et Culture n'entrent pas forcément en conflit, mais elles peuvent se rencontrer en un point d'équilibre ménageant vérité (sphère de la nature) et beauté (sphère de la culture) pour créer un tout sensible.

D'ailleurs, la notion de beauté, telle que définie par Aristote, ne réside pas en la beauté plastique d'une chose représentée, mais en la qualité sensible, c'est-à-dire en sa capacité à émouvoir le spectateur. En cela, il est intéressant de citer ici le « ballet-pantomime de terreur » d'*Iphigénie en Tauride*. Inspirer la terreur est d'abord l'objectif de la tragédie antique, au service de la fonction de *catharsis*, comme le rappelle l'article « terreur » de l'*Encyclopédie* :

On ne peut trop appuyer sur les beautés de ce qu'on appelle terreur dans le tragique. C'est pourquoi nous ne pouvons manquer d'avoir une grande opinion de la tragédie des anciens : l'unique objet de leurs poètes étoit de produire la terreur & la pitié. Ils choisissoient un sujet susceptible de ces deux grandes passions, & le façonnoient par leur génie. Il semble même que rien n'étoit plus rare que de si beaux sujets ; puisqu'ils ne les puisoient ordinairement que dans une ou deux familles de leurs rois. Mais c'est triompher de l'art que de réussir en ce genre⁸⁰⁷ [...].

Le terme beauté prend ici tout son sens puisqu'il désigne le pouvoir sensible du sujet de la tragédie et des émotions qu'il suscite.

Le ballet-pantomime de terreur d'*Iphigénie en Tauride* constitue un exemple singulier de danse en action qui semble concrétiser les possibilités dramaturgiques de la danse, en mettant en question le concept de beauté. De plus, il est pour nous intéressant car paradoxalement totalement isolé, puisque, avec *Écho et Narcisse*, Gluck abandonne la tragédie. Ce ballet des *Euménides* représente, dans l'œuvre de Gluck, la pantomime dansée portée à son plus haut degré d'achèvement.

⁸⁰⁵ GLUCK (Christoph Willibald von), *Orphée et Euridice, tragédie opéra en trois Actes, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 aout 1774, à Paris, chez Lemarchand, 1774, [à la Reine].*

⁸⁰⁶ BOILEAU (Nicolas), *Œuvres diverses avec le traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le discours*, à Paris, chez Denys Thierry, 1674, « [...] La Nature ne se montre jamais plus libre que dans les Discours sublimes & pathétiques, il est pourtant aisé de reconnoître qu'elle n'est pas absolument ennemie de l'Art & des regles. », p. 6.

⁸⁰⁷ JAUCOURT (Louis de), « Terreur », in DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 16, p. 185.

3. La danse des Euménides : une terrible beauté

Le *topos* des Euménides, issu de la tragédie d'Eschyle, est particulièrement présent au XVIII^e siècle, et circule chez plusieurs auteurs, comme Cahusac et Diderot. Il est intéressant de comparer les propositions des deux philosophes, et de les confronter avec le livret de Guillard. Les écrits du *Traité* de Cahusac, et ceux du *Fils naturel* de Diderot, nous apparaissent complémentaires. Cahusac s'attache à la réception des spectateurs :

Qu'ils apprennent donc, qu'au Théâtre d'Athènes, la Danse des Euménides eut un caractère si expressif, qu'elle porta l'effroi dans l'âme de tous les Spectateurs. L'Aréopage frémit d'horreur & d'épouvante. Des hommes vieillis dans le métier des armes tremblèrent : la multitude s'enfuit : des femmes enceintes accouchèrent. On croyoit voir ; on voyoit en effet ces barbares Divinités chargées de la vengeance du Ciel, poursuivre & punir les crimes de la Terre⁸⁰⁸.

Le champ lexical de la terreur est prégnant : « effroi ; frémit ; horreur ; épouvante ; tremblèrent », et témoigne de l'effet recherché du ballet-pantomime sur le public. Diderot, quant à lui s'intéresse plutôt à ce qui se passe sur la scène, avec des indications d'espace et de jeu :

[Les Euménides] passent de l'endroit où elles étoient, dans l'asyle d'Oreste. Elles l'environnent en poussant des cris, en frémissant de rage, en secouant leurs flambeaux. Quel moment de terreur & de pitié, que celui où l'on entend la prière & les gémissements du malheureux percer à-travers les cris & les mouvements effroyables des êtres cruels qui le cherchent ! Exécuterons-nous rien de pareil sur nos théâtres⁸⁰⁹ ?

Nous retrouvons, dans la didascalie de Guillard, l'idée de l'encerclement de la victime et, par la suite, les gémissements d'Oreste évoqués précédemment par Diderot. La présence d'accessoires est également envisageable.

La particularité et le point commun de ces descriptions résident dans le sentiment de terreur que doit inspirer la scène. La beauté formelle de la *belle danse* —danse académique qui gagna ses lettres de noblesse avec la création de l'Académie royale de danse en 1660 — semble dépassée par d'autres critères esthétiques, qui portent sur l'a qualité universelle du spectacle et sa réception.

⁸⁰⁸ CAHUSAC, (Louis de), *La Danse ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse*, op. cit., p. 60.

⁸⁰⁹ DIDEROT (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1804, p. 113.

Au sein de la production parisienne, seul le livret d'*Iphigénie en Tauride* apporte des précisions quant au terme « ballet-pantomime ». Si les autres œuvres de Gluck incorporent des « pantomimes », il semble que pour la seconde *Iphigénie*, le compositeur use d'un langage orchestral jamais déployé jusque-là.

Le ballet-pantomime utilise la pantomime en action, telle que est définie par Heidi Law, c'est-à-dire ayant pour fonction de faire avancer le drame. Jamais Gluck n'avait intégré la danse de manière aussi déterminante pour l'action. Ce ballet-pantomime constituerait la clé de tout l'opéra, comme l'indique Christina Koullapi :

[Le] délire paroxystique d'Oreste crée l'effet pathétique de l'œuvre : croyant voir le spectre du personnage qu'il a tué, il voit le personnage réel qui va l'immoler, et ce personnage est sa propre sœur⁸¹⁰.

Elle souligne également que, en faisant le choix de mettre en scène les Euménides, Gluck renforce la corrélation dramaturgique entre le livret d'opéra et le support antique.

Placé à la scène 4 de l'acte II, le ballet fait suite à l'*arioso* d'Oreste, sorte de pastiche détournant les codes des scènes de sommeil de la tragédie lyrique. Nous avons déjà relevé le rôle psychologique joué par la musique, qui contredit les paroles d'Oreste (« Le calme rentre dans mon cœur ») et annonce en ce sens le cauchemar des Euménides.

La pantomime est assez brève, mais se prolonge assurément sur l'entrée du chant (les deux chœurs n'en formant alors qu'un seul). La didascalie évoque deux groupes d'Euménides effectuant deux actions simultanément : « Les unes exécutent autour de lui un ballet-pantomime de terreur ; les autres lui parlent ».

Les six premières mesures sont introduites par l'appel des trois trombones, sans plus de transition avec l'endormissement d'Oreste, et elles pourraient correspondre à l'entrée des Euménides. Par la suite, Gluck répètera quatre fois les mêmes mesures en modifiant seulement l'harmonie, par conséquent instable, ce qui permettra une gradation et une accumulation de tension qui explosera avec le chœur chantant. Les deux morceaux s'enchaînent sans interruption. Le chœur est dans la tonalité évoquant les Enfers, celle de *ré* mineur, avec la présence des trombones caractéristiques des scènes infernales. Gluck réutilise des procédés déjà mis en place dans *Orphée* et *Alceste*, comme les entrées en imitation, puis l'unisson des Euménides sur « Il a tué sa mère », qui suggère ici le pouvoir et l'aspect surnaturel des personnages. Autant d'éléments qui réutilisent la typologie des scènes infernales dans la tragédie lyrique française. De plus, les unissons stridents du chœur

⁸¹⁰ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 389.

rappellent le ballet-pantomime *Sémiramis* — au moment où la reine voit apparaître Ninus. Ce jeu d'intertextualité entre les œuvres permet, à notre sens, d'affirmer une esthétique propre à Gluck et de faire émerger les caractéristiques d'un nouveau topos de la tragédie lyrique réformée : la scène de terreur.

Musicalement, cette « terreur » passe par le dessin mélodique : chromatismes, timbres des cuivres, unisson évoquant la musique liturgique, autant d'éléments qui participent à l'imitation d'une véritable danse macabre, et que la lumière — la didascalie précise : « temple souterrain éclairé par des lampes — intensifie encore. La profusion de septième diminuées, qui est pour Gluck, « l'accord tragique par excellence⁸¹¹ » renforce le tragique de la scène qui est véritablement le climax de l'œuvre. Dans notre réflexion sur les correspondances et les réseaux de sens entre musique et geste, nous nous demandons si, à la septième diminuée, qui incarne musicalement le tragique, répond un mouvement corporel, une attitude ou un pas qui serait l'expression du drame, ce qui nous mène à nous interroger sur le style de danse employé ; la distribution des sujets danseurs semble indiquer l'idée d'une action pantomime.

Les trois sujets de demi-caractère - Laurent, Malter et Hus - guident le chœur de douze sujets masculins. Les gestes des danseurs semblent produire un effet extrêmement puissant, insoutenable sans le secours de la musique :

L'espèce de danse des Euménides, qui au second Acte viennent tourmenter Oreste dans son sommeil, produisent aussi un accroissement de terreur & de pathétique qu'on auroit peut-être de la peine à soutenir sans la musique ; car c'est une propriété remarquable de cet Art enchanteur, d'adoucir & de rendre même délicate la peinture des situations les plus déchirantes & les plus terribles, parce que les sensations agréables qui résultent du matériel même de l'art, tempèrent les mouvemens trop violens que l'imitation peut exciter dans l'ame⁸¹².

Diderot souligne la même idée dans ses *Entretiens sur le fils naturel* : Dorval soutient que certains gestes ne peuvent pas être montrés sur scène parce que trop insoutenables et trop vrais⁸¹³. L'imitation d'un état ou d'une action violente par les gestes paraît très efficace en ce que,

⁸¹¹ BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 64.

⁸¹² *Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 25 mai 1779, à propos des reprises d'*Iphigénie en Tauride*, p. 297.

⁸¹³ DIDEROT, (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1804, p. 147 : « Votre ébauche tragique m'obsède... Je vous vois errer sur la scène...détourner vos pieds de votre valet prosterné...fermer le verrou...tirer votre épée...L'idée de cette pantomime me fait frémir... Je ne crois pas qu'on en soutint le spectacle ; & toute cette action est peut-être de celles qu'il faut mettre en récit.Voyez ».

visuellement, elle produit un effet direct. Il semble que la terreur, c'est-à-dire le « grand effroi causé par la présence ou par le récit de quelque grande catastrophe⁸¹⁴ », atteigne le public immédiatement :

La scène pantomime des Furies est en général très bien conçue : mais elle auroit, à ce qu'il nous semble, encore plus d'effet, si les Danseurs y dansoient moins : s'ils mettoient plus de repos & plus de variété dans les tableaux, & s'ils observoient plus scrupuleusement les intentions de la musique, qui nous paroît indiquer les momens où les Furies doivent se précipiter sur Oreste, & ceux où ils doivent reculer avec une sorte d'horreur. Nous soumettons cette critique au goût & aux lumières supérieures de M. Noverre⁸¹⁵.

Si le *Mercur de France* relate l'effet présumé sur le public, il reproche aux danseurs de trop danser. Leurs gestes et leurs attitudes apparaissent comme trop rapides, le rédacteur suggérant de travailler avec plus d'écoute musicale. Nous pouvons nous demander alors si l'efficacité de la musique n'engendre pas une gestuelle minimaliste. Les danseurs n'auraient ainsi pas besoin de « trop en faire », mais seulement d'apporter un complément visuel à l'expression musicale, complément d'autant plus nécessaire que toute la scène repose sur la vision d'Oreste. Plus d'expression et moins d'imitation, c'est ce que souhaiterait, manifestement le rédacteur du *Mercur de France*.

La remarque du rédacteur de l'article du *Mercur de France* concernant la correspondance entre musique et geste nous intéresse particulièrement. D'abord, sa remarque met en lumière l'« intention » et nous place dans le domaine du langage de la musique. Ce langage ne paraît pas être le support de la chorégraphie si nous en croyons le *Mercur de France*, par conséquent, nous nous demandons, sur quoi s'appuie la danse. Ensuite, en recoupant sa remarque — « les intentions de la musique, [nous] paroît indiquer les momens où les Furies doivent se précipiter sur Oreste, & ceux où ils doivent reculer avec une sorte d'horreur » — avec la partition, nous analysons bien deux motifs distincts, le premier est composé de deux fois trois-croches et un demi-soupir :

⁸¹⁴ JAUCOURT (Louis de), « Terreur », in DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 16, p. 186.

⁸¹⁵ *Mercur de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 15 juin 1779, p. 178 à 180.

Illustration n° 36 : *Iphigénie en Tauride*⁸¹⁶, Ballet des Euménides, motif 1.

Le second, est constitué, au chant, de blanches, posées sur le fourmillement (quatre-doubles-croches et tremolo des cordes) du reste de l'orchestre :

Illustration n° 37 : *Iphigénie en Tauride*⁸¹⁷, Ballet des Euménides, motif 2.

Comme le précise la partition manuscrite, le premier motif est *forte*, le second, *piano*. Pour faire la correspondance avec les propos du rédacteur du *Mercur de France*, le motif 1 verrait les danseurs se précipiter sur Oreste et le motif 2 fait reculer les danseurs. Précisons que le motif 1 n'est pas sans rappeler les aboiements du Cerbère dans la scène infernales d'*Orphée et Eurydice*, ce monstrueux chien à trois têtes. Par le jeu du double-entendre, nous imaginons que cette référence peut être perçue par les spectateurs et contribuer à renforcer l'aspect terrible de la scène, nous plongeant bien dans les Enfers ; Julien Garde parle justement de ces emprunts comme évocateurs de « couleurs dramatiques⁸¹⁸ ».

La partition annotée que nous avons déjà mentionnée, fait continuer la danse sur l'entrée du chœur et jusqu'à la fin de la scène qui s'enchaîne avec l'entrée d'Iphigénie, sur les septièmes diminuées du chœur et de l'orchestre : ces deux scènes sont du plus grand effet, comme le souhaitait Gluck, la sortie des Furies n'arrivant qu'à la quinzième mesure du récitatif d'Iphigénie et Oreste. Harmoniquement, le Chevalier « stylise » ces scènes de terreur, de douleur ou d'Enfers, par l'utilisation des septièmes diminuées et de chromatismes. Or, l'article « naturel » du

⁸¹⁶ GLUCK, (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Tauride*, mai 1779, [partition autographe, annotée], B. M. O, A 267.a. [II], p. 33.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, *op. cit.*, p. 104.

Dictionnaire de Musique de Rousseau donne une définition tranchée : « [...] une harmonie est naturelle quand elle a peu de renversements, de dissonances » (remarque également avancée par Wilhelm Heintze). Notons donc que la sémantique de l'harmonie de Gluck corrobore à bon escient le point de vue de Rousseau dans l'aspect « contre-nature » des Euménides.

Enfin, placée avant la scène constituant le climax de tout le drame (le face à face d'Iphigénie et Oreste), la pantomime a une double fonction de contraste musical (faire-valoir du récitatif particulièrement intense dramatiquement) et scénographique (nous passons de quinze danseurs et quarante-huit chanteurs, à seulement deux personnages). L'intervention du ballet-pantomime n'a rien d'un divertissement, au contraire : il a pour fonction d'emmener l'action vers la plus haute forme de tension dramatique. En cela il semble correspondre à une certaine idée du Sublime :

La marque infaillible du Sublime, c'est quand nous sentons qu'un Discours nous laisse beaucoup à penser, fait d'abord un effet sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, & qu'ensuite le souvenir nous en dure, & ne s'efface qu'avec peine. En un mot, figurez-vous qu'une chose est véritablement Sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement & dans toutes ses parties⁸¹⁹.

Ainsi, la vision de la danse des Euménides hante le spectateur, tout comme la vision de sa mère tuant son père hante Oreste.

La danse serait influencée par les métamorphoses opérées dans la composition musicale, tout particulièrement par l'influence croissante du style sonate, caractéristique du style classique. L'évolution de la musique vers une beauté formelle que consacre le style classique, laisse de côté les formes binaire ou ternaire à reprises, caractéristiques de la Suite de danse et de l'âge baroque. La musique se fait langage autonome, s'articulant autour du thème, de la tonalité et de la forme. Il y a donc une forme de cohérence dans la disparition progressive des airs de danse dans les opéras, héritage suranné des danses de cour qui n'expriment plus rien. La forme plus libre que prend la musique accompagnant la pantomime, influence alors la composition chorégraphique, qui évolue vers une forme s'affranchissant des règles académiques ou obéissant à de nouvelles règles.

La survivance de ces scènes infernales dansées se retrouve, bien plus tard, dans le ballet blanc, avec les scènes d'esprits et de créatures fantomatiques, mais interprétées uniquement par des femmes. Il nous faudrait mener et approfondir cette recherche sur l'évolution du ballet de terreur car il nous semble que ce ballet des Euménides de Gluck marque un passage important dans

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

l'histoire de la danse et pourrait être considéré comme le point de départ d'une esthétique de l'effroi.

II. Vers une réforme de la « mise en scène » : une « dialectique du plein et du vide »

Calzabigi et Gluck ordonnaient une dialectique du plein et du vide,
qui opère à la fois au niveau de la déclamation,
de l'espace scénique et de l'espace musical⁸²⁰.

Le terme « mise en scène » est utilisé ici de façon anachronique, et doit être entendu dans un sens quelque peu différent de son acception contemporaine. Nous nous appuyons pour ce faire sur l'article de Roxane Martin, *La « naissance » de la mise en scène et sa théorisation*⁸²¹, qui souligne l'anachronisme du terme qui ne désigne un art spécifique qu'à partir du XIX^e siècle. Par « mise en scène », nous entendons simplement évoquer la réalisation de l'opéra sur la scène. « Metteur en scène » est ici à prendre dans le sens de coordinateur, un « régisseur général » pour reprendre les termes de Jean-Marie Piemme⁸²². Gluck a la volonté d'agencer et d'organiser les champs de la représentation de ses œuvres. Comme nous l'indiquions dans la première partie, cela passe par la précision et l'importance des répétitions, la formation des sujets chanteurs et la volonté de décider de l'agencement des divertissements. Là encore, il faut observer la perméabilité naturelle de la danse et du théâtre, ce que souligne Catherine Kintzler :

L'attraction exercée par le théâtre sur l'opéra est quasi naturelle, puisque l'opéra est à la fois le cadet, la réplique et le rival du théâtre. [...] A cause de sa structure volontiers polymorphe, le ballet fut très sensible au champ de gravitation exercé par

⁸²⁰ GROSPERRIN (Jean-Philippe), « La terreur et le rite » dans *Alceste*, *op. cit.*, p. 98.

⁸²¹ MARTIN (Roxane), « La “naissance” de la mise en scène et sa théorisation » in NORDERA, (Marina), MARTIN, (Roxane) dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, *op. cit.*, p. 155 à 173.

⁸²² PIEMME (Jean-Marie), partie « historique » de l'entrée « Mise en scène » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, cité par MARTIN (Roxane), « La “naissance” de la mise en scène et sa théorisation » dans NORDERA (Marina), MARTIN (Roxane) dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, *op. cit.*, p. 155.

le théâtre. Il offrait en effet, par sa morphologie souvent fragmentaire, une sorte de micro-terrain propice aux expérimentations, aux essais, aux remodelages⁸²³.

L'idée de « micro-terrain » est particulièrement pertinente dans le cadre d'un travail conduit sur la poétique de la danse chez Gluck. Pour nous, en effet, le compositeur utilise les différentes formes d'insertion de la danse (ballet, scènes de chœurs/divertissement, pantomime, air avec danse) à des fins dramaturgiques diverses, comme nous l'avons précédemment montré. Ainsi, il ne se contente pas de suivre l'ancien plan de la tragédie lyrique mais il conçoit la danse comme faisant partie du tableau général de la représentation.

Avec l'idée de cette « dialectique du plein et du vide », empruntée à Jean-Philippe Grosseperin, nous voulons mettre en valeur la construction picturale des opéras de Gluck. Bâtie sur la notion de contraste, elle alterne une utilisation d'un plateau tantôt « plein » (avec les grandes scènes de foules par exemple) et tantôt « vide » (un seul personnage en scène).

Au XVIII^e siècle, la notion de « tableau » concrétise le lien étroit entre la peinture et le théâtre. Plus largement, le concept du tableau relie théorie et pratique, de la même manière qu'il unit la musique, la poésie et la danse. L'utilisation du terme « tableau » est ici empruntée à Diderot, théoricien d'une sorte de nouveau protocole de la représentation. Nous nous appuyons sur différents travaux : de l'ouvrage indispensable de Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, aux nombreuses thèses antérieures, qui ont pointé cette parenté du théâtre d'opéra et de la peinture, notamment celle de Christina Koulappi, qui a beaucoup développé l'esthétique du tableau et celle de Juan Ignacio Vallejos au qui a discuté pour sa part de l'expression danseur-peintre. Nous allons nous attacher à apporter un éclairage nouveau, lié spécifiquement à la danse dans la production des opéras parisiens de Gluck.

⁸²³ KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p. 339.

A. L'esthétique du tableau

Au XVIII^e siècle, l'espace de la fiction théâtrale était de nouveau envisagé en tant que tableau, comme il l'avait été dans les prémices du théâtre à l'italienne, au début du XIX^e siècle, ce qui contribua à modifier la perception du corps des acteurs et le jeu : le corps de l'acteur redevenait progressivement le premier plan d'une fiction plate. Parallèlement, le jeu s'aplatissait lui aussi, le corps perdait de son épaisseur, et donc nécessairement de sa présence, de son éloquence et de son sens. [...] Le dos de l'acteur n'étant plus visible, n'était plus travaillé. Avec cet oubli, le corps perdit son intégrité et son volume, donc sa place dans l'espace⁸²⁴.

La modification de l'espace scénique et de son utilisation, a des conséquences sur la perception de la présence des corps et en particulier des corps dansant. En particulier, la suppression du masque implique de nouvelles perspectives scénographiques qui utilisent l'espace en trois dimensions, avec l'ajout des diagonales par exemple. De plus, la réforme de la scène au XVIII^e siècle bouleverse la relation entre la salle et la scène : les deux espaces sont dès lors limités de manière catégorique par le cadre de scène.

Les *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra* (1781), de Noverre, rendent compte, quelques années après la collaboration avec Gluck, de l'inadéquation de l'espace scénique avec la nouvelle poétique dramatique. Ce problème est imputé à la l'implantation géographique de la salle en centre-ville et, par conséquent à la petitesse du plateau qui oblige les artistes à « sacrifier au rétréci⁸²⁵ ». D'une manière générale, les *Observations* de Noverre essaient de souligner qu'une architecture adéquate met en valeur le fond de la pratique artistique, c'est-à-dire l'œuvre en elle-même. Le texte fait très peu référence à l'espace scénique⁸²⁶ proprement-dit et se concentre sur : la sécurité (rideau de fer, sorties, pompiers), la distance juste à observer entre l'acteur et le spectateur afin de soutenir l'illusion⁸²⁷, le travail de la lumière qui dénature les visages en les éclairant de bas en haut⁸²⁸, et la simplicité du cadre de scène, analogue à celle du tableau, qui a pour but la mise en valeur de l'œuvre⁸²⁹. Ces remarques sur l'espace scénique concernent la danse

⁸²⁴ SURGERS (Anne), *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2^e édition revue et augmentée, 2009, p. 177.

⁸²⁵ NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 2.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 27. Il est question de trouver les bonnes proportions qui ne sont pas si éloignées des salles, contemporaines de Noverre, et de ménager un passage derrière celle-ci pour la libre circulation des sujets.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

au premier plan, et semblent préoccuper artistes et philosophes, comme en témoignent les différentes propositions à ce sujet.

Il faut aussi tenir compte de l'économie des machineries dans les productions lyriques de Gluck. La suppression des éléments mécaniques contribue à redessiner les contours d'un nouveau spectacle, qui sera bientôt l'opéra classique, et qui participe à mettre en avant l'illusion de la représentation de manière plus naturelle :

On a eu grand soin de mettre en opposition les situations et les caractères, ce qui produit une variété piquante et nécessaire pour tenir le spectateur attentif, et pour l'intéresser pendant tout le temps de la représentation. On a trouvé moyen, sans avoir recours aux machines et sans exiger de dépenses considérables, de présenter aux yeux un spectacle noble et magnifique⁸³⁰.

Le contraste devient l'élément qui sous-tend l'architecture de l'opéra gluckiste, au détriment des éléments scénographiques produisant un effet superflu et oiseux. Cette idée de contraste nous conduit à l'analogie avec la peinture, dont l'influence peut s'exercer sur la danse dans la construction générale du ballet et la gestuelle des danseurs.

Si la peinture, comme la danse, excite l'œil, elle est aussi, paradoxalement, une danse vidée d'une partie de son contenu, car muette et figée. Cependant, ce qui semble intéresser particulièrement les théoriciens et praticiens du XVIII^e siècle, c'est l'aspect universel des deux arts, qui vient rejoindre la volonté de Gluck :

La Peinture et la Danse ont cet avantage sur les autres arts qu'ils sont de tous les Pays, de toutes les Nations ; que leur langage est universellement entendu, et qu'ils font par-tout [sic] une égale sensation⁸³¹

Cette idée d'une danse-peinture implique une certaine immobilité dans la danse. Conformément aux écrits de Noverre sur l'universalité du langage, nous sommes en mesure d'avancer que, pour que le spectateur saisisse le langage de la danse, il a besoin de temps de suspension, de pauses à la manière d'un instantané, en l'occurrence, d'un tableau.

Les propositions et analogies resserrant les liens entre danse et peinture sont nombreuses. D'ailleurs, Noverre va jusqu'à proposer d'intégrer des peintres à l'Académie royale de danse,

⁸³⁰ Lettre à M. Dauvergne un des directeurs de l'opéra de Paris, A Vienne en Autriche, le 1^{er} Aout 1772 dans LEBLOND (Gaspard Michel), *Mémoire pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, à Naples et Paris, chez Bailly, 1781, p. 1-7. Cité dans GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, *op. cit.*, p. 426.

⁸³¹ NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, *op. cit.*, « Lettre IV », p. 51.

comme Boucher et Cochin⁸³², afin de permettre un travail collégial entre compositeur de musique, compositeur de ballet, poète et peintre. Le maître de ballet cherche une fois de plus avec ce regard sur les Anciens et l'analogie à la peinture, la légitimation de la danse.

Par conséquent, la danse rejoint l'esthétique du tableau mise en œuvre au théâtre, comme en témoigne le traité de danse de Martinet, quelques années après Noverre :

N'oublions jamais qu'un ballet est un tableau, et que pour faire un beau ballet, il faut nécessairement que le compositeur soit un grand peintre : la scène est la toile, les danseurs sont les personnages, leurs mouvements sont les couleurs, la fidélité du costume le coloris. [...] Comme son art n'emprunte ses charmes que de l'imitation, embellie d'un caractère choisi, il faut qu'il étudie les ouvrages où il peut trouver des modèles de cette imitation. Une teinture de géométrie lui sera utile, elle lui apprendra à mettre de la justesse dans les combinaisons et de la précision dans les formes. Le dessin est encore une partie qu'il ne doit pas négliger ; s'il l'ignore il commettra des fautes grossières dans la composition ; les têtes ne sont plus placées agréablement et contrastent mal avec les effacements du corps ; les bras ne seront plus dans des situations aisées, tout sera lourd et privé d'ensemble et d'harmonie⁸³³.

Les propos de Martinet font écho à ceux de Noverre qui utilise, dans ses *Lettres*, la comparaison entre danse et peinture, mais également toute une palette de vocabulaire appartenant au champ lexical de la peinture, pour appuyer son propos tout au long du texte⁸³⁴. Nous retrouvons également le lien entre danse et peinture qui est, comme chez Noverre, l'imitation de la nature. Chez Martinet, le maître à danser est un peintre qui imite, mais aussi qui ajoute un « caractère choisi ». Il est intéressant de remarquer que chez Martinet, les éléments du corps mis en avant sont une fois encore les bras et les visages, soit deux *media* indispensables à l'expression comme nous l'indiquions auparavant.

⁸³² VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, op. cit., p. 309.

⁸³³ MARTINET, (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne*, op. cit., p. 67.

⁸³⁴ Ainsi, nous avons pu relever les éléments suivants, toujours utilisés pour parler de la danse et qui sont assez précis : « pinceaux, représentation, copier, modèle, dessin, plan, papier, esquisse, figure, géométrie, formes, mélange des couleurs, clair-obscur, proportion, draperie, nu, netteté, "couleurs tendres et vaporeuses pour les fonds", coloris, masse, groupe ». Les *Lettres* explorant l'analogie entre danse et peinture sont nombreuses, voir en particulier les *Lettres I ; II ; IV ; V ; VI ; VII ; IX ; XIV* dans NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, op. cit., 480 p.

1. Le danseur-peintre

Comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, l'analogie entre musique et peinture est un principe utilisé, tant par des compositeurs de musique (Grétry) que par des philosophes (Rousseau, Noverre, Diderot) ou des hommes de lettres (Chabanon, Lacépède).

En revanche, il nous paraît intéressant de porter un regard sur cette prescription des maîtres de ballets, invitant les danseurs à mener une observation approfondie des œuvres peintes afin de s'en inspirer. La contemporanéité des écrits théoriques sur la danse impliquant la notion de tableau⁸³⁵, et des opéras réformés de Gluck, est en ce sens très intéressante : la peinture fait le lien à plusieurs niveaux, dans une perspective en abîme, de l'opéra entier, à l'acte, et jusqu'à la scène.

Outre l'aspect spatial et corporel induit par la peinture, qui pourrait influencer la danse pour la mise en mouvement et le flux chorégraphique, c'est la correspondance entre les arts qui tend à être de plus en plus valorisée. Comme le souligne Flavia Pappacena⁸³⁶, Noverre fait concorder les types de danse avec ceux de la peinture, comme ci-après :

Danse	Littérature	Beaux-Arts
Sérieuse, Noble, Héroïque	Tragédie	Peinture historique (Carl Van Loo)
Demi-Character, Galant-Pastoral	Comédie	Galant, Rococo (François Boucher)
Comique, Grotesque	Comédie dite de « bas rang »	Peinture de genre (le flamand David Téniers Le Jeune)

Tableau n° 33 : Correspondance entre les arts d'après Jean-Georges Noverre.

Concernant l'opéra gluckiste, il faudrait donc nous référer aux peintures de Van Loo. Flavia Pappacena évoque ses « savantes constructions en oblique, comme dans notre portrait [de Médée] tout en diagonale⁸³⁷ ». La construction en diagonale est récurrente chez le peintre tout comme que le travail sur les regards entre les personnages du tableau. En revanche, si la correspondance entre les genres en peinture et en danse proposée par Noverre est assez rigide, une certaine flexibilité existerait en pratique. Les opéras-réformés de Gluck nous mettent en présence du genre sérieux, avec cependant une perméabilité certaine au genre pastoral et peut-être au grotesque avec l'exemple du ballet des Scythes.

⁸³⁵ Là encore la référence à l'Antiquité est indispensable pour comprendre l'analogie de la danse avec la peinture. L'image du danseur-peintre est présente dès l'antiquité comme le souligne Arianna Fabbriatore en donnant pour exemple Lucien qui évoque Homère comme « le meilleur des peintres », dans FABBRICATORE, (Arianna Beatrice), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 34.

⁸³⁶ PAPPACENA, Flavia, *Le Langage de la danse classique, Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, op. cit., p. 95.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 94. Flavia Pappacena renvoi ici à la peinture *Jason et Médée* par Carlo Van Loo, 1760, Potsdam.

a. *Ut pictura poesis*

La récurrence des termes appartenant au champ lexical de la peinture dans les *Lettres sur la danse* n'est plus à prouver, vocabulaire bientôt utilisé pour décrire des mouvements et des attitudes relevant du champ chorégraphique. Ainsi, Noverre cite abondamment Raphael (1483-1520), Titien (ca. 1488-1576), Van Dyck (1599-1641) et Rubens (1577-1640), peintres de périodes et de provenances diverses, qui ne sont pas représentatifs de l'esthétique picturale contemporaine de Noverre.

Angiolini⁸³⁸ précise dans le livret du *Festin de Pierre*, que Titien et Van Dyck présentent des atouts dans l'étude du beau portrait, à l'instar de Raphaël ou Rubens pour la composition pittoresque et l'émotion dégagée. Selon nous, il s'agit, là-encore, de la volonté de légitimer la danse en l'apparentant à un art bien établi.

Il est alors possible de comparer, selon nous, le travail de Fragonard sur les camaïeux de bleu dans sa toile *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (peinte entre 1764 et 1769), avec les travaux de modulation harmonique et à l'abandon de la symétrie chez les classiques, Haydn en particulier. Comme le met en avant Letexier de Forge, ce qu'il nous faut retenir de l'apport de la peinture à la musique et aux airs de ballet, est cette idée d'image sur laquelle repose l'esthétique de ce Siècle de l'œil. Offrir une « image », qu'elle passe par un procédé musical ou chorégraphique, c'est ce à quoi tend ce que nous avons nommé « mise en scène » au début du présent chapitre.

La Musique est l'art de peindre par les sons, tantôt les affections. [...] Tantôt ce qui se passe au dehors de nous [...]. Les règles générales auxquelles la Poésie & la Peinture sont assujetties, sont aussi celles de la Musique ; il n'y a que le procédé qui diffère. [...] Toute musique doit faire image, elle doit être ordonnée & nuancée comme un tableau. [...] Les symphonies proprement dites, sont les ouvertures, les airs de ballet, & autres morceaux, où l'Orchestre n'est point employé comme accompagnement. Toute symphonie qui ne peut rien, qui ne fait point tableau, est mauvaise⁸³⁹ [...].

Ajoutons que la peinture semble être le lieu de l'imaginaire collectif. Par exemple, Burney compare Gluck à Michel-Ange, en ce qu'il est apte à « éveiller la terreur en peignant des situations

⁸³⁸ ANGIOLINI, Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Le Festin de Pierre, ballet-pantomime*, Édition de Arianna Fabbriatore, 2017, *op. cit.*, [§ 11].

⁸³⁹ FORGE (Letexier de), *Idées sur l'opéra, avec un projet d'établissement d'une véritable Académie de musique qui aurait la direction de l'Opéra, de l'Opéra-comique ; projet suivant lequel les auteurs seraient mieux récompensés et les principaux acteurs encouragés en les faisant partager aux profits*, Paris, 1764, p. 5.

douloureuses, provoquées par des malheurs sans fin et par le déchainement immodéré des passions⁸⁴⁰ ».

L'idée de la construction de la danse comme une peinture vivante est en germination depuis plusieurs années, avant la réforme de l'opéra de Gluck. Ce précepte est clairement énoncé, par exemple, dans le traité de Cahusac⁸⁴¹. Le théoricien explique que la peinture ne peut exprimer qu'un moment, mais que la peinture « en action », dépasse la contrainte d'un espace-temps figé. Assimilée ainsi à la peinture, la danse est l'art le mieux placé pour peindre (ou imiter) et exprimer la nature. Son rôle dépasse alors largement le divertissement, pour trouver une place légitime au sein de la Tragédie.

Pour aller plus loin, Roland Virolle remarque qu'au concept de *Ut pictura poesis* se substitue à la fin du siècle, celui de *Ut pictura theatrum*⁸⁴². Cette esthétique de la scène comme un tableau va favoriser chez Gluck la représentation de grandes scènes de chœur où justement la correspondance et la complémentarité entre les arts peuvent s'exprimer. C'est ce que semble percevoir le *Mercury de France* à propos d'*Iphigénie en Tauride* :

[...] La richesse du spectacle, les chœurs en action & le charme de la musique donnent aux tableaux plus d'intérêt, de mouvement & d'effet⁸⁴³.

Outre les mouvements scéniques mis en œuvre sur le plateau, la musique de Gluck contribue à la structuration du tableau, notamment par le truchement de la tonalité et des timbres.

⁸⁴⁰ BURNEY, (Charles), *Voyage dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 358.

⁸⁴¹ CAHUSAC (Louis de), *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, éd. présentée, établie et annotée par LECOMTE (Nathalie), NAUDEIX (Laura), LAURENTI (Jean-Noël), op. cit., Livre IV, Chapitre VI, p. 229 : « La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle. Mais la peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La danse théâtrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne vie. Il n'est qu'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse ».

⁸⁴² VIROLLE (Roland), « Noverre, Garrick, Diderot : Pantomime et Littérature » in CLARAC, Pierre (préface), *Motifs et Figures*, op. cit., p. 203.

⁸⁴³ *Le Mercury de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 5 juin 1779, p. 55.

2. Unité tonale, récurrences timbriques

Il n'y [a] qu'un [beau morceau] L'ouvrage entier⁸⁴⁴.

a. Fixer la tonalité

Si Rameau avait déjà utilisé le potentiel de l'orchestre pour les parties de danse, il semble que Gluck poursuive cette exploration. Comme nous l'indiquions auparavant, la recherche de l'unité tonale est une priorité pour l'unité du drame gluckiste. Les tonalités des airs de danse sont désormais conformes à la polarité générale de l'œuvre : on ne module pas expressément pour les moments de danse, sauf si l'expression le nécessite. Préserver la tonalité principale constitue un geste en faveur de l'intégration complète de la danse à l'œuvre. Ainsi, les « airs à danser » sont de moins en moins interchangeables, et plus précisément pensés pour le contexte d'un opéra⁸⁴⁵. Il nous faut rappeler que le Siècle des Lumières va fixer de manière définitive le système tonal tempéré. Gluck apparaît alors comme un passeur, ouvrant la voie pour le style classique d'un Mozart qui, comme nous le savons, est particulièrement sensible au bloc de tonalités du Chevalier. Le style classique va intensifier la polarité dominante-tonique sur laquelle les compositeurs vont pouvoir bâtir un système harmonique et rhétorique subtil. Nous pouvons déjà parler de bloc de tonalités dans l'agencement de l'harmonie des opéras de Gluck, comme l'a analysé Christina Koullapi :

La palette tonale des compositeurs [Piccini, Sacchini, Lemoine, Gluck] semble privilégier les tons se trouvant à l'hémisphère « nord » du cycle des quintes, avec une nette préférence pour les tonalités majeures, ce qui laisse supposer une utilisation spécifique des tons mineurs, notamment pour ceux qui se positionnent à l'hémisphère « sud » du cycle des quintes. [...] Ces observations nous incitent à considérer la tonalité non plus seulement comme un simple élément technique rendant possible l'élaboration du discours musical, mais comme un système dynamique qui pourrait prendre en charge l'unité dramatique de l'œuvre lyrique⁸⁴⁶.

Unifier la tonalité semble également être un geste représentatif de la manière de composer en France, la fluidité de l'opéra permettant de favoriser l'unité de la pensée tonale, contrairement à la

⁸⁴⁴ *Le Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Panckoucke, 5 juin 1779, p. 58.

⁸⁴⁵ Nous avançons cela en gardant à l'esprit que les choix harmoniques de Gluck ne sont pas perçus de la même manière pour un auditeur du XVIII^e siècle, que pour nos oreilles aguerries au tempérament égal.

⁸⁴⁶ KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p. 296.

manière de composer des Italiens, qui s'attachent à enchaîner des *arie*. Gardons à l'esprit que, lors de la première réforme viennoise, Gluck puise dans la dramaturgie de l'opéra français pour alimenter ses innovations. Il prouve ainsi qu'il assimile la technique et l'esprit de l'opéra français.

Dans un deuxième temps, Gluck est souvent critiqué pour cette sensation de statisme harmonique qui différencie ses compositions de celles de Rameau.

La danse, chez Gluck, est partie prenante du drame et donc expressive, de sorte qu'elle reflète une certaine unité tonale et n'intervient plus en opposition avec ce qui précède ou ce qui suit. Les airs de danse relèvent d'une nouvelle poétique de la danse, grâce à laquelle le spectateur ne sort pas du drame.

Le graphique proposé par Christina Koullapi⁸⁴⁷ met en valeur l'utilisation récurrente des tonalités dans *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* et *Iphigénie en Tauride* (à quoi nous ajoutons *Orphée et Eurydice* et *Armide*), révélant une utilisation des tonalités de l'hémisphère nord du cycle des quintes, soit : *mib* majeur/*ut* mineur ; *sib* majeur/*sol* mineur ; *fa* majeur/ *ré* mineur ; *ut* majeur/*la* mineur ; *sol* majeur/*mi* mineur ; *ré* majeur/*si* mineur ; *la* majeur et *mi* majeur.

D'une manière générale en parcourant les partitions, nous pouvons dégager une typologie des tonalités propre à la danse. *Do* majeur, par exemple, est utilisé pour les chaconnes. La chaconne est une danse assez virtuose d'un point de vue musical et dont la poétique, selon l'*ethos* des modes de Rameau, est celle qui se rapproche d'un ton exprimant l'allégresse. Le ton de sa dominante, *sol* majeur, est souvent utilisé pour les entrées ou les marches de guerriers, mais sa brillance est également utilisée pour l'apparition de Diane sur son char dans *Iphigénie en Aulide*., *ré* majeur est la tonalité du ballet des Scythes du premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, qui se rattache à un univers martial. *la* majeur, tonalité brillante, est très utilisée pour les airs de danse, en numéro fermés. Enfin, *mib* majeur est le ton de la déploration de la mort d'Eurydice, peu présent.

L'importance des timbres utilisés est également à confronter avec les choix de tonalités.

Fa majeur — tonalité dite pastorale — est récurrente pour les airs de danse et en particulier pour les airs avec flûtes (*fa* majeur sonnait particulièrement sur cet d'instrument). La flûte est d'ailleurs très utilisée par Gluck, au détriment du violon, ce qui pourrait être à l'origine de certaines critiques reprochant au compositeur le manque d'airs de danse composés traditionnellement pour l'instrument à cordes. En effet, à la légèreté du violon se substitue une toute autre légèreté, parfois teintée de mélancolie et qui sert particulièrement l'expression de la danse. Cette puissance expressive placée dans la flûte est une singularité de Gluck, comme le fait remarquer Berlioz dans son traité d'orchestration en 1844 :

⁸⁴⁷ *Ibid.*, voir le graphique n°23 : « Comparaison tonale au niveau de la macrostructure, comparant entre autre les tonalités d'*Iphigénie en Aulide*, *Alceste* et *Iphigénie en Tauride* », p. 295.

Un seul maître me paraît avoir su tirer grand parti de ce pâle coloris: c'est Gluck. En écoutant un air pantomime en Ré mineur qu'il a placé dans la scène des Champs-Élysées d'*Orphée*, on voit tout de suite qu'une flûte devait seule en faire entendre le chant. [...] Ni le violon, ni l'alto, ni le violoncelle, traités en solos ou en masses, ne convenaient à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée ; il fallait précisément un instrument choisi par un auteur. Et la mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte d'un accent des passions de la terrestre vie. Elle est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue ; puis elle gémit doucement, s'élève à un accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée quel poète⁸⁴⁸!

À la lecture de l'article « Flûte » de Berlioz, nous remarquons presque le programme de l'air avec flûte, qui, si il s'applique à l'instrument, peut aussi devenir une consigne chorégraphique notamment dans l'amplitude de la voix qui peut être analogique au mouvement : « une voix à peine perceptible » ; « des gémissements » ; « l'accent du reproche » ; « la douleur » ; « le cri » ; cri qui retombe en plainte, en gémissement, en murmure.

Enfin, *ré* mineur, ton des Enfers est préféré à son relatif majeur très utilisé pendant la période baroque pour les scènes infernales. Nous savons, la connotation que prend ce ton emblématique de la mort de Don Juan et la symbolique qu'il acquiert avec Mozart. Ce choix de *ré* mineur, est aussi indissociable de la présence des trombones, que Gluck intègre à la majorité de ses productions à partir de *Don Juan* en 1761. Le compositeur porte donc une attention particulière à l'architecture tonale, plus particulièrement en affirmant une polarité dans les ballets, ce qui est un geste absolument nouveau. Daniel Heartz⁸⁴⁹ souligne l'exemple de la passacaille d'*Iphigénie en Aulide*, supprimée lors de la reprise de 1775. Celle-ci, en *ré* majeur, était entrecoupée par une gavotte centrale en *la* majeur/mineur. Or, l'acte I se situe dans les tonalités de *do* et *ré* majeur. Mais, pour la reprise de 1775, la passacaille fut remplacée par trois airs de danses qui conservent la tonalité de *do* majeur et de sa relative, et fut déplacée à la fin de l'opéra, avec la chaconne, toutes les deux étant en *ré* majeur. Inversement, l'air pour les esclaves en *la* mineur, initialement

⁸⁴⁸ BERLIOZ (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Henri Lemoine et C^{ie} Éditeurs, Paris-Bruxelles, 1914, [éd. orig. 1844], p. 153.

⁸⁴⁹ HEARTZ (Daniel), *Music in European Capitals. The Galant Style*, op. cit., p. 819.

présent dans le ballet final, se retrouve pour la reprise, à l'acte II, avec la gavotte (qui conserve sa place) et le chœur des femmes de Lesbos, dans la même tonalité.

Plusieurs remaniements interviennent de manière similaire, afin de préserver l'unité et la cohérence tonale. La polarité harmonique a-t-elle un effet sur la danse ? Et dans quelle mesure l'unité tonale peut-elle influencer sur la composition chorégraphique ? L'hypothèse que nous émettons est que, dans cette volonté de bâtir l'opéra comme « un seul morceau », l'unité tonale génère nécessairement l'unité dans le style chorégraphique. Pour exemple, le tableau ci-après se propose de regrouper les tonalités du ballet de l'acte II d'*Orphée et Eurydice* :

Titre	Type de danse	Tonalité	Origines	Timbres
Les Ombres Heureuses	menuet	<i>fa</i> M		duo flûtes et cordes
Trio	menuet	<i>ré</i> m (relatif m)	création pour la version de Paris	flûte solo
Gavotte	gavotte	<i>do</i> M	<i>Paride ed Elena</i> 1770	cordes
Trio	gavotte (double de la première)	<i>do</i> m (homonyme m)		cordes
Reprise de la première Gavotte		<i>do</i> M	<i>Paride ed Elena</i> 1770	cordes
Eurydice et Chœur	se rapproche d'une musette	<i>fa</i> M (IV de <i>do</i> M)		tutti
danse des héros et des héroïnes	thème de la musette	<i>fa</i> M		tutti

Tableau n° 34 : Tonalités du ballet de l'acte II d'*Orphée et Eurydice*.

La scène est pensée en forme d'arche, avec la présence de *fa* majeur au début et à la fin du divertissement. L'analyse du ballet, révèle l'omniprésence de motifs mélodico-rythmiques, par exemple un motif en doubles-croches évoquant le mouvement du ruisseau. La récurrence de motifs ascendant et descendant se déployant sur une mesure est, là encore, mis en valeur au service d'une symbolique : les Champs-Élysées avec les gazouillis des oiseaux (motifs à la flûte solo et au violoncelle solo), et les *grupetti* des violons 2 évoquant la brise légère. Le dernier mouvement, dans lequel intervient Eurydice suivie du chœur, est complètement rattaché aux mouvements des ballets précédents, y compris dans la présentation de la partition. La fluidité des croches, cette fois donnée à entendre dans une mesure ternaire, n'est pas sans rappeler le mouvement — accentué — de l'eau. La construction des débuts de phrases sur un mouvement ascendant nous rappelle les motifs précédents. La musette chantée par Eurydice et le chœur, est à nouveau donnée à entendre, mais elle est cette fois uniquement instrumentale avec la « danse des héros et des héroïnes ». L'auditeur demeure donc dans un cadre familier, accentué par le retour au *fa* majeur du menuet des Ombres Heureuses. Notons que dans l'*ethos* des modes du côté des

théoriciens germaniques (Mattheson et Bach), cette dernière tonalité est assimilée à la sérénité qui est ici particulièrement mise en avant. Tous ces procédés figuralistes rappellent l'imitation baroque et Vivaldi ; néanmoins, ils sont ici subtilement distribués dans toute la texture orchestrale et soutenus par la tonalité.

Dans l'*Alceste*, bien que le divertissement soit écrit par deux compositeurs, l'unité tonale demeure, avec six numéros dans la tonalité principale de *ré* majeur, deux morceaux empruntant à la sous-dominante (*Andante*, n°1 du ballet, en *sol* majeur) et à la dominante (air avec flûte solo, n°3 du ballet, en *la* majeur). Était-ce une volonté de Gluck que de préserver délibérément l'unité tonale afin de mettre en avant la linéarité de l'œuvre ?

Nous retrouverons plus loin cette sémantique des tonalités fortement liée aux interventions dansées, lors de l'évocation des scènes de rituel, elles aussi sous-tendues par une cohérence harmonique très forte.

b. Utilisation des timbres

Il semble que soit assez fréquente une forme de correspondance, une proximité entre le violon solo et le danseur. Les sources du XIX^e siècle présentent ainsi des partitions de violons répétiteurs annotées de détails propres à la réalisation de la chorégraphie⁸⁵⁰. Si au XIX^e siècle, une correspondance entre le soliste musicien et le soliste danseur se développe et devient partie intégrante du ballet classique, il est intéressant de souligner l'usage du solo de flûte dans les parties de danse comme un phénomène annonciateur. Chez Gluck, l'emploi de la flûte solo est l'occasion de déployer une cantilène particulièrement expressive. Le tableau ci-après recense les airs composés pour flûte solo :

Titre	Acte, Scène	Indications	Texture Orchestrale	Tonalité	Danseur(s)
<i>Orphée et Eurydice</i>	Acte II, scène 3	Trio	flûte solo, cordes	<i>ré</i> m (à 3/4)	Vestris (associé à Mlles Guimard et Heinel)
<i>Alceste</i>	Acte II, scène 1	menuet ou <i>minuetto</i> , « lent »	flûte solo, cors, cordes	<i>sol</i> M (à 3/4)	Ledoux, Lebreton, Delfevre, Dubois
	Divertissem ent (fin)	Air de Flûte [provenant de <i>l'Innocenza gui- stificata</i>]	flûtes, cordes	<i>la</i> M (à 3/4)	Vestris (soliste)
<i>Armide</i>	Acte IV, scène 2	« champêtre, pastoral »	flûte solo, clarinette, cors, cordes	<i>fa</i> M, 6/8	Vestris (associé à Mlle Guimard)
	Acte V, scène 2	« Air Sicilien »	flûte solo cordes en pizz	<i>sol</i> m	Vestris (associé à Mlles Asselin et Cécile)

Tableau n° 35 : Correspondance des airs pour flûte et de la danse dans la réforme parisienne (1774-1779).

Dans l'opéra *Orphée et Eurydice*, rappelle le style classique avec ses ornements intégrés à la ligne mélodique : récurrence des appoggiatures, et la puissance mélancolique de sa mélodie. Nous pensons ici à une analogie entre le soliste instrumentiste et danseur, car nous observons que l'usage de la flûte solo est systématiquement lié à la présence de Vestris, excepté pour *Alceste*, puisque le danseur ne prend pas part au divertissement de l'acte II. Sans pouvoir affirmer que cette correspondance existe, nous pouvons néanmoins en formuler l'hypothèse, sachant qu'il

⁸⁵⁰ Nous renvoyons ici aux travaux de doctorat de Bruno Ligore, *Les antiquités incorporées. La corporéité archéologique dans la danse 1786-1826* ainsi qu'à son article « Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur » in *Recherche en danse* n° 6, URL : < <http://journals.openedition.org/danse/1712> ; DOI : 10.4000/danse.1712>, 17 p.

n'est pas rare que le compositeur de musique soit influencé par la danse d'un artiste, comme cela a déjà été le cas entre Mlle Sallé et Rameau.

Il faut noter l'apparition du trombone dans l'orchestre de Gluck, propre à évoquer les Enfers — jusqu'à trois dans *Iphigénie en Tauride* —, nous y reviendrons. Toujours dans le même opéra d'*Iphigénie en Tauride* le compositeur ajoute la flûte piccolo et les tambours au service de l'expression du ballet des Scythes. Ainsi, se tisse une typologie timbrique qui perdure, notamment dans le *Singspiel* avec les scènes de turquerie ou pour évoquer les Enfers (et plus largement la mort avec le *ré* mineur particulièrement repris par Mozart).

L'orchestre est donc utilisé de manière sémantique. Gluck réussit à rendre musique, danse et vocalité complémentaires en dotant l'orchestre d'un rôle parfois psychologique tout en s'inscrivant dans le sillage des gestes imitatifs provenant de la période Baroque.

B. L'esthétique du sensible

Au commencement on veut être connaisseur, & l'on juge :
mais ensuite l'on est plus qu'amateur, & l'on jouit⁸⁵¹.

Comme le souligne Victoria Lloort Llopert, la musique dépasse la peinture car elle est animée par le mouvement et l'expression. S'éloignant de l'imitation de la nature, la musique se tourne vers l'homme pour peindre ce qui n'est pas sonore : les mouvements de l'âme. La musique quitte donc la sphère première de l'imitation pour placer l'imagination et le sentiment au cœur de son langage. En bouleversant la hiérarchie au sein des Beaux-Arts, elle ouvre un nouveau champ des possibles dans lequel la métaphore peut conquérir une place. Catherine Kintzler évoque également cette esthétique du sensible, où la musique n'imité plus un objet mais un « phénomène émotif⁸⁵² ».

Nos réflexions relatives à l'usage des tonalités dans la poétique de la danse menée par Gluck, trouvent ici un écho : en effet, la tonalité a la double fonction de participer à la fois à l'esthétique du tableau et à l'esthétique de l'expression et du sensible. Cette utilisation sensible des tonalités est déjà en marche avec Rameau⁸⁵³ et s'épanouit avec Mozart. La tonalité est cette « couleur » que Rameau évoque dans sa lettre à Houdar de la Motte en 1765 :

Il seroit donc à souhaiter qu'il se trouvoit pour le théâtre un musicien qui étudiat la nature avant que de la peindre, & qui par sa science sçût faire le choix des couleurs & des nuances dont son esprit & son gout lui auroient fait sentir le rapport avec les expression nécessaires⁸⁵⁴.

Ainsi, le drame implique des processus dramaturgiques qui, par le *medium* d'outils comme la tonalité, permettent la transmission des émotions exprimées.

Pour Diderot, la musique est un art paradoxal : à la fois le moins précis lorsqu'on se réfère à l'imitation, et en même temps celui qui touche le plus l'âme. En raison du manque de sources, nous ne sommes pas en mesure d'évaluer précisément l'impact de la musique de danse (tonalité, forme, timbres) sur le geste. Une nouvelle poétique du sentiment fédérerait alors cette correspondance entre les arts :

⁸⁵¹ La Harpe cité dans GLUCK (Christoph Willibald), *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, Armide, (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, 8a/8b Bärenreiter p. XX.

⁸⁵² KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 376.

⁸⁵³ Rappelons les réflexions autour de l'ethos des modes et la publication du *Traité d'Harmonie*. Cf. RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, au Mont-Parnasse, chez Ballard, 1722, 4 livres.

⁸⁵⁴ « Lettre de Monsieur Rameau à Monsieur Houdar de la Motte » in *Mercure de France dédié au Roi*, à Paris, chez Chaubert ; Jorry ; Prault ; Duchesne ; Cailleau et Cellot, mars 1765, p. 37-38.

Tout doit parler dans cette musique : elle doit nous aider à nous faire entendre ; & elle est un de nos principaux ressorts pour émouvoir les passions ; d'après cette esquisse on peut juger de son mérite⁸⁵⁵.

Dans cette nouvelle poétique du sentiment, la danse est toujours corrélée à la musique, comme le souligne Angiolini.

⁸⁵⁵ ANGIOLINI, Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, op. cit.

1. La notion de rituel

La présence du sacré se confond avec la mise en scène de mouvements :
enthousiasme convulsif du prêtre, secousses telluriques,
réaction terrifiée du peuple à l'oracle, tout tremble —
et partout s'imposent dans l'écriture les figures structurantes(et obsédantes) de la répétition⁸⁵⁶.

Dans le cadre de nos travaux sur le mouvement, les scènes évocatrices d'un rituel sont particulièrement riches en données gestuelles et musicales. Elles peuvent être véritablement assimilées à des chorégraphies, tant Gluck et ses librettistes ont soigné les détails d'exécution. Les scènes de cérémonies invoquent plusieurs procédés en jouant sur plusieurs registres. Elles permettent à la fois de faire progresser la narration, d'évoquer un tableau et d'utiliser la pantomime. Leur fonction dramaturgique s'avère donc essentielle.

Il y a en effet l'idée d'une reconstitution, presque au sens archéologique du terme, des rites païens. Ainsi, nous sommes entre la danse et la pantomime, dans un espace, peut-être inédit, concentré sur le rituel.

Que cela soit un processus sacrificiel ou une scène de libations, ou les deux, des conventions sont, plus ou moins, respectées par tous les compositeurs, comme la marche instrumentale, introduisant et accompagnant l'entrée des prêtres sur la scène, ou encore le jeu en pantomime, intervenant parallèlement au chant du chœur, pendant la cérémonie sacrificielle⁸⁵⁷.

Le rituel est très présent chez Gluck et comme l'indique Christina Koullapi ci-dessus, son déroulement est très encadré, d'autant plus que le livret fournit beaucoup de détails. Ces scènes sont en partie rythmées par la danse et le geste, qui contribuent à ériger un véritable tableau vivant.

La première scène de l'Acte I d'*Orphée* se partage ainsi en deux temps. D'abord, le « chœur et le ballet des Nymphes » suivant la première didascalie (ci-après), puis le « ballet-pantomime des Nymphes et des Bergers ».

[...] La scène est occupée par une troupe de Bergers et de Bergères, et de Nymphes de la suite d'Orphée et d'Eurydice. Les uns portent des guirlandes de myrte, et des

⁸⁵⁶GROPERRIN (Jean-Philippe), « La terreur et le rite », in *Alceste*, Avant-Scène Opéra n°256, sous la direction de Michel NOIRAY, Paris, 2010, p. 96.

⁸⁵⁷KOULLAPI, (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, op. cit., p 356.

vases antiques dont on se servait dans les cérémonies funèbres ; et les autres sont occupés à répandre des parfums et à couvrir de fleurs le tombeau sur lequel d'Hymen est appuyé, ayant son flambeau éteint.

Orphée est assis sur un côté du théâtre, contre un arbre, où il a suspendu son casque et sa lyre ; entièrement livré à sa douleur,⁸⁵⁸ [...].

Raphaëlle Legrand évoque dans son commentaire musical, les aménagements du livret de Moline, notamment l'ajout de détails tels que « vases antiques », la présence de l'Hymen et les attributs d'Orphée suspendus à un arbre. Ces précisions permettent d'accentuer l'aspect archéologique et antique, qui s'inscrit dans la dynamique des travaux de Winckelman. Dans le même temps, nous pouvons y voir un moyen d'ancrer la scène dans une réalité. Le chœur chantant, traité en homorythmie, rappelant la musique liturgique, permet de souligner l'action de la cérémonie funèbre. De plus, la répétition du motif du chœur « Ah ! dans ce bois tranquille et sombre », déjà présent dans l'ouverture, renforce le caractère rituel. Nous pouvons supposer que cette répétition musicale trouve son pendant dans les gestes répétitifs des Nymphes.

La scène 1 de l'acte III, d'*Iphigénie en Aulide* constitue la cérémonie la plus brève. En effet, elle est le début d'un enchevêtrement d'actions qui précipitent la fin de l'opéra.

Le théâtre représente le rivage de la mer, sur lequel on voit un autel, Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel est le grand-Prêtre les bras étendus vers le ciel & le couteau sacré à la main : les Grecs en foule occupent les deux côtés du théâtre.

La scène s'organise, une fois de plus, autour de l'élément scénographique de l'autel (le tombeau dans *Orphée et Eurydice*). La scène est assez rapide (« presto ») ; nous retrouvons l'écriture homorythmique à l'orchestre et au chœur, ainsi qu'un unisson des violons. L'aspect syllabique du chœur est là encore au service du drame. Les gestes musicaux sont donc très brefs. Le motif conjoint ascendant et descendant énoncé aux violons (mesure 3-4 : *do-si-la-si-do*) est très présent par ses répétitions, et peut suggérer les gestes du prêtre portant vers le ciel son couteau, qui doit s'abattre sur sa victime.

La scène de rituel de l'*Alceste* est particulièrement développée et se trouve, tout comme dans *Orphée*, en début d'œuvre, à la scène 2 de l'Acte I. Là encore le tableau est organisé autour de l'idée de rituel, jusque dans sa construction en arche avec la présence de pantomimes. Les notions de régularité, de répétition et de symétrie sont récurrentes dans les cérémonies des opéras de

⁸⁵⁸Reproduction du livret de Pierre Moline (1774) in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 192, *Orphée*, *op.cit.*, p. 13.

Gluck. Comme le rappelle Michel Noiray⁸⁵⁹, ces procédés sont déjà à l'œuvre dans la scène des offrandes à Belus de *Sémiramis*. À nouveau, la danse et le chant se déploient autour d'un élément scénographique central — ici, la statue d'Apollon. La scène se déroule comme suit :

Scène 3
« Le Théâtre représente le Temple d'Apollon : la Statue colossale de ce Dieu paroît au milieu du Temple. »
« [...] Grand Prêtre et Prêtresses, Peuple qui entrent successivement. »
« les prêtres & les prêtresses dansant les Danses sacrées. »
Séquence entre le grand-prêtre et le chœur
« LES PRÊTRES & LES PRÊTRESSES continuent les Cérémonies sacrées pendant le CHŒUR. »
Adagio (pantomime)
Scène 4
Alceste « Immortel Apollon... »
Pantomime pour le sacrifice
« On porte des présent au Dieu ; on brûle des parfums : les prêtres & prêtresses vont chercher la Victime, le Grand-Prêtre l'immole & en examine les entrailles. »
Intervention de l'Oracle
Grand-Prêtre et chœur
Pantomime

Tableau n° 36 : Déroulement de l'Acte I, scène 2 d'*Alceste*.

Les deux scènes suivent une progression harmonique, du serein *sol* majeur de la première pantomime, qui contraste avec l'intervention d'Alceste en *mib* majeur, (avec des modulations très sombres vers *lab* mineur ; *mib* mineur ; *sib* mineur), à une pantomime pour le sacrifice dans cette couleur de *sib* mineur, qui constitue le climax de ce grand tableau de cérémonie, dans l'effroi et l'instabilité (*sforzandi*, rythmes syncopés et carrure chancelante, chromatismes).

Une progression harmonique similaire est observée dans le rituel d'*Orphée et Eurydice* avec le ballet-pantomime débutant en *mib* majeur puis modulant vers *sib* mineur et *mib* mineur. Ainsi, Gluck déploie une certaine cohérence dans la composition pour la danse, l'incluant, au même titre que les répétitions de motifs ou de morceaux, dans la stratégie sémantique de son grand Œuvre globale.

⁸⁵⁹ NOIRAY (Michel), « commentaire musical » in *Alceste*, Avant-Scène Opéra, n° 256, Paris, Premières Loges, 2010, p. 18.

La dernière *Iphigénie* propose un traitement quelque peu différent. En effet, la pantomime de l'acte II (scène 6), que nous évoquions déjà dans notre deuxième partie, est structurée par le parcours des tonalités de *do* majeur à son homonyme mineur et de *mib* majeur à *mib* mineur. Gluck réutilise ici le matériau thématique de Sextus (l'air « Se mai senti ») dans *La Clémence de Titus*, *opera seria* de 1752⁸⁶⁰, pour construire sa pompe funèbre qui s'organise en forme d'arche comme suit : orchestre ; chœur des prêtresses (« Contemplez ») ; orchestre ; Iphigénie (« O mon frère ») ; orchestre ; chœur des prêtresses (« Contemplez ») ; orchestre.

Ainsi, la scène de rituel est caractérisée par la répétition d'un matériau simple (4 mesures) qui sous-tend l'architecture. La variété dans cet extrait provient de la coloration qu'apportent les modulations, qui s'aventurent loin dans le cycle des quintes (jusqu'à six bémols avec *mib* mineur).

Enfin, il nous faut souligner le cas de l'opéra d'*Armide*, car celui-ci n'inclut pas de scène de cérémonie, mais des scènes d'enchantement. La scène 4 de l'acte II s'organise non pas autour d'un autel ou d'une statue, mais autour de Renaud lui-même, endormi. L'utilisation d'accessoires peut cependant encourager un rapprochement entre les deux types de scènes. Enfin, un ordonnateur du rituel ou de l'enchantement est remplacé ici par l'allégorie de l'Amour.

Les démons, sous la figure des Nymphes, des Bergers & des Bergères, enchantent Renaud, & l'enchaînent durant son sommeil avec des guirlandes de fleurs⁸⁶¹.

À la scène 3 de l'acte III, un nouvel enchantement vient faire écho au premier, jouant un rôle structurant de manière symétrique, et mettant en scène Armide, la Haine et sa Suite. Nous savons que l'opéra a provoqué l'incompréhension du public parisien, qui déplorait, en particulier, l'inadéquation des danses avec l'action :

M. le Chevalier GLUCK dans Iphigénie, dans Orphée & sur-tout dans Alceste, nous avait ramenés à la tragédie grecque, la tragédie par excellence ; il nous avait fait faire un grand pas dans la route de la vérité, il nous avait fait éprouver la différence qui existe entre les jouissances de l'esprit & celles de l'âme, il nous avait même accoutumé à ces dernières ; pourquoi donc a-t-il fait choix d'*Armide*, d'un ouvrage où, pour une situation qui parle au cœur, on trouve dix scènes qui ne parlent qu'à

⁸⁶⁰ Voir le commentaire musical de Michel Noiray dans L'Avant-Scène Opéra n°62, *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁶¹ QUINAULT (Philippe) et GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, tragédie en 5 actes donnée pour la première fois par l'académie royale de musique en 1686, 1746, 1761, 1764 et remise au Théâtre le mardi 23 septembre 1777*, *op. cit.*, p. 27.

l'esprit ? Ce reproche est, selon nous, le plus grave que l'on puisse faire à M. Gluck.
 [...] On sait que le quatrième acte n'est que du remplissage⁸⁶².

La profusion des divertissements dans *Armide* procurerait du plaisir non pas à l'âme mais plutôt à l'intellect, à l'esprit défini par l'*Encyclopédie* comme : une substance « pesante et raisonnable⁸⁶³ » qui est par conséquent « distinguée du corps ». Pour nous, il y a ici un lien entre le plaisir éprouvé par le cœur, l'émotion dont jouit l'âme, et le corps qui est également un conducteur de l'émotion par kinesthésie, ce qui est d'autant plus vrai s'agissant des ballets. Ainsi, *Armide* procure un plaisir intellectuel mais n'atteint pas cette dimension d'universel, de vérité et d'expression, par ailleurs propre à la musique de Gluck.

La tonalité contribue en cela à toucher le spectateur d'une manière sensible, et il nous apparaît donc qu'elle participe à l'action de la danse en ce qu'elle l'ancre dans la dramaturgie, en donnant naissance à un *continuum* sonore. Ces scènes de rituels sont représentatives de la singularité du compositeur. De plus, concernant les œuvres reprises, elles sont plus développées dans les versions de Paris, et sont l'occasion pour le compositeur d'expérimenter la réalisation de véritables tableaux vivants entremêlant musique, chant et danse.

⁸⁶² *Journal des Théâtres*, novembre 1777 p. 334-339.

⁸⁶³ DUMARSAIS (César Chesneau), VOLTAIRE, MALLET (Edme-François), VENEL (Gabriel François), « Esprit » dans DIDEROT (Denis) ; D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., tome 5, p. 972.

2. Scènes infernales : vers la manifestation du *Sturm und Drang*

La scène infernale est une spécificité française, et véritable *topos* de la tragédie-lyrique depuis Lully, jusqu'à Rameau qui en fait une scène de spectacle. Déjà chez Lully les démons ne « dansent » pas mais expriment, dans un style dépassant le cadre académique de la *belle dance*.

Dans la révision de l'*Alceste* pour Paris, Gluck supprime la scène infernale du début de l'acte II, présente dans la version italienne. Michel Noiray souligne que ce changement permet de retarder les puissants effets dramatiques qui sont au cœur de l'acte III et, dans un deuxième temps, Gluck a l'opportunité de développer les réjouissances de l'acte II, notamment la partie du divertissement, afin de s'inscrire dans la tradition française. Si le plan de l'opéra français a d'abord inspiré Gluck pour sa réforme, il semble qu'il le délaisse ensuite pour favoriser l'expression.

Les scènes infernales présentent la double particularité, du déploiement de l'orchestre et l'occasion d'incorporer les sujets danseurs. Comme avec les scènes de rituels, les scènes infernales portent véritablement la signature musicale de Gluck. En témoignent les jeux récurrents d'emprunts internes à son œuvre, comme nous l'avons déjà précisé. Selon Julien Garde⁸⁶⁴, il y a un procédé d'auto-citation récurrent dans l'écriture des scènes infernales. Par exemple : *Orphée et Eurydice* cite le ballet de *Dom Juan* ; *Armide* reprend des éléments du *Télémaque* (invocation des enfers ; ouverture et acte II, scène 2 avec l'intervention de La Haine) ; *Iphigénie en Tauride* évoque *Sémiramis* pas moins de dix fois⁸⁶⁵ (dont le songe funeste d'Oreste de l'acte II, reprenant des danses du ballet de *Sémiramis*) ; *Écho et Narcisse* reprend *La Danza*, composé dans les années 1750. Julien Garde précise aussi que l'emprunt et le jeu des références contribuent à intensifier une atmosphère ou une situation psychologique en mobilisant la mémoire de l'auditeur — qui a une écoute sensible de l'opéra. Ainsi, le spectateur est aussi renseigné sur l'état du personnage par la musique. Les travaux de Florence Badol-Bertrand sur les enjeux de l'intertextualité chez Mozart ont guidés notre recherche. En effet, Mozart (inspiré par Gluck ?), a régulièrement recours à la citation et l'autocitation, « le thème cité constitue un signifié dont il est intrigant de mettre au jour le signifiant⁸⁶⁶ ». La musicologue souligne aussi qu'il est envisageable de « donner sens à cette conjugaison indépendamment de références verbales [ce qui lui] semble également possible par différents biais, si l'on admet que la démarche relève inmanquablement de l'interprétation ». Florence Badol-Bertrand parle alors de « famille de thèmes qui relient les œuvres les unes aux

⁸⁶⁴ GARDE (Julien), *Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Écho et Narcisse*, *op. cit.*, 449 p.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁶⁶ BADOL-BERTRAND (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », in *La Revue du Conservatoire* n°2, *op. cit.*, p. 9.

autres par-delà le temps et [la] positionne en tant qu'analyste-interprète de cette intertextualité⁸⁶⁷ ». C'est le cas d'*Iphigénie en Tauride* qui cite, selon l'étude de Julien Garde, dix fois *Sémiramis*, en particulier dans le ballet. Il nous semble que se crée ainsi un réseau sémantique où le double-entendre peut avoir son importance. Ce que ce réseau sémantique propre à la musique peut-il également concerner le geste ? Cette question est d'autant plus légitime que le jeu d'emprunt concerne majoritairement la danse. À notre sens, il s'agit de chercher et fixer pour Gluck, les couleurs d'une nouvelle esthétique de scène infernale.

Si cette esthétique, proche de l'esprit *Sturm und Drang*⁸⁶⁸, propre au déchaînement des passions, se met en place avec la création des ballets pantomimes de Gluck à Vienne, il semble que durant sa période parisienne, le compositeur envisage différemment le traitement de ce type de scène. En effet, celles-ci sont de plus en plus réservées à l'orchestre. Comme il ne s'agit plus d'une simple stylisation des enfers, mais que nous sommes bien dans la sphère du sensible, le langage technique hérité de la *belle danse* ne suffit plus, selon nous. Le recours à la pantomime est donc préféré pour ces scènes infernales aux contours poétiques redéfinis. Nous indiquions, dans notre première partie, la possibilité de la participation gestuelle du chœur des prêtresses à l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*. Mais au sein d'effets musicaux aussi marqués (chromatismes, instabilité tonale, septièmes diminuées, jeux cursifs des cordes, fusées, *etc.*) quelle place peut être laissée à l'expression corporelle ? Car, chez Gluck, la tempête est l'expression du déchaînement des passions, apanage de l'orchestre et de l'expression purement symphonique. L'hypothèse serait que la danse constitue une sorte de contrepoint à ce paroxysme musical. Enfin, l'utilisation d'un style musical aussi intense et aussi complet en tant que langage, nous conduit à penser que la danse n'est peut-être plus à même de trouver sa place au sein de l'opéra, l'orchestre s'imposant de plus en plus ; comme le rappelle Diderot qui considère la musique comme l'art le plus puissant de tous.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁶⁸ Le *Sturm und Drang* est une appellation esthétique donnée par les historiens au courant passionné, voire violent qui se manifeste dans tous les arts, principalement les lettres, en Allemagne, dans les années 1770. L'origine du terme, littéraire, provient de la pièce de théâtre — *Sturm und Drang* — de Maximilian von Klinger, écrite en 1776 et jouée en 1777. En musique, ce mouvement esthétique s'est déployé à Vienne surtout, sa première manifestation étant associée au ballet pantomime *Don Juan* de Gluck en 1761, et en particulier à la scène finale entre Don Juan et le Commandeur. Littéralement « orage et passion », c'est un mouvement esthétique qui uni technique et expression au moyen du traitement rythmique, du mode mineur (et de son association expressive) et du contrepoint.

CONCLUSION

Dès le début j'avais regardé la danse comme un chœur, comme l'expression de sentiments communs à plusieurs, [...], dans *Iphigénie*, j'interprétais les vierges de Chalcis jouant avec leurs balles d'or sur les doux rivages d'Eubée, puis les tristes exilés de Tauride dansant avec horreur les sacrifice sanglants de leurs concitoyens.

J'espérais si ardemment créer un orchestre de danseuses, que, dans mon imagination, elles existaient déjà et que je voyais à la lumière dorée de la rampe les formes souples de mes compagnes, leurs bras onduleux, leurs têtes secouées, leurs corps vibrants, leurs membres agiles qui m'environnaient.

À la fin d'*Iphigénie*, les vierges de Tauride dansent avec une joie bachique pour célébrer la délivrance d'Oreste. Je sentais leurs mains brûlantes s'accrocher aux miennes, l'entraînement et l'élan de leurs corps flexibles à mesure que les rondes devenaient plus rapides et plus folles⁸⁶⁹.

Gluck « enflamme » l'Opéra

L'histoire joue de drôles de tour : en 1761, au *Burgtheater* de Vienne, après la dernière représentation du *Dom Juan* de Gluck, le théâtre prend feu ; en 1781, un incendie se déclenche à l'opéra, à la suite d'une représentation d'*Orphée et Eurydice*. Ce soir là, on ne donne pas le divertissement final, et tout le public est déjà sorti au moment de l'incendie : grâce au sacrifice de la danse, il n'y a donc aucune victime. Doit-on sacrifier aujourd'hui les parties de danse, qui font des opéras de Gluck des objets si singuliers ? Étudier la poétique de la danse chez Gluck amène à réfléchir sur le paradoxe de sa réforme, qui vise, dans un premier temps, à écarter tout ce qui nuit à la dramaturgie de la tragédie et qui, dans un second temps, conserve, puis développe la danse, particularité française.

Le XVIII^e siècle remet en question les liens hiérarchiques entre les arts, par le truchement du concept de « nature ». Par exemple, la voix — qu'elle soit chantée ou déclamée — doit imiter la nature afin d'exprimer des sentiments nourrissant l'illusion théâtrale. La musique va s'attacher à se séparer de ces artifices au profit d'une « noble simplicité », toujours au service de l'expression et de l'illusion de la représentation. Incontestablement les métamorphoses réalisées en musique avec Gluck, ont un impact sur la manière d'envisager la composition chorégraphique. Un

⁸⁶⁹ DUNCAN (Isadora), *Ma Vie*, Paris, Folio, 2007 [éd orig. 1927], p. 175.

rapprochement serait ainsi envisageable entre la versification qui correspondrait à la tradition de la *belle danse* et la prose, analogue à l'expression pantomime.

Nous avons constaté que Paris rayonnait en matière de danse durant tout le règne du Roi-Soleil : or, dès les années 1760-1770, c'est Vienne qui centralise et impulse la réforme de la danse théâtrale. En même temps que la désuétude s'abat sur la tragédie lyrique en France, le savoir-faire chorégraphique français semble dépassé par les avancées faites à Vienne avec l'avènement du ballet pantomime où, rappelons-le, Gluck occupe une place déterminante. Paradoxalement, si la danse essaye de s'émanciper de l'opéra, le compositeur va tenter de fusionner les idées réformistes musicales et chorégraphiques au service de la tragédie.

Vienne est également le carrefour européen cristallisant le style classique en musique — traditionnellement en vigueur, selon les historiens, dès les années 1780. Gluck peut être alors considéré comme un passeur entre l'extravagance baroque et l'épure classique, un compositeur singulier, qui manifeste encore la volonté de composer une musique universelle, « propre à toutes les nations », et qui, pour ce faire, puise dans la tragédie antique⁸⁷⁰ et l'esthétique du sensible. Cette sensibilité concentre les avancées musicales puisque le Siècle des Lumières fixe définitivement le système tonal tempéré, que Gluck intègre dans ses opéras en donnant un rôle sémantique aux tonalités. Ce jeu tonal se retrouve dans les musiques de danses de plus en plus caractérisées, évitant ainsi que les danseurs-vedettes ne prennent le pouvoir en interchangeant leurs entrées⁸⁷¹.

Nos travaux nous conduisent à considérer Gluck et Noverre comme des passeurs : entre la tragédie lyrique et l'opéra classique, entre la *belle danse* et le ballet romantique. L'opéra réformé de Gluck et le ballet d'action de Noverre apparaissent comme des objets d'étude singuliers, synonymes de modernité et d'expérimentation, synthétisant des influences pluriculturelles en invitant *belle danse*, pantomime et pantomime dansée. Après cette ultime synthèse, opéra et ballet prendront des voies différentes, l'*Idomeneo* de Mozart étant le dernier opéra intégrant la danse à la dramaturgie. Ainsi, deux directions apparaissent dans les opéras réformés de Gluck : l'intégration complète de la danse au drame, c'est-à-dire l'idée d'un spectacle total, et l'autonomie de la danse par rapport à l'opéra avec Noverre et d'autres compositeurs de ballet comme Gardel.

⁸⁷⁰ Au Siècle des Lumières, à propos des références récurrentes à l'antique, particulièrement à la Tragédie, Michel Baridon parle de « scaphandre de la nature humaine » pour évoquer l'homme du XVIII^e siècle qui s'aventure dans les profondeurs du passé, car la nature humaine est éternelle, « elle est fixe et si elle est fixe on peut s'appuyer sur elle pour reconstituer les pensées et les motivations de ceux qui ont vécu avant nous⁸⁷⁰ ». Si Gluck revêt d'une part ce « scaphandre » et va puiser dans le modèle de la tragédie antique, il est, d'autre part, novateur dans sa manière d'agencer ces références anciennes avec la sphère du sensible, éminemment moderne. Cf. BARIDON (Michel), « Locke en France : courant et contre-courants » in *Le continent Européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du Colloque — Société d'étude anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles*, URL : <<https://doi.org/10.3406/xvii.1986.2243>>, 1986, p. 115.

⁸⁷¹ WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, op. cit., Peter Lang, Introduction, p. 7.

La position qu'adopte Gluck pour intégrer la danse à la dramaturgie de la tragédie-opéra rend sa production d'autant plus originale qu'elle semble isolée, ses propositions ne faisant pas école par la suite. Pourtant, le succès est présent, comme le rappelle Claude Jamain : un engouement survient chez les gens de lettres suite à la première de l'*Ophée* en 1774, qui trouvaient en Gluck l'« homme de génie » qu'invoquait Diderot dans *Les Entretiens sur le fils naturel*, en 1756⁸⁷². Claude Jamain poursuit en rappelant l'importance de la tragédie antique dans la réforme de Gluck, et cite à ce propos Rousseau évoquant l'effroi produit par l'*Alceste*, qui plonge le spectateur au plus près de l'expérience cathartique de la tragédie grecque⁸⁷³. Avec la réforme de Gluck, l'opéra quitte,

[...] Le statut de divertissement, pour devenir un moyen d'édification. Tenant le simple langage de la vérité, et donc de la vertu, provoquant de fortes secousses par de grands effets de contrastes, le drame lyrique de Gluck opérait une purgation, puisqu'on y pleurait abondamment, et une révolution des corps qui, ainsi, se réorganisaient, se réunissaient dans une même passion, et connaissaient donc "ce sentiment de la liberté qui élève l'âme et lui inspire de grandes choses"⁸⁷⁴.

Cette communion des corps, comme nous l'avons mis en évidence, nous a permis d'aborder la notion de kinesthésie, qui nous apparaît essentielle chez Gluck. Les opéras de Gluck, construits sur l'expérience sensible entre artistes et spectateurs, sont intéressants aujourd'hui par le changement de paradigme esthétique qu'ils intègrent : on cherche à remplacer le divertissement par la sensation.

Se révèle alors quelque chose du sacré de la tragédie antique ; n'oublions pas que la représentation se ritualise et que public et artistes adoptent un comportement nouveau⁸⁷⁵. Ritualisation qui se retrouve plus tard chez Berlioz et Wagner, et qui, d'une part découle de l'inspiration de la tragédie grecque, et d'autre part est ancrée dans les réflexions sur le spectacle en général, où le temps de la représentation est un temps d'illusion.

⁸⁷² JAMAIN (Claude), *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2003, p. 276.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 276. Claude Jamain fait ici référence aux *Observations sur l'Alceste de Gluck* par Jean-Jacques Rousseau.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 276-277.

⁸⁷⁵ Nous renvoyons aux nombreux extraits de Lettres, de Règlements ou d'Ordonnances du Roy pour l'Académie royale de musique qui structurent la représentation en affirmant une frontière entre la scène et la salle notamment. Cf. Archives Nationales, O1/613/1 : *Copie des Lettres patentes du Roy en faveur de l'AR de M donné à Versailles au mois de juin 1769, 3 juin 1769, 19 mars 1776, Ordonnance du Roy, Arrêt du conseil d'état du roy portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique du 30 mars 1776 et Extrait du registre du conseil d'état.*

Plus largement, à la veille de la Révolution et de ses grandes manifestations — *via* les fêtes patriotiques, les bals ou encore les Cafés Révolutionnaires — une sociabilité et un partage par la musique et par la danse⁸⁷⁶ sont recherchés.

Une réforme empirique

Au fil des recherches, notre travail a fait dialoguer l'esthétique et la pratique, deux éléments qui nous ont poussée à nous intéresser à la doctrine de l'Empirisme, selon laquelle, pour Locke, pensée et matière sont unies, au contraire du cartésianisme⁸⁷⁷. À la lumière de l'article de Michel Baridon sur la réception de l'empirisme de Locke en France, nous pouvons dire que, choisir comme objet d'étude la poétique de la danse chez Gluck, c'est explorer une esthétique nouvelle, non pas fondée sur un système de règles édictées *a priori*, mais sur la seule sensibilité : on n'enrichit plus l'expérience et la réflexion, mais on éduque la sensibilité, on noue un dialogue⁸⁷⁸. Par conséquent, nul besoin de manifeste pour accéder aux opéras gluckistes : « il suffit que les organes des sens soient impressionnés par un bruit sourd, une perspective infinie, ou un spectacle douloureux⁸⁷⁹ ». Cette nouvelle épistémologie — empirique — que décrit Michel Baridon se fait en parallèle du recul du Classicisme, plus long en France, du fait de l'aura, politique et artistique, qui enveloppe le règne de Louis XIV, et qui, à la veille de la Révolution s'estompe certainement.

L'expérimentation s'inscrit au cœur de la production lyrique de Gluck ; parallèlement aux idées de Diderot, nous pouvons avancer l'idée que le compositeur rend la scène aux artistes, et contribue à valoriser et reconnaître le travail de l'interprète.

Diderot va aussi montrer qu'être comédien s'apparente à un travail, qu'il faut acquérir l'art de l'acteur par l'étude. Jusque-là, la sensibilité constituait la partie importante du jeu. Mais on réalise que l'improvisation des comédiens italiens, qui plaît tant, repose en fait sur un art parfaitement conscient et maîtrisé. La sensibilité de l'acteur a le droit de s'exprimer quand il s'identifie au personnage qu'il interprète, mais l'art doit l'aider dans tous les autres moments⁸⁸⁰.

⁸⁷⁶Voir, DE PLACE (Adélaïde), *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 341 p.

⁸⁷⁷ BARIDON (Michel), « Locke en France : courant et contre-courants » in *Le continent Européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., 1986, p. 112.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 214.

Nous avons démontré que la réforme de Gluck entraîne des changements dans le jeu de l'acteur, cela d'autant plus que le compositeur a voyagé avant de s'établir à Paris, et qu'il a pu et su s'imprégner d'un large éventail de jeux et de techniques de scène. La citation de Diderot entre en résonance avec la *Lettre X* de Noverre qui demande un nouveau type d'interprète capable de maîtriser à la fois l'expressivité et la technique, et qu'il nomme le danseur-comédien. La mise en place de répétitions par Gluck et Noverre et la rigueur qui accompagne celles-ci, témoigne de la nécessité de cultiver et de maîtriser un art en accordant à l'interprète une place centrale. Cela va de pair avec les indications qui se précisent sur les livrets, et qui « témoignent du fait que les auteurs sont de plus en plus attentifs à la représentation de leurs œuvres, à l'image qui va être donnée de leurs écrits⁸⁸¹ ».

De plus, nous avons vu que lorsque nous le confrontons aux positions esthétiques de Diderot, notamment celle des « sensations composées⁸⁸² », l'opéra gluckiste prend toute sa dimension : cheminant de la nécessité émergente d'un savoir-faire artistique à l'expression sonore et visuelle d'un ressenti. Chez Diderot encore, nous avons puisé la notion de hiéroglyphe, formalisation de ce niveau de compréhension au-delà des interprétations intellectuelles, notion qui permet encore aujourd'hui d'analyser la singularité des opéras de Gluck.

Nous avons compris que Gluck et Noverre atteignent un savant équilibre entre l'intime et le collectif avec des scènes d'expression de la passion individuelle qui contrastent avec des scènes d'effervescence collective. En croisant les sources, il apparaît que de nombreux écrits du siècle des Lumières révèlent un changement de perception du corps, non seulement dans les arts du spectacle, mais aussi dans la sphère privée.

De manière intuitive, ce va-et-vient entre sphère intime et sphère collective peut-être mis en parallèle avec une nouvelle manière d'aborder la physiologie au cours du XVIII^e siècle. D'un point de vue général, le corps se dévoile plus intime et plus vrai. En effet, au cours du XVIII^e siècle, les habitudes corporelles changent : nous allons vers un raffinement des sens avec, notamment, la nouvelle habitude du bain. Georges Vigarello explique que par la mise en place des bains, on cherche à donner un « état » au corps. Les habitudes artistiques sont à mettre en lien avec les nouvelles habitudes sociologiques : par exemple le fait d'arrêter de se poudrer le visage nous paraît faire écho à l'arrêt du port du masque. Ainsi, ces éléments d'analyse sociologique pourraient-ils être corrélés avec l'efficiencia de nouvelles pratiques artistiques sensibles.

⁸⁸¹ CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, op. cit., p. 215.

⁸⁸² DIDEROT (Denis), *Écrits sur l'Art et les artistes*, choix de texte, introduction et notes de Jean Seznec, Paris, Hermann, 2007, p. 34.

Autrement dit, la seconde partie du XVIII^e siècle porte un nouveau regard sur le corps, vecteur d'expression, par le truchement de la pantomime dansée en particulier.

Même s'il existe peu de traces évoquant directement la danse dans les documents concernant la réforme de Gluck, la volonté de fixer un nouveau langage chorégraphique est présente, déjà dans les *Lettres sur la danse* de Noverre en 1762, mais tout en mettant du temps. Volonté qui atteste des changements technique et stylistique et du besoin de déposer une trace. L'élaboration d'une méthode d'écriture de la danse pour attester, fixer et transmettre les changements esthétiques et techniques se concrétise plus tard, avec l'ouvrage de Despréaux, ancien danseur et maître à danser de l'Opéra, qui publie en 1813 la *Terpsichorographie*⁸⁸³. Comme le souligne Flavia Pappacena⁸⁸⁴, le système de Despréaux est le seul pouvant potentiellement témoigner des métamorphoses de la danse pratiquée dans les opéras de Gluck, puis dans les années suivantes. Le système de notation propose d'inscrire la danse en reprenant la présentation de Feuillet (la musique notée en haut de la page), puis en déclinant, de haut en bas, quatre lignes souvent utilisées comme suit : une ligne pour la tête, une pour le corps, une pour les pieds et une pour le rythme. Il s'agit ainsi du premier système de notation à prendre en compte l'entièreté de la verticalité corporelle du danseur. Un siècle après la publication du système Beauchamp-Feuillet⁸⁸⁵ dont l'écriture se focalisait sur les pieds, nous constatons que le danseur est désormais considéré dans toute sa verticalité, des pieds à la tête. Ainsi, ce nouveau regard porté sur le corps, c'est aussi le percevoir dans sa globalité et de manière sensible.

C'est pourquoi, à partir de ce travail, nous imaginons une expérimentation chorégraphique de tout ce que nous avons traversé durant les recherches, mêlant les niveaux de lectures, de la partition de Gluck à l'interprétation. En somme, il s'agirait d'une seconde étape de travail qui constituerait une recherche-crédation, annexe à notre thèse, de nature empirique, pour aller dans l'essence de la poétique de Gluck, en adéquation avec son propre processus de création. C'est

⁸⁸³ Nous remercions vivement Bruno Ligore qui nous a signalé ce manuscrit conservé à la B. M. O [*Terpsichorographie*, fond Deshayes, Pièce 7, B. M. O].

⁸⁸⁴ PAPPACENA (Flavia), éd., *Arthur Saint-Léon, la Sténoborégraphie*, 1852, *op. cit.*, 2006, p. 63 : « Despréaux's system, the only survivor of the turn-of-century experimentations, marks a watershed between the "enlightened" culture of the ancien régime generation and the "new school". Despréaux had trained artistically and technically with Maximilien Gardel and had assimilated from him the cultural approach and cult of the antique transmitted by neoclassicism ». Voir aussi PAPPACENA (Flavia), « Danse écrite ou la Terpsi-choro-graphie ou Nouvel Essai de Théorie de la danse : manuscrit dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque of the Paris Opéra », in *Actes de colloque international de recherche en Danse, Repenser la pratique et la théorie*, CN D, Paris, 21-24 juin 2007, éd. by Society of dance history scholars, Paris, 2007, p. 496-500. Et l'article de Bruno Ligore qui permet d'ouvrir le sujet sur la notation de la danse à la fin du Siècle des Lumières et au début du XIX^e siècle, notamment par l'apport des violons répéteurs : LIGORE (Bruno), « Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur » in *Recherche en danse n° 6*, URL : < <http://journals.openedition.org/danse/1712> ; DOI : 10.4000/danse.1712>, 17 p.

⁸⁸⁵ FEUILLET (Raoul-Auger), *L'Art de décrire la danse par caractère et figures démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soy même toutes sortes de danses*, Paris, Brunet, 1700, 95 p.

pourquoi nous terminons avec cette idée de mise en pratique d'une recherche universitaire appliquée, en empruntant les mots de Florence Badol-Bertrand :

L'interprétation de l'investigation peut donc devenir création et la création, medium de partage du sensible, fondement du lien entre les interprètes et le public⁸⁸⁶.

Que cette recherche puisse contribuer à porter un regard plus juste sur la danse chez Gluck, aussi bien sur le plan historique que sur l'esthétique de la danse au XVIII^e siècle.

⁸⁸⁶ BADOL-BERTRAND (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », *op. cit.*, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Musicales

- GLUCK, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, Rudolf GERBER, Gerhard CROLL éd., Cassel, Bärenreiter, 1951—, 41 volumes publiés.
- *Don Juan* (1761), *Sémiramis* (1765), Richard ENGLÄNDER éd., 1966, vol. II, 1
- *Orfeo ed Euridice* (1762), Anna Amalia ABERT et Ludwig FINSCHER éd., 1963, Vol. I, 1
- *Iphigénie en Aulide* (1774), Marius FLOTHUIS éd., 1987-1989, vol. I, 5a/5b
- *Orphée et Eurydice* (1774), Ludwig FINSCHER éd., 1967, vol. I, 6
- *L'Arbre Enchanté* (1775), Bruce Alan BROWN éd., 2010, vol. IV, 11
- *Alceste* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, vol. I, 8a/8b
- *Iphigénie en Tauride* (1779), Gerhard CROLL éd., 1973, vol. I, 9
- *Armide* (1777), Klaus HORTSCHANSKY éd., 1987-1991, Vol. I, 8a/8b
- *Libretti*, Klaus HORTSCHANSKY éd., 1995, [1^{ère} Édition : 1990], vol. VII, 1
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Tauride, Tragédie en quatre actes représentée pour la première fois le Mardy 18 May 1779*, à Paris, chez Deslauriers, 1779.
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Iphigénie en Tauride, mai 1779*, [partition autographe, annotée], B. M. O, A 267.a. [I]-[IV].
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Armide, drame héroïque, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777*, à Paris, Lobry, 1777.
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste, tragédie-opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 30 avril 1776*, à Paris, Bureau d'Abonnement Musical, 1776.
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Alceste*, [manuscrit en partie autographe], B. N. F., Département de Musique, Rés. Vm². 150.
- GLUCK, (Christoph Willibald von), *Orphée et Eurydice, tragédie opéra en trois Actes, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 aout 1774*, à Paris, chez Lemarchand, 1774.
- GLUCK (Christoph Wilibald von), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, Bureau d'Abonnement Musical, 1775.

- GLUCK (Christoph Wilibald von), *Iphigénie en Aulide tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774*, à Paris, chez Lemarchand, 1774.
- GLUCK (Christoph Wilibald von), *Iphigénie en Aulide*, [partition manuscrite], B. N. F., A 229. a [I–III] ;
- GLUCK (Christoph Wilibald von), *Iphigénie en Aulide, Tragédie Opéra en trois actes, présenté pour la première fois par l'académie royale de musique, le Mardy 19 avril 1774*, B. N. F., L 1026.
- GLUCK (Carl Wilibald von), *Alceste*, Vienna, Giovanni Tomaso de Trattner, 1769.

Ouvrages

1. Dictionnaires et catalogues

- BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.
- BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancient Régime (1669-1791)*, IV tomes, 2019.
- BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de Musique, contenant un explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usités dans la musique*, Paris, Ballard, 2nde édition, 1705 (1^{ère} édition : 1703), 380 p.
- CAMPARDON (Émile), *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figure de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, 2 vols.
- COMPAN (Charles), *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne & moderne*, Paris, chez Cailleau, 1787, 395 p.
- DAUPHIN (Claude), éd., *Dictionnaire de Musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern, Peter Lang, coll. « Varia Musicologica », 2008, 890 p.
- DIDEROT (Denis), D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, [1751-1765], 17 vols.
- DUFAYL (Ezvar), *Académie Nationale de Musique 1671-1877. Répertoire général ; Description du monument ; 200 notices sur les artistes de l'opéra ; Plan du monument et de la salle*, Paris, Tresse éditeur, 1878, Bibliothèque du Musée de l'Opéra, C1634 et A. I. D 245.
- LAJARTE (Théophile De), *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra, Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878, Vol. I [4^e Période Gluck 1774-1807].
- LE MOAL (Philippe), dir., *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, nouvelle édition 2008.
- MEUDE-MONPAS (J. J. O. Chevalier de), *Dictionnaire de Musique*, à Paris, chez Knappen & Fils, 1787, 232 p.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, 548 p.
- SABY (Pierre), *Vocabulaire de l'Opéra*, Paris, Minerve, 1999, 259 p.
- SADIE (Stanley), éd., *The New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, McMillan, 2001 [1^{ère} édition : 1980], 29 volumes.
- SADIE (Stanley), éd., *The New Grove dictionary of opera*, Londres, McMillan, 1997, 4 volumes.
- SOURIAU (Étienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Grands Dictionnaires », 3^e édition, 2010, [1^{ère} édition : 1990], 1493 p.

2. Livrets

- ANGIOLINI Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, 1765, ed. Arianna Fabbricatore, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis>, 2015.
- ANGIOLINI Gasparo, [CALZABIGI, Ranieri de], *Le Festin de Pierre, ballet-pantomime*, Éd. Arianna Fabbricatore, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre-body-3>, 2017.
- CALZABIGI (Ranieri de), *Alceste, Tragédie-Opéra en 3 actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 16 avril 1776, à Paris, chez Delormel*, 1776.
- CORNEILLE (Thomas) & FONTENELLE (Bernard de), *Bellerophon, tragédie représentée à Paris, par l'Académie royale de musique, l'an 1679. & le 3 janvier de l'année suivante 1780. À Saint-Germain en Laye, devant le Roy, à l'arrivée de madame la Dauphine ; remise au théâtre le mardy sixième d'avril 1728. N'ayant point été représenté depuis 1718, à paris, chez Jean-Bapiste Ballard*, 1728.
- DANCHET (Antoine), *Camille, reine des Volsques, Tragédie représentée pour la première fois à l'Académie royale de musique, le mardi 9 novembre 1717 et remis au théâtre le 18 septembre 1761, à Paris, chez De Lormel*, 1761.
- D'ORVOGNY & MOLINE (Pierre-Louis), *Roger Bontems et Javotte, parodie d'Orphée et Euridice, pièce en un acte mêlé d'ariettes représenté pour la première fois le 13 mai 1775, Paris, Veuve Duchesne*, 1775.
- DU ROULET (François-Louis Gand le Blanc, Bailli), *Iphigénie en Aulide, Tragédie-Opéra en 3 actes, Paris, P. R. C. Ballard*, 1782.
- DU ROULET (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), *Les Danaïdes, tragédie lyrique en cinq actes représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le lundi 19 avril 1784, Paris, P. De Lormel*, 1784.
- FONTENELLE (Bernard de) & CORNEILLE (Thomas), *Bellerophon, tragédie représentée à Paris, par l'Académie royale de musique, l'an 1679. & le 3 janvier de l'année suivante 1780. À Saint-Germain en Laye, devant le Roy, à l'arrivée de madame la Dauphine ; remise au théâtre le mardy sixième d'avril 1728. N'ayant point été représenté depuis 1718, à paris, chez Jean-Bapiste Ballard*, 1728.
- GARDEL (Maximilien), *L'Avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du Couronnement du Roi*, à Paris, Chez Musier, 1775, 62 p.
- GUILLARD (Nicolas-François), *Iphigénie en Tauride, Tragédie en 4 actes représentée pour la première fois le mardi 11 mai 1779, à Paris, chez P. de Lormel*, 1779, 50 p.
- GUILLARD (Nicolas-François), *Iphigénie en Tauride*, [livret avec annotations manuscrites], Bibliothèque Musée Opéra, A 267. A [1].
- MOLINE (Pierre-Louis) & D'ORVIGNY, *Roger Bontems et Javotte, parodie d'Orphée et Euridice, pièce en un acte mêlé d'ariettes représenté pour la première fois le 13 mai 1775, Paris, Veuve Duchesne*, 1775.

NOVERRE (Jean-Georges), *Médée, Ballet tragi-pantomime*, Paris, P. de Lormel, 1780.

QUINAULT (Philippe) et GLUCK (Christoph Willibald von), *Armide, tragédie en 5 actes donnée pour la première fois par l'académie royale de musique en 1686, 1746, 1761, 1764 et remise au Théâtre le mardi 23 septembre 1777*, à Paris, chez P. De Lormel, 1777.

3. Correspondances et Chroniques

DIDEROT (Denis), GRIMM (Friedrich Melchior), *Correspondance littéraire, philosophique, et critique depuis 1753 jusqu'en 1790, nouvelle édition revue et mise dans un meilleurs ordre, avec des notes et des éclaircissements et on se trouvent rétablies pour la première les phrases supprimées par la censure impériale*, Paris, Furne, tome VIII [1772-1776], 1830, p. 391.

GOUDAR (Sara), *Ouvres mêlées de Madame Sara Goudar, Angloise, Lettres sur les divertissements du carnaval de Naples & de Florence*, à Amsterdam, 1777, tome I.

LESPINASSE (Julie de), *Lettres de Mlle de Lespinasse*, Paris, Amyot, 1847, [Préface et notice biographique de Jules Janin], 593 p.

LEVER (Evelyne), éd., *Marie-Antoinette, Correspondance (1770-1793)*, éd. Tallandier, Paris, 2005, p. 209, 231, 311, 314.

Mémoires secrets [dits de Bachaumont] *pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France depuis MDCCLXXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires ; les notices des Livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les Pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les Vaudevilles sur la Cour ; les Anecdotes & Bons Mots, les Éloges des Savants, des Artistes, des Hommes de Lettres morts, &c. &c. &c., continué par Pidansat de Mairobert et Moufle d'Argenville*, 36 volumes, Londres, John Adamson, 1780-1789.

NOHL, L., éd., *Lettres de Gluck et de Weber*, [trad. de l'allemand : Guy de CHARNACÉ], Paris, Henri Plon, 1870, p. 7 à 81.

4. Écrits sur la Musique et l'Opéra

ALGAROTTI (Francesco), *Essai sur l'opéra*, [trad. de l'italien : François-Jean de BEAUVOIR, marquis de Chastellux], Pise et Paris, Ruault, 1773, [1^{ère} édition : Venise 1755 ; 2^{nde} édition : Livourne, 1763], 190 p.

ANGER (Violaine), dir., « Sonate, que me veux-tu ? » *Pour penser une histoire du signe*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2016, 256 p.

BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, 222 p.

BEAUCÉ (Pauline), *Parodie d'Opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), coll. « Les Spectaculaires », 2013, 465 p.

- BERLIOZ (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Henri Lemoine et C^{ie} Éditeurs, Paris-Bruxelles, 1914, [éd. orig.1844], 312p.
- BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *L'Opéra de Paris sous l'ancien régime. Approches plurielles*, Institut de recherche en musicologie et Maison des Sciences de l'Homme Claude-Nicolas Ledoux de l'Université de Franche-Comté, URL : http://www.iremusc.cnrs.fr/sites/default/files/lopera_de_paris_sous_lancien_regime._approches_plurielles.pdf, 2015.
- BROWN (Bruce Allan), *French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 525 p.
- BRUNEL (Pierre), PISTONE (Danièle), HAMARD, (Marie-Françoise), dir., *Musiques d'Orphée*, Paris, PUF, coll. « Musique et Musiciens », 1999, 193 p.
- BURNEY (Charles), *The present State of Music in France and Italy : or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1771] et The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces : or, the Journal of a Tour through Those Countries , Undertaken to Collect Materials for a General History of Music [1773]*. Traduit, présenté et annoté par Michel NOIRAY, *Voyage dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », série « Écris de Musiciens », 1992, 523 p.
- CALELLA (Michele), « La Virtuosité italienne et la tragédie lyrique : polémiques et réformes » in PENESCO (Anne), textes réunis et présentés par, *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, Cahiers du centre de recherches musicologiques Université Lumière-Lyon 2, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 113-121.
- CAMPARDON (Émile), *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, tome I, 409 p.
- CHABANON (Michel Paul Guy de), *De La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, 459 p.
- CHABANON (Michel Paul Guy de), *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, à Paris, chez Pissot Père & Fils, 1779, 215 p.
- CHAMPONNOIS (Cécile), « Le Concept d'imitation selon M. P. G de Chabanon et son application à la tragédie lyrique » in MARTIN (Marie-Pauline) et SAVETIERI (Chiara) *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », p. 189-198.
- CORONAT-FAURE (Raphaële), *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2001, 350 p.
- COURT (Raymond), « Rousseau philosophe de la musique. Actualité de sa pensée », in PENESCO (Anne), éd., *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, Cahiers du centre de recherches musicologiques Université Lumière-Lyon2, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 101-112.

- D'ALEMBERT (Jean Le Rond), « De la liberté de la musique » dans *Œuvres complètes de d'Alembert*, à Paris, chez M. Bossanges et Co, 1821, Tome 1, Deuxième partie, p. 515 à 546.
- DAUPHIN (Claude), *Musique et liberté au siècle des Lumières* suivi d'une édition critique et moderne de *De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2017, 219 p.
- DE PLACE (Adélaïde), *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 341 p.
- DEBUSSY (Claude), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », édition revue et augmentée 1987 [1^{ère} édition : 1971], 361 p.
- DELDONNA (Anthony, R.), POLZONETTI (Pierpaolo), éd., *Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 316 p.
- DENÉCHEAU (Pascal), BOUISSOU (Sylvie), MARCHAL-NINOSQUE (France), dir., *L'Opéra de Paris sous l'ancien régime. Approches plurielles*, Institut de recherche en musicologie et Maison des Sciences de l'Homme Claude-Nicolas Ledoux de l'Université de Franche-Comté, URL : http://www.iremusc.cnrs.fr/sites/default/files/lopera_de_paris_sous_lancien_regime._approches_plurielles.pdf, 2015.
- DESARBRES (Nérée), *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868): Chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante [...]*, à Paris, chez E. Dentu, 1868, 297 p.
- DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brissoys), *La Musique Française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccini (1774-1800)*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, [éd. orig. 1872], 424 p.
- DIDIER (Béatrice), « Mimésis et représentation de la nature des quelques livrets des opéra de Jean-Philippe Rameau, in MARTIN (Marie-Pauline), SAVETTERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », 2014, p. 182-187.
- DIDIER (Béatrice), *Le livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford, Éd. Voltaire Foundation, 2013, 351p.
- DOWING (A. Thomas), *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime 1647-1785*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 411 p.
- DU ROULET (François-Louis Gand Le Blanc, Bailli), *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam/Paris, chez Esprit, 1776, 55 p.
- DRATWICKI (Alexandre), « Aujourd'hui, entendre exécuter un ballet, c'est être au salon de peinture. La danse et la question de l'imitation, entre 1770 et 1780 », in MARTIN (Marie-Pauline), SAVETTERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », 2014, p. 199-209.
- DRATWICKI (Benoît), *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Wavres, Éd. Madraga, coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles », 2011, p. 172.

- DRATWICKI (Alexandre), « Haydn et Mozart dansés à l'Opéra de Paris. Le transfert émotionnel entre chorégraphie et musique dans le ballet-pantomime classique (1776-1815) », in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment, actes de colloque des 14, 15 et 16 mai 2002*, Éd. Cité de la musique, coll. « Les Cahiers du musée de la Musique, Paris, 2003, p. 78 à 87
- DURON (Jean), textes réunis par, *Regards sur la musique... Au temps de Louis XV*, Madraga, Coll. « Regards sur la Musique », Wavre, 2007, 169 p.
- DU ROULLET (François Louis Gand Le Bland Bailli), SUARD (Jean-Baptiste Antoine), BOYER (Pascal), CONDORCET (Jean-Antoine-Nicolas de Caritat), *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples et Paris, Bailly, 1781, 401 p.
- DU ROULLET (François-Louis Gand le Bland Bailli), *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam, éd. Esprit, 1775, 55 p.
- FABIANO (Andrea), dir., *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Sciences de l'art », 2007, 355 p.
- FABIANO (Andrea), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, 205 p.
- FABIANO, Andrea (textes réunis par), *La « Querelle des bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2005, 276 p.
- FAJON (Robert), *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève-Paris, Éd. Slatkine, 1984, 440 p.
- FAVART (Charles-Simon), *Mémoire et Correspondance littéraires dramatique et anecdotiques*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, Tome I, II & III.
- FORGE (Letexier de), *Idées sur l'opéra, avec un projet d'établissement d'une véritable Académie de musique qui aurait la direction de l'Opéra, de l'Opéra-comique ; projet suivant lequel les auteurs seraient mieux récompensés et les principaux acteurs encouragés en les faisant partager aux profits*, Paris, 1764.
- GIRDLESTONE (Cuthbert), *Jean-Philippe Rameau 1683-1764. Sa vie, son œuvre*, Paris, Desclée de Brower, 2^{de} édition augmentée [1^{ère} Édition : Cassel & Compagny, Londres, 1957], 1983, 670 p.
- GIRON PANEL (Caroline), SERRE (Solveig), « Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », in *Génèse du vedettariat théâtral (XVII^e-XXI^e siècle)*, URL : <halshs-01219045>, Mai 2014, Poitiers, 7 p.
- HARRIS-WARRICK (Rebecca), *Dance and Drama in French Baroque Opera. A history*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in Opera », 2016, 502 p.
- HEARTZ (Daniel), *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, USA, W. W. Norton & Compagny, 2003, 1078 p.
- HOWARD (Patricia), *Christoph Willibald Gluck a guide to research*, New York, Garland Publication, 1987, 178p.

- HUNTER (Mary), *The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999, 312 p.
- JAMAIN (Claude), *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2003, 404 p.
- LACÉPÈDE (Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de), *La Poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, 2 volumes.
- LE BLOND (Gaspard-Michel), *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples/Paris, Bailly Libraire, 1781, 491 p.
- LECERF DE LA VIÉVILLE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la Musique française où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, à Bruxelles, chez François Foppens, 1705, 3 parties.
- LEGRAND (Raphaëlle), *Rameau et le pouvoir de l'Harmonie*, Paris, Les Éditions Cité de la Musique, coll. « Analyse et Esthétique », 2007, 174 p.
- LE MOËL (Sylvie), *Le corps et le vêtement. Écrire et penser la musique au siècle des Lumières. Wilhelm Heinse (1746-1803)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1996, 456 p.
- LESURE (François), introduction, commentaires et index, *La querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, Genève, Minkoff Reprint, 1984, 2 volumes.
- LLORT LLOPART (Victoria), « *La musique peint* signification et esquisse d'une métaphore dans l'esthétique des Lumières » dans MARTIN (Marie-Pauline) ; SAVETIERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », p. 123-138.
- MARMONTEL (Jean-François), *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Liège, chez Bassompierre, 1777, 472 p.
- NAUDEIX (Laura), *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004, Chapitre V : Sur les Divertissements, p. 321-405.
- NOIRAY (Michel), « Musique imitative et discours de l'imitation : Réflexion sur un écart. », in MARTIN (Marie-Pauline), SAVETIERI (Chiara), *La musique face au système des Arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Belgique, Vrin, coll. « Musicologues », p. 173-179.
- PÉLISSON-KARRO (Françoise), « Sophia : les machines de l'opéra » in GUELLOUZ (Suzanne), dir., *Entre Baroque et Lumières : Saint-Evremond (1614-1703)*, Caen, 2000, Presse Universitaire de Caen, p. 67-83.
- PENESCO (Anne), éd., *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, Cahiers du centre de recherches musicologiques Université Lumière Lyon2, Presses universitaires de Lyon, 1997, 213 p.
- PICARD (Timothée), *Gluck*, Arles, Actes Sud/Classica-Répertoire, 2007, 253 p.
- PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), *Christoph-Willibald Gluck*, Paris, Fayard, 1985, 413 p.

- ROBERT (Frédéric), *L'Opéra et l'Opéra-Comique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2nde édition mise à jour 1990 [1^{ère} Édition : 1981], Chapitre II et III p. 13-39.
- ROSEN (Charles), *Le Style Classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, [trad. de l'anglais : Marc VIGNAL & Jean-Pierre CERQUANT], Paris, Gallimard, coll. « Tel », édition augmentée, [1^{ère} Édition : 1978], 2000, 696 p.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 5, 1928 p.
- SABY (Pierre), textes recueillis et présentés par, *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra, actes du colloque Le Devin de Village 15 avril 2003 et autres études*, Lyon, Édition de l'université de Lyon II, coll. « Études », 2003, 226 p.
- SABY (Pierre), « Servitude et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau » in PENESCO (Anne), éd. *Défense et Illustration de la virtuosité*, Lyon, Cahiers du centre de recherches musicologiques, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 81-100.
- SAINT-MARD (Toussaint Raymond de), *Œuvres de Monsieur Rémond de St Mard. Poétique prise dans ses sources*, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1749, « Réflexions sur l'Opéra » p. 141 à 284.
- SAINT-MARD, (Toussaint Raymond de), *Réflexions sur l'opéra*, à La Haye, chez Jean Neaulme, 1741, 104 p.
- SERRE (Solveig), GIRON PANEL (Caroline), « Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », in *Génèse du vedettariat théâtral (XVII^e-XXI^e siècle)*, [halshs- 01219045], Mai 2014, Poitiers, France, 7 p.
- SERRE (Solveig), *L'opéra de Paris 1749-1790, Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2011, 304 p.
- STERN (Martin), *Jean-Jacques Rousseau, la conversation d'un musicien philosophe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2012, 416 p.
- WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et gestes en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Éd. Peter Lang, 2009, 305 p.
- WARRACK (John), *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 447 p.
- WEBSTER (James), HUNTER (Mary), dir., *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, coll. « Studies in Opera », Cambridge University Press, 1997, 472 p.

5. Écrits sur la danse et le geste

- ANGIOLINI (Gasparo), *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis Composé par Mr Angiolini Maître des Ballets du Théâtre prés de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765. À l'occasion des Fêtes pour le mariage de sa majesté Le Roi des Romains*, Éd. Arianna Fabriccatoire, URL : <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis>.
- CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph Blaze dit), *L'Académie Impériale de Musique, Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre*, Paris, Castil-Blaze, 1855, 2 volumes.
- CAHUSAC (Louis de), *La Danse ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse*, à La Haye, chez Jean Neaulme, 1754, 3 volumes.
- CAHUSAC (Louis de), *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, Éd. présentée, établie et annotée par LECOMTE (Nathalie), NAUDEIX (Laura), LAURENTI (Jean-Noël), Paris, Desjonquières/CN D, coll. « Nouvelle librairie de la danse », 2004, 312 p.
- CASALE (Camille), LIGORE (Bruno), MAURMAYR (Bianca), SINI (Alessandra), dir., *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse—outils à l'œuvre*, Pantin, CN D, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, URL : <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>, 2017, 82 p.
- DE BELLIS (Julie), « Un corps hors-norme au XVIII^e siècle ? L'exemple d'Hilaire Dolivet, “le jovial” » in CASALE (Camille), LIGORE (Bruno), MAURMAYR (Bianca), SINI (Alessandra), dir., *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse—outils à l'œuvre*, Pantin, CN D, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, URL : <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>, 2017, p. 32-37.
- DRATWICKI (Alexandre), *Gossec et la Danse ou les premiers pas du ballet-pantomime français. Autour du succès de Mirza (1779)*, URL : <<http://philidor.cmbv.fr/content/download/493487/5335334/file/CMBV-2002-Gossec-et-la-danse.pdf>>, 2002.
- FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, coll. « Le Spectaculaire », Éd. Presses Universitaires de Rennes, 2017, 471 p.
- FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *Sémiramis, ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*, Université Paris-Sorbonne, URL : <halshs-00687940>, version 2/24 novembre 2014, 13 p.
- FABBRICATORE (Arianna Beatrice), « Jean Georges Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène », URL : <halshs-00756968>, 2012. 15 p.
- FEUILLET (Raoul-Auger), *L'Art de décrire la danse par caractère et figures démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soy même toutes sortes de danses*, Paris, Brunet, 1700, 95 p.
- GARELLI (Marie-Hélène), « La Danse de Lucien : défense d'une cause ou trait d'esprit ? », in *Cahiers ForeLL—Formes et Représentations en Linguistique et Littérature/ Dialogue et Théâtralité /*

- Lucien (de Samosate) et nous, URL : <<http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=239>>, publié le 01 avril 2014.
- KISS (Dora), *Traité de la belle danse (1700-1797), étape d'un inventaire*, URL : <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/158a07d2>>, 20 mars 2016.
- KISS (Dora), *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*, Paris, Classique Garnier, 2016, 547 p.
- JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1^{ère} Édition : 1974], 1006 p.
- LANCELOT (Francine), *La Belle danse, catalogue raisonné*, Paris, Van Dieren, coll. « Libraire de la danse », 1996, 405 p.
- LECOMTE (Nathalie), *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, CN D, coll. « Histoires », 2014, Chapitre « La Naissance du ballet de l'Opéra de Paris » p. 344 à 370.
- FOSTER (Susan Leigh), « Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie », [traduit de l'anglais par Axel NESME], in *Littérature n°112 : La Littérature et la danse*, 1998, pp. 110-111.
- LIFAR (Serge), *Auguste Vestris, « Le dieu de la danse »*, Paris, Nagel, 1950, 253 p.
- MARTINET (Jean-Jacques), *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne*, Lausanne, Monnier et Jaquerod, 1797, éd. Dora KISS, URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/martinet_art-de-la-danse>, 2015.
- NORDERA (Marina), « Lucien de Samosate ambassadeur de la modernité ou la réception européenne du *Péri orbeseos* dans les discours de la danse au XVIII^e siècle » in FABBRICATORE (Arianna), dir., *La danse théâtrale en Europe : Identités, altérités, frontières*, Hermann, Paris, 2019, pp. 33-52.
- NORDERA (Marina), « Comment construire une danseuse ? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène » in LAUNAY (Isabelle), PAGÈS (Sylviane), dir., *Histoire et mémoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 269-284.
- NORDERA (Marina), *La Construction de la féminité dans la danse (XVI -XVIII^e siècle), catalogue de l'exposition du 4 novembre 2004 au 21 janvier 2005 au Centre National de la danse*, CN D, Pantin, 2004, 47 p.
- NOVERRE (Jean-Georges), *Lettre sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold Collin, et La Haie chez Immerzeel, 1807, Tome 1 & 2.
- NOVERRE (Jean-Georges), *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, à Amsterdam, chez Changuion/à Paris, chez P. de Lormel, 1781, 39 p.
- NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, 480 p.

- NOVERRE (Jean-Georges), *Théorie et pratique de la danse en général. De la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres par Mr. Noverre*, Tome I, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Département Musique 314, Rés. 1045.
- PAPPACENA (Flavia), *Le Langage de la danse classique, Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, Rome, Édition Gremese, coll. « La bibliothèque des Arts », 2012, 236 p.
- PAPPACENA (Flavia), éd., *Arthur Saint-Léon, la Sténochorégraphie*, 1852, Liberia Musicale Italiana, Lucca, 2006, 206 p.
- POIGNAULT (Rémy), textes réunis et présentés par, *Présence de la danse dans l'antiquité, présence de l'antiquité dans la danse*, Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand (11-13 décembre 2008), Clermont-Ferrand, Publication du Centre de recherches André Piganiol, coll. « CAESARODUNUM XLII-XLIII bis », 2013, 436 p.
- POUILLAUDE (Frédéric), *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, 430 p.
- RAMEAU (Pierre), *Le Maître à Danser, qui enseigne la manière de faire tous les différent pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*, Paris, Éditeur Rollin fils, 1725, 271 p.
- ROUCHER (Eugenia), « La Belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », conférence d'introduction au spectacle de C. Bayle, *Figures et belle-danse dans les Cours d'Europe au temps de Louis XIV*, dans le cadre de l'exposition « Triomphe du Baroque », Marseille, URL : <<http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/belleDanse-2.pdf>>, CN D, 20 janvier 2001, 14 p.
- SAMOSATHE (Lucien de), *Éloge de la Danse*, [trad. du grec et présentation : Claude Terreaux], Paris, Arléa, coll. « Poche-Retour aux grands textes », 2007, p. VII à 45.
- SERRE (Solveig), *Noverre à l'Académie royale de musique (1776-1781)*, URL :<halshs-00586853>, 2010, 9 p.
- SOWELL (Debra H.), SOWELL (Madison U.), FALCONE (Francesca), VEROLI (Patrizia), *Icônes du ballet romantique : Marie Taglioni et sa famille*, Roma, Gremese, 2016, p. 167.
- VIGARELLO (Georges), *Le Corps redressé*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Dynamiques », 2004, Nouvelle édition avec postface, [1^{ère} édition : 1979], 237 p.
- VIROLLE (Roland), « Noverre, Garrick, Diderot : Pantomime et Littérature », in CLARAC (Pierre), éd., *Motifs et Figures*, Presses Universitaire de France, Paris, 1974, p. 201 à 124.

6. Ouvrages et manifestes esthétiques

a. Textes Anciens

- ARISTOTE, *Poétique*, [trad. Charles BATTEUX], à Paris, ed. Jules Delain & fils, 1874, Nouvelle édition Revue et Corrigée, 47 p.
- BATTEUX (Charles), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, à Paris, chez Durand, 1746, 212 p.
- BOILEAU (Nicolas), *Œuvres diverses avec le traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le discours*, à Paris, chez Denys Thierry, 1674, 2 parties.
- CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, édition critique, introduction et notes de Jean-Claude PARIENTE et Martine PÉCHARMANT], Paris, Vrin, coll. « Œuvres », 2014, 347 p.
- D'ALEMBERT (Jean le Rond), *Discours préliminaire de l'Encyclopédie publié intégralement d'après l'édition de 1763, avec les avertissements de 1759 et 1763, la dédicace de 1751, des variantes, des notes, une analyse et une introduction par F. Picavet*, Paris, Armand Colin & Cie, Éditeurs, 1894, 250 p.
- DIDEROT (Denis), *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose, Avec l'Histoire véritable de la Pièce*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1804, 172 p.
- DIDEROT (Denis) *Œuvres philosophiques*, édition publiée sous la direction de Michel DELON avec la collaboration de Barbara DE NEGRONI, Paris, Gallimard, coll. « pléiade », 2010, 1413 p.
- DIDEROT, (Denis), *Écrits sur l'Art et les artistes*, [choix de texte, introduction et notes de Jean SEZNEC], Paris, Hermann, 2007, 311 p.
- DIDEROT (Denis), *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques » 2002, 317 p.
- DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 78-116.
- DUBOS (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, 2 volumes.
- ENGEL (Johann-Jacob), *Idées sur le geste et l'action théâtrale suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale. Le tout traduit de l'allemand avec trente-quatre planches*, à Paris, chez Jansen et Comp., 2 volumes, An troisième de la République Française, [1794].

b. Études Modernes

- BERNARD (Michel), *De la création chorégraphique*, Pantin, éd. CN D, coll. « Recherches », 2016, p. 95 à 101.
- BERNARD (Michel), *Le Corps*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Essais », 1995 [1^{ère} Édition : 1972], 163 p.
- BURKE (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [trad. de l'anglais : E. LAGENTIE DE LAVAÏSSE], Paris, Vrin, 1973, 323 p.
- DASSAS (Frédéric), Commissariat général, *L'invention du sentiment, aux sources du Romantisme. Catalogue de l'exposition 2 avril-30 juin 2002 à la Cité de la Musique*, Paris, Cité de la Musique/Réunion des musées nationaux, 2002, 287 p.
- FRANTZ (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Perspectives Littéraires », 1998, 266 p.
- HAZARD Paul, *La crise de la conscience Européenne 1680-1715*, Paris, Le Livre de Poche, 1961, 444 p.
- KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 3^e édition revue et augmentée, 2011, [1^{ère} édition : 1983 ; 2^{nde} édition : 1988], 238 p.
- KINTZLER (Catherine), *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la Musique », 2004, 334 p.
- KINTZLER (Catherine), « Classicisme et violence : du désinvestissement à l'authenticité », in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment, actes de colloque des 14, 15 et 16 mai 2002*, éd. Cité de la musique, coll. « Les Cahiers du musée de la Musique, Paris, 2003, p. 8 à 14
- KINTZLER (Catherine), « La Poétique du merveilleux dans l'opéra français et son effondrement à la fin du XVIII^e siècle », in MASSIN (Brigitte), dir., *Mozart : les chemins de l'Europe, Actes du Congrès de Strasbourg 14-16 octobre 1991*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1997, p. 405-413
- KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, coll. « Voies de l'histoire »/série « Culture et Société », 1991, 582 p.
- MARCHAND (Sophie) « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacle dans la théorie diderotienne », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, URL : <<http://rde.revues.org/4922> ; DOI : 10.4000/rde.4922>, 2012, 24 p.

7. Histoire du spectacle

COCHIN, *Pantomime dramatique ou Essai sur un nouveau genre de spectacle [suivi de] Démophon, pantomime italienne dramatique*, à Florence et se trouve à Paris, chez Jombert, 1779, 77 p.

FABBRICATORE (Arianna Beatrice), « Dramaturgie des passions entre tradition et innovation : Métastase, Angiolini et Calzabigi » in *Passion(s) : transports, sublimation*, URL : <<http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/doctorales/les-numeros/passion-s-transports-sublimation/article/dramaturgies-des-passions-entre>>, Doctorales, Revue LLA-SHS des étudiants des ED58 & ED60 de Montpellier, Volume2.

HUTHWOHL (Joël), *Comédiens & costumes des Lumières, Miniatures de Fresch et Whirsker, collection de la Comédie-Française*, Éd. Bleu Autour/Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Sioule/Moulins, 2011, 221 p.

MARTIN (Roxane) ; NORDERA (Marina), dir., *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906), Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009*, Paris, Honoré Champion, 2001, 401 p.

SAJOUS D'ORIA (Michèle), *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748/1807*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2007, 277 p.

SURGERS (Anne), *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI^e—XXI^e siècle)*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires-Passages interculturels », 2012, 385 p.

SURGERS (Anne), *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2^e édition revue et augmentée, 2009, [1^{ère} édition : 2000], 223 p.

8. Autres études littéraires

BARIDON (Michel), « Locke en France : courant et contre-courants » in *Le continent Européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles. Acte du Colloque — Société d'étude anglo-américaines des 17^e et 18^e siècle*, URL : <<https://doi.org/10.3406/xvii.1986.2243>>, 1986, pp. 104-108.

DANAN (Joseph), *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sur-Papiers, coll. « Apprendre », 2017 [1^{ère} éd. 2010], 76 p.

DECROIX (Jean-Joseph-Marie), *L'ami des arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, à Amsterdam, 1776, 233 p.

DUMONT (Martine), « Le Succès mondain d'une fausse science [La physiognomonie de Johann Kaspar Lavater] », in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, URL : <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_54_1_2220>, Volume n°54 « Le Savoir-voir », 1984.

- GRAVELOT (Hubert-François), éd., *Collection complète des œuvres de Mr. de Voltaire, contenant les lettres en vers et en prose et plusieurs morceaux de Poésie, de Littérature, de Physique et de Philosophie, &c.*, à Paris, chez Jean-François Bastien, 4^e année, Volume 32.
- REYNAUD (Denis), THOMAS (Chantal), dir., *Le Régent. Entre fable et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003, 278 p.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris, Veuve Dabo, 1823, 3 vol.
- TEXTE (Joseph), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme, étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Genève, Éd. Slatkine Reprints, 1970, p. 466 p.
- VIGARELLO (Georges), *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, éd. Seuil, coll. « Histoire », 1985, 282 p.

Revue

1. Numéros complets

L'Avant-Scène Opéra n°286, *Dardanus*, Paris, Première Loges, 2015.

L'Avant-Scène Opéra, n° 256, *Alceste*, Paris, Premières Loges, 2010.

L'Avant-Scène Opéra, n° 192, *Orphée*, Paris, Premières loges, 1999.

L'Avant-Scène Opéra n°62, *Iphigénie en Tauride*, Paris, Premières Loges, 1984.

TDC, *Texte et documents pour la classe*, n°1071, « Le Goût au siècle des Lumières », bimensuel, 1^{er} mars 2014.

Marsyas, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique, n° 21, « La Virtuosité », Paris, mars 1992.

LAURENTI (Jean-Noël), dir., *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque international 29-31 mai, Annales de l'ACRAS, n° 4, juin 2010, 282 p.

LE MOËL (Sylvie) et QUETIN (Laurine), dir., « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières », *Musicorum* n°10, Tours, Université François- Rabelais, 2011.

LE MOËL (Sylvie) et QUETIN (Laurine), dir., « Les Lumières et la culture musicale européenne, C. W. Gluck », *Musicorum* n°9, Tours, Université François-Rabelais, 2011.

2. Articles de Revues

- BADOL-BERTRAND (Florence), « Figure de rhétorique, double-entendre, intertextualité, couleurs, formes... : pour une interprétation des outils mozartiens d'expression du sens », in *La Revue du Conservatoire* n°2, URL : <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=595>>, juin 2013.
- BARA (Olivier), O'DEA (Michael), SABY (Pierre), éd., *Orages* n°11, « Rousseau en Musique », Lyon, mars 2012.
- BRUNON (Hervé), « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », in *Les Carnets du paysage*, n°13-14, automne 2006/hiver 2007, p. 82-101.
- KISS (Dora), « Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse de Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait », in *Recherche en danse* n°3 : *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, URL : <<http://danse.revues.org/871> ; DOI : 10.4000/danse.8712015>, 2015, 12 p.
- LIGORE (Bruno), « Fouiller, activer, partager : témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur » in *Recherche en danse* n° 6, URL : <<http://journals.openedition.org/danse/1712> ; DOI : 10.4000/danse.1712>, 17 p.
- NORDERA (Marina), « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et de transmission ? », in *Recherches en Danse* n°3 : *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, URL : <<http://danse.revues.org/969> ; DOI : 10.4000/danse.969>, 2015, 19 p.
- NORDERA (Marina), « Une commande laïque à un *clericus literatus* : la traduction latine du dialogue *Peri orbeseos* de Lucien de Samosate par Athanase Chalkeopoulos et la culture de la danse en Italie du sud vers la fin du XVI^e siècle », in CABY (Cécile) et DESSI (Rosa Maria), dir., *Humanistes, Clercs et Laïcs dans l'Italie du XIII^e au début du XVI^e siècle*, 2012, éd. Brepols, Turnhout, collection d' « Études Médiévales de Nice n°13 », p. 505 à 518.
- SIRVIN (René), « Les Dames de Gaétan », in *Danser* n°210, Mai 2002, p. 28-32.
- SNYDERS (Georges), « Une révolution dans le goût musical au XVIII^e siècle: l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisation* 18^e année, n° 1, URL : <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1963_num_18_1_420943>, 1963, pp. 20-43.

Thèses de Doctorat & Habilitation à Diriger les Recherches

- FABBRICATORE (Arianna Beatrice), *Angiolini, Noverre et la « Querelle des Pantomimes »*. *Les enjeux esthétiques, dramaturgiques et sociaux de la querelle sur le ballet-pantomime à Milan au XVIII^e siècle*, sous la direction de M. le professeur Andrea FABIANO, Université de Paris-Sorbonne IV, présentée et soutenue le 6 mai 2015, 755 p.
- GARDE (Julien), *Christoph Wilibald Gluck 1774-1779 : Vers un style universel ? Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Échos et Narcisse*, sous la direction de M. le Professeur Alban RAMEAU, Université de Saint-Etienne, présentée et soutenue le 13 décembre 2013, 449 p.
- KOULLAPI (Christina), *Le modèle dramaturgique de la Grèce antique dans la tragédie lyrique des Lumières. Regards sur la tragédie-opéra de Gluck à la Révolution (1774-1789)*, sous la direction de M. le Professeur Pierre SABY, Université de Lyon, Lumière Lyon 2, présentée et soutenue le 26 septembre 2015, 574 p.
- MAURMAYR (Bianca), *Une culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptation poétique entre Venise et Paris au XVIII^e siècle*, sous la direction de Mme la professeure Marina NORDERA, Université Cote d'Azur, présentée et soutenue le 19 novembre 2018, 590 p.
- SABY (Pierre), *À propos de l'art dramatique de Jean-Philippe Rameau*, dossier présenté en vue de l'Habilitation à diriger les recherches, Université de Lyon, Lumière Lyon 2, décembre 2000, 134 p.
- VALLEJOS (Juan Ignacio), *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, sous la direction de M. le Professeur Roger CHARTIER, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, présentée et soutenue le 10 mars 2012, 407 p.

Ressources Électroniques

- Observatoire de la Vie Littéraire, URL : <<http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/>>.
- Archives Nationales, URL : <<https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr>>.
- Bibliothèque Nationale de France, URL : <<https://gallica.bnf.fr>>.
- Calendrier Électronique des Spectacle sous l'ancien régime et la Révolution (CESAR), URL : <cesar.org.uk>.
- Bibliothèque Nationale Américaine, Library of Congress, URL : <<https://www.loc.gov>>.

- Gazetier Universel, URL : <<http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-de-france-1-1724-1778>>.
- Institut de Recherche en musicologie (IREMUS), base de donnée *Chronopéa* (consacrée au répertoire de l'Opéra de Paris), URL : <www.iremus.fr>.
- Exposition Casanova à la BNF, « Les Femmes de Casanova », URL : <<http://expositions.bnf.fr/casanova/albums/index.htm>>.
- Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATIL), « The ARTFL project », URL : <<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>>.
- Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), URL : <<http://cmbv.fr>> ; Rameau 250^e anniversaire, URL : <<http://www.rameau2014.fr/2014#224>>.
- Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS), URL : <<http://www.acras17-18.org>>.
- Répertoire international des sources musicales (RISM), URL : <<http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>>.
- Gluck Gesamtausgabe, URL : <<http://www.gluck-gesamtausgabe.de>>.
- Journal of Seventeenth Century Music, URL : <<https://sscm-jscm.org>>.
- The New York Public library, URL : <<https://digitalcollections.nypl.org>>.
- Base de données PERSEE, URL : <<https://www.persee.fr/>>.
- Revues et ouvrages en sciences humaines et sociales, URL : <<https://www.cairn.info>>.
- Le Théâtre de la Foire à Paris, textes, documents, chronologie, biographie (Université de Nantes), URL : <<http://www.foires.univ-nantes.fr>>.

Autres Ressources

1. Discographie

GARDINER (John Eliot) dir., Monteverdi Choir, *Alceste*, Éd. Philips, enregistrement live (Théâtre du Chatelet 9-12 octobre 1999/Berbican Hall 26-30 novembre 1999), 2002. Commentaire Musical de Patricia HOWARD.

GARDINER (John Eliot) dir., Orchestre de l'Opéra de Lyon, *Iphigénie en Aulide*, éd. Erato, 1990.

2. Colloques, Journées d'étude

-« La Mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain », Colloque pluridisciplinaire et international organisé par l'Université Lumière Lyon 2 et l'Université Jean Moulin Lyon 3, Groupe Renaissance et Âge Classique (UMR 5037) en partenariat avec le TNP, Villeurbanne, 12-14 mars 2015.

-« La dramaturgie en danse », Journées d'études sur une proposition de Fanny de Chaillé, artiste associée au CN D, Lyon, 23-25 avril 2018.

TABLE DES TABLEAUX

TABLEAU n° 1 : PRODUCTIONS DE GLUCK POUR PARIS.	25
TABLEAU n° 2 : PERSONNEL MASCULIN/FÉMININ D'APRÈS LES <i>LETTRES PATENTES DU ROY</i> (JUN 1769).....	89
TABLEAU n° 3 : PERSONNEL MASCULIN/FÉMININ D'APRÈS L'ARTICLE « DANSEUR, DANSEUSE » DE L' <i>ENCYCLOPÉDIE</i>	90
TABLEAU n° 4 : NOMBRE DE SUJETS DANSEURS PAR OPÉRA POUR LES PRODUCTIONS DE GLUCK.....	121
TABLEAU n° 5 : DISTRIBUTION DES MAÎTRES À DANSER DANS LES OPÉRAS DE GLUCK.	124
TABLEAU n° 6 : COMPARAISON LIVRET/PARTITION DU DIVERTISSEMENT DE L'ACTE I, SCÈNE 3 D' <i>ARMIDE</i>	131
TABLEAU n° 7 : <i>POÉTIQUE DES PERSONNAGES DANSANT</i>	136
TABLEAU n° 8 : REMANIEMENTS DE GLUCK POUR PARIS.....	158
TABLEAU n° 9 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , ACTE I.	162
TABLEAU n° 10 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , ACTE II.....	163
TABLEAU n° 11 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , ACTE III.	164
TABLEAU n° 12 : CARTOGRAPHIE DE LA DANSE DANS <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i>	177
TABLEAU n° 13 : CARTOGRAPHIE DE LA DANSE DANS <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i>	182
TABLEAU n° 14 : CARTOGRAPHIE DE LA DANSE DANS <i>ALCESTE</i>	186
TABLEAU n° 15 : CARTOGRAPHIE DE LA DANSE DANS <i>ARMIDE</i>	189
TABLEAU n° 16 : ORGANISATION DE LA DANSE DANS <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i>	195
TABLEAU n° 17 : DÉCOUPAGE DE L'ACTE I, SCÈNE 1 DANS <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i>	208
TABLEAU n° 18 : DÉCOUPAGE DE L'ACTE I, SCÈNE 3 DANS <i>ALCESTE</i>	210
TABLEAU n° 19 : DIVERSITÉ DES DANSES D' <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i>	225
TABLEAU n° 20 : CHŒUR CHANTANT/CHŒUR DANSANT DANS <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i>	258
TABLEAU n° 21 : CHŒUR CHANTANT ET CHŒUR DANSANT DANS <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i>	264
TABLEAU n° 22 : CHŒUR CHANTANT ET CHŒUR DANSANT DANS <i>ALCESTE</i>	266
TABLEAU n° 23 : CHŒUR CHANTANT ET CHŒUR DANSANT DANS <i>ARMIDE</i>	267
TABLEAU n° 24 : CHŒUR CHANTANT ET CHŒUR DANSANT DANS <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i>	269
TABLEAU n° 25 : LES CHŒUR AVEC DANSE DANS LA RÉFORME PARISIENNE (1774-1779).....	272
TABLEAU n° 26 : CONSTRUCTION DE L'ACTE II (SCÈNE 1 ET 2) DANS <i>ALCESTE</i>	274
TABLEAU n° 27 : DÉCOUPAGE DU CHŒUR « PAREZ VOS FRONTS DE FLEURS NOUVELLES », <i>ALCESTE</i> , ACTE II, SCÈNE 3. ...	276
TABLEAU n° 28 : CONSTRUCTION DE L'ACTE II, SCÈNE 4 D' <i>ARMIDE</i>	277
TABLEAU n° 29 : REMANIEMENTS DE L'ACTE I, SCÈNE 1 ENTRE L' <i>ORFEO</i> ET <i>ORPHÉE</i> , D'APRÈS LE TABLEAU D'HEIDI LAW	298

Table des tableaux

TABLEAU n° 30 : <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i> , LE TABLEAU DU DEUIL, ACTE I, SCÈNE 1.	299
TABLEAU n° 31 : <i>ALCESTE</i> , ACTE I, SCÈNE 3, PANTOMIME POUR LE SACRIFICE.	303
TABLEAU n° 32 : GESTES DU RITUEL DANS <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i> , <i>ALCESTE</i> ET <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i>	335
TABLEAU n° 33 : CORRESPONDANCE ENTRE LES ARTS D'APRÈS JEAN-GEORGES NOVERRE.....	388
TABLEAU n° 34 : TONALITÉS DU BALLET DE L'ACTE II D' <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i>	396
TABLEAU n° 35 : CORRESPONDANCE DES AIRS POUR FLÛTE ET DE LA DANSE DANS LA RÉFORME PARISIENNE (1774-1779).	398
TABLEAU n° 36 : DÉROULEMENT DE L'ACTE I, SCÈNE 2 D' <i>ALCESTE</i>	404

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION N° 1 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , PARTITION MANUSCRITE, ACTE I, OUVERTURE.	26
ILLUSTRATION N° 2 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , PARTITION GRAVÉE.	26
ILLUSTRATION N° 3 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , ACTE I, « APRÈS PLUSIEURS AIRS DE DANSE, CHŒUR ».	162
ILLUSTRATION N° 4 : OUVERTURE D' <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , PARTITION MANUSCRITE, B. M. O., A 267. A [1], p. 18.	165
ILLUSTRATION N° 5 : OUVERTURE D' <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , PARTITION MANUSCRITE, B. M. O., A 267. A [1], p. 21.	166
ILLUSTRATION N° 6 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , MOTIF TRAGIQUE, PARTITION GRAVÉE DE 1774.	167
ILLUSTRATION N° 7 : <i>ARMIDE</i> , ACTE IV, SCÈNE 1, ANDANTE, MESURE 25-26.	193
ILLUSTRATION N° 8 : GLUCK (CARL WILIBALD VON), <i>ALCESTE</i> , VIENNA, GIOVANNI TOMASO DE TRATTNERN, 1769, P. AL.	202
ILLUSTRATION N° 9 : « AIR PANTOMIME POUR LE SACRIFICE » DANS <i>ALCESTE</i>	211
ILLUSTRATION N° 10 : TRILLE DE CLARINETTE, CHACONNE D' <i>ARMIDE</i>	222
ILLUSTRATION N° 11 ET N° 12 : <i>IPHIGÉNIE EN AULIDE</i> , ACTE II, PRÉSENTATION DES FEMMES DE LA SUITE D'IPHIGÉNIE. .	259
ILLUSTRATION N° 13 : DISTRIBUTION DES ACTEURS, D'APRÈS LE LIVRET D' <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , P. IV.	270
ILLUSTRATION N° 14 : DISTRIBUTION DES DANSEURS, D'APRÈS LE LIVRET D' <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , P. V	270
ILLUSTRATION N° 15 : « CHŒUR AVEC LA DANSE », ACTE II, SCÈNE 3, <i>ALCESTE</i> , PARTITION GRAVÉE DE 1776.	276
ILLUSTRATION N° 16 : LIVRET D' <i>ALCESTE</i> , ACTE II, SCÈNE 3, « PARÉS VOS FRONTS DE FLEURS NOUVELLES ».	276
ILLUSTRATION N° 17 : <i>ARMIDE</i> , DRAME HÉROÏQUE, À PARIS, CHEZ LOBRY, SCÈNE IV « AVEC LA DANSE », P. 91.	278
ILLUSTRATION N° 18 : <i>ARMIDE</i> , DRAME HÉROÏQUE, À PARIS, CHEZ LOBRY, « LE CHŒUR AVEC LA DANSE », P. 95.	279
ILLUSTRATION N° 19 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 6.	280
ILLUSTRATION N° 20 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 6A.	280
ILLUSTRATION N° 21 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 6J.	280
ILLUSTRATION N° 22 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, [NON NUMÉROTÉE]	281
ILLUSTRATION 23 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, [P.10BIS]	281
ILLUSTRATION N° 24 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 11.	281
ILLUSTRATION N° 25 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 14.	282
ILLUSTRATION N° 26 : (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , PARTITION AUTOGRAPHE [1777], ACTE V, SCÈNE 2, P. 6. .	282
ILLUSTRATION N° 27 : GLUCK, (CHRISTOPH WILLIBALD VON), <i>ALCESTE</i> , MANUSCRIT EN PARTIE AUTOGRAPHE, B. N. F., DÉPARTEMENT DE MUSIQUE,.....	286
ILLUSTRATION N° 28 : GLUCK (CHRISOPH WILIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , DRAME HÉROÏQUE, REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS À L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE LE 23 SEPTEMBRE 1777, À PARIS, CHEZ LOBRY, P. 91.....	294

Table des Illustrations

ILLUSTRATION N° 29 : GLUCK, (CHRISTOPH WILLIBALD VON), <i>ARMIDE</i> , DRAME HÉROÏQUE, REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS À L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE LE 23 SEPTEMBRE 1777, À PARIS, LOBRY, 1777, AIR AVEC DANSE, RENAUD : « ALLEZ, ÉLOIGNEZ-VOUS DE MOI », P. 254.	295
ILLUSTRATION N° 30 : GLUCK, (CHRISTOPH WILLIBALD VON), <i>ALCESTE</i> , MANUSCRIT EN PARTIE AUTOGRAPHE, B. N. F., ...	302
ILLUSTRATION N° 31 : GLUCK, (CHRISTOPH WILLIBALD VON), <i>ALCESTE</i> , MANUSCRIT EN PARTIE AUTOGRAPHE, B. N. F., ...	302
ILLUSTRATION N° 32 : GLUCK, (CHRISTOPH WILLIBALD VON), <i>ALCESTE</i> , MANUSCRIT EN PARTIE AUTOGRAPHE, B. N. F.,	304
ILLUSTRATION N° 33 : <i>ARMIDE</i> , « L'ATTAQUE DES MONSTRES », MOTIFS 1	355
ILLUSTRATION N° 34 : <i>ARMIDE</i> , « L'ATTAQUE DES MONSTRES », MOTIF 2.	355
ILLUSTRATION N° 35 : <i>ARMIDE</i> , « L'ATTAQUE DES MONSTRES », MOTIF 3.	356
ILLUSTRATION N° 36 : <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , BALLET DES EUMÉNIDES, MOTIF 1.	378
ILLUSTRATION N° 37 : <i>IPHIGÉNIE EN TAURIDE</i> , BALLET DES EUMÉNIDES, MOTIF 2.	378

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	9
INTRODUCTION.....	13
État de la recherche.....	15
Grandeur et misère de l'Opéra à Paris	17
Présentation du corpus : Tragédies-opéras entre 1774 et 1779.....	24
Passeur de sens: les approches méthodologiques.....	28
Poétique de la danse chez Gluck : Représentation, imitation & expression	33
Représentation	34
Imitation et Expression	34
PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATION.....	37
INTRODUCTION.....	39
À Paris : l'Académie royale de Musique ou Opéra.....	40
Gluck et Noverre	43
Le drame réformé gluckiste et la danse.....	44
CHAPITRE 1 : UNE RÉFORME À PARIS	47
I. INSTABILITÉS TECHNIQUES, ADMINISTRATIVES ET ARTISTIQUES	49
A. <i>État des lieux à l'Académie royale de musique : un public divisé autour de la « folie du jour »</i>	59
1. La danse : remises en cause et querelles pour ranimer l'Opéra.....	63
2. D'une musique européenne vers une danse européenne ?.....	71
3. Naufrage de l'esthétique du plaisir.....	77
B. <i>Starisation et insubordination des sujets danseurs.....</i>	85
1. Une Maison fort indisciplinée	87
2. Interprètes féminines mises à l'honneur	93
3. Interprétation et transmission des rôles	101
4. Circulation des artistes et des savoirs en Europe.....	103
II. ÉVOLUTION DE LA DANSE SOUS L'IMPULSION DES DEUX « RÉFORMATEURS »	105
A. Gluck et Noverre : le temps des remises en cause.....	111
1. De Vienne à Paris : un cheminement européen.....	113
2. Collaboration des deux « compositeurs » à l'Académie royale de musique	119
B. La tragédie-opéra, un « genre neuf ».....	127
1. Du Livret à la partition	131
a. Source textuelle	131
b. Les personnages : vers l'éviction du merveilleux.....	135
c. Les didascalies.....	139
CHAPITRE 2 : LE DRAME-OPÉRA RÉFORMÉ, DERNIER REFUGE POUR LA DANSE.....	143
I. DRAMATURGIE DE LA DANSE DANS LA RÉFORME PARISIENNE	147
A. <i>Hétérogénéité de la production parisienne</i>	149
1. Remaniements et coupes	149

a. Remanier pour Paris.....	149
b. Une architecture tronquée	151
2. Que faire du divertissement ?	153
a. Les remaniements parisiens	157
b. Le cas d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	161
3. La question de l'ouverture.....	165
II. CARTOGRAPHIE DES ÉPISODES DANSÉS	169
A. Polysémie de la danse chez Gluck.....	173
1. Airs de ballet : « Danse mécanique » ou « danse expressive » ?	175
a. <i>Orphée et Eurydice</i> : l'opéra du menuet.....	177
b. <i>Iphigénie en Aulide</i> : le grand divertissement.....	181
2. Utilisation de la pantomime chez Gluck	200
3. L'air pantomime	206
B. Virtuosité et ivresse chorégraphique.....	214
1. Manifestation de la virtuosité dans la danse	216
2. Le cas de la chaconne.....	220
ENTR'ACTE.....	224
DEUXIÈME PARTIE : IMITATION & EXPRESSION	228
INTRODUCTION.....	230
La Mimésis.....	232
Le Langage.....	236
De l'imitation à l'expression	237
L'Universel	239
Le geste à l'intérieur du Tableau	242
CHAPITRE 1 : IMITER LES ANCIENS	244
I. DE LUCIEN À NOVERRE ET GLUCK	246
A. Dans le sillage d'une antiquité idéalisée.....	250
1. Chœur chantant & chœur dansant	254
a. <i>Iphigénie en Aulide</i> : chœur chantant, chœur dansant et chœur d'expression scénique	258
b. <i>Orphée et Eurydice</i> : deux chœurs pour une pantomime.....	264
c. <i>Alceste</i> : fusionner chœur chantant et chœur dansant.....	266
d. <i>Armide</i> : illusion d'un ensemble	266
e. <i>Iphigénie en Tauride</i> : un nouvel usage des chœurs.....	268
2. Chœur avec danse	272
a. <i>Alceste</i> : un chœur omniprésent	274
b. <i>Armide</i> : un écrin pour les divertissements.....	276
3. Le chœur en action : un procédé fulgurant ?	284
B. Vers une nouvelle intégration de la danse au drame.....	292
1. L'air avec danse	294
2. L'air pantomime.....	296
a. <i>Orphée et Eurydice</i> : le tableau du deuil	298
b. <i>Alceste</i> : une pantomime pour le sacrifice.....	302
II. VERS UN LANGAGE UNIVERSEL ?	308

A. La danse, un métalangage	312
La danse est-elle un langage ?	315
Du « langage d'action » à la « danse en action »	318
1. Articuler le langage de la danse : le sublime du silence	320
2. À la recherche de l' <i>Eloquentia corpus</i>	326
B. Le travail des bras : de l'ornement à la force expressive	332
1. Les gestes des bras, supports naturels du langage	334
2. Une rhétorique du tragique	338
CHAPITRE 2 : L'EXPRESSION DE LA NATURE	340
I. IMITER LA NATURE	342
A. La recherche du naturel : sublimer la pensée classique	346
1. Une imitation du pittoresque	350
2- Un opéra du geste	358
a. Une pantomime sans danseurs	360
b. La « Belle Simplicité »	362
B. De l'imitation à l'émerveillement	364
1. Du merveilleux à l'émerveillement	368
2. L'esthétique du réel et la question du Beau	370
3. La danse des Euménides : une terrible beauté	374
II. VERS UNE RÉFORME DE LA « MISE EN SCÈNE » : UNE « DIALECTIQUE DU PLEIN ET DU VIDE »	382
A. L'esthétique du tableau	384
1. Le danseur-peintre	388
a. <i>Ut pictura poesis</i>	390
2. Unité tonale, récurrences timbriques	392
a. Fixer la tonalité	392
b. Utilisation des timbres	398
B. L'esthétique du sensible	400
1. La notion de rituel	402
2. Scènes infernales : vers la manifestation du <i>Sturm und Drang</i>	408
CONCLUSION	410
Gluck « enflamme » l'Opéra	410
Une réforme empirique	413
BIBLIOGRAPHIE	418
<i>Sources Musicales</i>	418
<i>Ouvrages</i>	420
1. Dictionnaires et catalogues	420
2. Livrets	421
3. Correspondances et Chroniques	422
4. Écrits sur la Musique et l'Opéra	422
5. Écrits sur la danse et le geste	428
6. Ouvrages et manifestes esthétiques	432
a. Textes Anciens	432

<i>Table des matières</i>	
b. Études Modernes	433
7. Histoire du spectacle	434
8. Autres études littéraires	434
<i>Revues</i>	436
1. Numéros complets	436
2. Articles de Revues	437
<i>Thèses de Doctorat & Habilitation à Diriger les Recherches</i>	438
<i>Ressources Électroniques</i>	438
<i>Autres Ressources</i>	440
1. Discographie	440
2. Colloques, Journées d'étude	440
TABLE DES TABLEAUX	442
TABLE DES ILLUSTRATIONS	444
TABLE DES MATIÈRES	446
ANNEXES	450

ANNEXES

Annexe n° 1 : *Épître dédicatoire d'Alceste au grand duc de Toscane*, reproduite dans la *Gazette de Littérature* de 1774 à Paris⁸⁸⁷. Initialement écrite pour la partition éditée à Vienne [*Alceste*, Vienna, Giovanni Tomaso de Trattner, 1769], Michel Noiray précise dans son analyse que, d'après une lettre de Calzabigi à un correspondant milanais, le texte est signé de la main de Gluck, mais il est rédigé par Calzabigi⁸⁸⁸. La version proposée ci-après est la traduction produite dans l'Avant-Scène Opéra, n° 256, *Alceste*, Paris, Premières Loges, 2010, p. 78-79.

« Altesse royale !

Lorsque j'entrepris de faire la musique de l'*Alceste*, je me proposais de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits par la vanité mal entendue des chanteurs, et par l'excessive complaisance des compositeurs, défigurent depuis si longtemps l'opéra italien, et qui du plus pompeux, et du plus beau de tous les spectacles, en font le plus ridicule et le plus ennuyeux. J'ai pensé réduire la musique à sa véritable fonction, celle de servir la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action ni la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et le contraste bien assorti des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu d'un mot sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue. Je n'ai pas cru non plus devoir passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie était peut-être la plus passionnée et la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première ; ni finir l'air où le sens ne peut-être finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré et de plusieurs manières un passage. Enfin j'ai voulu prescrire tous ces abus contre lesquels, et depuis longtemps, se récriaient en vain le bon sens et la raison..

J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et en former pour ainsi dire l'argument ; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêts et de passions, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun

⁸⁸⁷ Dans son analyse, Michel Noiray précise : « À l'exception des quatre dernières phrases et de quelques menues corrections, la traduction de l'italien est empruntée à la *Gazette de littérature* de 1774, reproduite dans *Querelle des gluckistes et des piccinistes* ». Cf. NOIRAY (Michel), « Préface à la partition italienne » in L'Avant-Scène Opéra, n° 256, *Alceste*, Paris, Premières Loges, 2010, p. 78-79.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle de composition que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.

Voilà mes principes. Heureusement, le poème se prêtait à merveille à mon dessein : le célèbre auteur de l'*Alceste*, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, le langage du cœur, des passions fortes, des situations intéressantes et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle dans une ville aussi éclairée [que Vienne] m'a démontré que la simplicité, la vérité et le naturel sont les grands principes du beau dans toutes les productions de l'art. En vertu de tout cela, et malgré les encouragements répétés que je reçus des personnes les plus respectables pour me déterminer à publier cet opéra, j'ai senti tout le risque qu'il y a à combattre des préjugés si amplement et si profondément enracinés ; c'est la raison pour laquelle j'ai senti la nécessité de solliciter la protection toute-puissante de Votre Altesse Royale, implorant la grâce de faire figurer en tête de mon opéra votre auguste nom, qui, à si juste titre, recueille les suffrages de l'Europe éclairée. Le grand protecteur des beaux-arts, produit en chacun d'eux les plus grands modèles, dans une ville qui fut toujours la première à secouer le joug des préjugés vulgaires pour cheminer vers la perfection, est le seul à pouvoir entreprendre la réforme de ce noble spectacle auquel tous les arts participent à un tel degré. Si cela devait advenir, il me reviendrait la gloire d'avoir posé la première pierre, et je pourrais me prévaloir de ce témoignage public de votre haute protection, à la faveur de laquelle j'ai l'honneur de me déclarer, avec le plus humble respect,

De V. A. R.

Le plus humble, le plus dévoué et le plus obligé serviteur,
Cristoforo Gluck. »

Annexe n° 3 : Tableau de distribution (Mlles Allard, Guimard et Heinel) dans les parties dansées des opéras de Gluck.

Opéra	Compositeur de ballet	Mlle Allard	Mlle Guimard	Mlle Heinel
<i>Iphigénie en Aulide</i> 1774	Acte I Gardel		Acte I : Divertissement <i>Grecs et grecques</i> , pas à 4 avec Gardel L	
	Acte II Vestris			Acte II : Divertissement <i>Aulidienne</i> (Soliste ?)
	Acte III Vestris		Acte III : Divertissement <i>Idem</i> , Pas de 2	nb : Acte III <i>Idem</i> mais ne danse pas DONC : est-elle soliste dans l'acte II ?
<i>Orphée et Euridice</i> 1774	Acte I Gardel			
	Acte II Vestris		Acte II, 2 Ombres Heureuses Pas de 3 (Vestris, Guimard, Heinel) soliste	Acte II, 2 Ombres Heureuses Pas de 3 (Vestris, Guimard, Heinel) soliste
	Acte III Vestris			Acte III <i>Ballet de la suite de l'Amour</i> , pas de 3 (Vestris, Gardel, Heinel)
<i>Alceste</i> 1776				
		Acte III : soliste		
<i>Armide</i> 1777	Acte I Noverre			
	Acte II Noverre			
	Acte III Noverre	Acte III La Haine ?	Acte III : <i>Une bergère</i> Pas de 2 (avec Vestris)	

	Acte IV Noverre			
	Acte V Noverre	Acte V : <i>Amants fortunés et amantes heureuses</i> (avec Mlle Peslin)		Acte V : <i>Amants fortunés et amantes heureuses</i> (avec Gardel)
<i>Iphigénie en Tauride</i> 1778	Acte I Noverre			
	Acte II Noverre			
	Acte III Noverre			
	Acte IV Noverre		Acte IV : Combat figuré <i>Guerriers grecs</i>	Acte IV : Combat figuré <i>Guerriers grecs</i>

Annexe n° 4 : *Tableau des parodies des opéras de Gluck, d'après les travaux de Pauline BEAUCÉ, Parodie d'Opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), coll. « Les Spectaculaires », 2013, 465 p.

Titre de la parodie	Œuvre parodié	Date
<i>Les Maraudeurs</i>	<i>Cythère Assiégée</i>	1775
<i>Roger Bontemps et Javotte</i>	<i>Orphée et Eurydice</i>	1775
<i>Le meunier Gaulois</i>	<i>Iphigénie en Aulide</i>	1775
Rosalie Parodie-pantomime	<i>Iphigénie en Aulide</i>	1774 [non représentée]
<i>La bonne femme ou le Phoenix</i>	<i>Alceste</i>	1776 et 1777
<i>L'opéra de Province</i> Parodie comique en deux actes et en vers	<i>Armide</i>	1777
<i>Arlequin bohème ou la Galiote</i> engravée	<i>Iphigénie en Aulide</i>	1779
<i>Iphise aux boulevards</i>	<i>Iphigénie en Aulide</i>	1779
<i>Eugénie en Ogrerie</i>	<i>Iphigénie en Tauride</i>	1779
<i>Les Réveries renouvelées des grecs</i>	<i>Iphigénie en Tauride</i>	1779
<i>Orgie en Floride</i> Parodie pantomime mêlée de dialogues, de danse et de machines	<i>Iphigénie en Tauride</i>	1779
<i>Les Narcisses ou l'Écot mal payé</i>	<i>Échos et Narcisse</i>	1779
<i>Le Petit Orphée</i>	<i>Orphée et Eurydice</i>	1785
<i>La colère d'Achille</i>	<i>Iphigénie en Aulide</i>	1789

Annexe n° 5 : Tableau des didascalies « directes » et « indirectes » dans les opéras parisiens de Gluck.

<i>Orphée et Eurydice</i>		
Acte	Didascalies « directes »	Didascalies « indirectes »
Acte I, scène 1		
Acte II, scène 1	<i>[...] Les spectres et les furies, étonnés, troublent par leurs danses ses accords et cherchent à l'épouvanter</i>	
Acte II, scène 2		<i>[...] On y voit des berceaux couverts de fleurs, des bosquets, des fontaines et des tapis de verdure sur lesquels se reposent les Ombres Heureuses divisées en différents groupes.</i>
Acte III (fin)		<i>L'Amour triomphe [...] Ballet de la Suite de l'Amour</i>

<i>Iphigénie en Aulide</i>		
Acte	Didascalies « directes »	Didascalies « indirectes »
Acte I, scène 5	<i>Un peuple immense entoure et suit en dansant et en chantant</i>	
Acte II, scène 3	<i>Les Thébaliens entrent en ordre militaire ; il sont suivi d'esclaves portant les dépouilles de Lesbos, enlevées par Achille. »</i>	

Alceste

Acte	Didascalies « directes »	Didascalies « indirectes »
Acte I, scène 3		<i>Le théâtre représente le temple d'Apollon. La statue colossale de ce Dieu paraît au milieu du temple. Les prêtres et prêtresses, dansant des danses sacrées.</i>
Acte I, scène 4	<i>On porte des présnets au Dieu ; on brûle des parfums ; les prêtres et les prêtresses vont chercher la victime ; le grand prêtre l'immole et en examine les entrailles</i>	
Acte II, scène 1		<i>Évandre, Peuple qui entre en chantant et en dansant</i>

Armide

Acte	Didascalies « directes »	Didascalies « indirectes »
Acte I, scène 3	<i>Les peuples témoignent par des danses & par des chants, la joie qu'ils ont de l'avantage que la beauté d'Armide a remporté sur les chevaliers du camp de Godefroi [...] Le triomphe d'Armide est interrompu par l'arrivée d'Aronte...</i>	
Acte II, scène 4	<i>Les Démons, sous la figure des nimphes, des bergers & des bergères, enchantent Renaud, & l'enchainent durant son sommeil avec des guirlandes de fleurs</i>	
Acte III, scène 4		<i>La Suite de la Haine témoigne qu'elle se prépare à triompher de l'Amour</i>
Acte IV, scène 1		<i>épisode des MONSTRES</i>
Acte IV, scène 2		<i>Un démon, sous la figure de Lucinde, fille danoise aimée du chevalier danois, Démons transformés en habitants de l'île qu'Armide a choisi pour y retenir Renaud enchanté. (Le Divertissement commence)</i>
Acte V, scène 2		<i>Renaud, les Plaisir, Amants fortunés et Amantes heureuses, qui par leurs danses & leurs chant s'efforcent d'occuper agréablement Renaud pendant l'absence d'Armide</i>

<i>Iphigénie en Tauride</i> ⁸⁸⁹		
Acte	Didascalies « directes »	Didascalies « indirectes »
Acte I, scène 4	<i>Ici le peuple exprime sa joie dans un divertissement très court</i>	
Acte II, scène 4	<i>Les Euménides sortent du fond du théâtre, & entourent Oreste. Les unes exécutent autour de lui un Ballet-Pantomime de terreur ; les autres lui parlent. Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène</i>	
Acte II, scène 6	<i>L’Air et le chœur se chantent sur un air de pantomime qui règle la marche des cérémonies</i>	
Acte III, scène 5	<i>Les Grecs chargent les Scythes [...] Le combat dure quelques instants [...] Chœur de Grecs trionphant Chœur de Scythes fuyant [...] Les Scythes et les grecs tombent à genoux</i>	

⁸⁸⁹ Cf. *Iphigénie en Tauride*, Tragédie en 4 actes, Paris, P. de Lormel, 1779.

Annexe n° 6 : *Iphigénie en Aulide*, Acte II, scène 3, présentation de l'enchainement passacaille/gavotte de la partition éditée dans GLUCK (Christoph Wilibald von), *Iphigénie en Aulide* tragédie opéra en 3 actes représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi 19 avril 1774, à Paris, gravée par Huguet et chez Lemarchand, 1774, p. 46].

46

SCENE V.

Chœur et Iphigénie arrivent accompagnés du Chant et de la Danse.

que de beauté
que d'attraits que de maux te !
que de graces que de bon
pandre une mere

Annexe n° 7 : *Jason et Médée. Ballet Tragique*, gravure éditée à Londres le 3 juillet 1781 par John Boydell, Londres 1781.



Annexes n° 8 : A. BULWER, (John), *Chirolgia : or the Naturall Language of the Hand and Chironomia : or the Art of Manual Rhetoric*, Londres, 1644, p. 154.



B. « 24 hands and Gestures » dans BULWER, (John), *Chirolgia : or the Naturall Language of the Hand and Chironomia : or the Art of Manual Rhetoric*, Cambridge, Southern Illinois University Press, [1644], 1974, p. 151



Annexes n° 9 : A. [Entourage de Louis-René Boquet], *Armide*, maquette de costume, [La Haine], 1777, Bibliothèque Musée de l'Opéra.



B. [Entourage de Louis-René Boquet], *Chœurs de peuple Scithes*, maquette de costume, 1774, Bibliothèque Musée de l'Opéra.



Annexes

C. Louis-René Boquet, *Iphigénie*, maquette de costume, [Prêtresse de Diane], 1774, Bibliothèque Musée de l'Opéra.



D. Louis-René Boquet, *Mlle Peslin, esclave dans Iphigénie*, maquette de costume, 1774, Bibliothèque Musée de l'Opéra.

