

*Musicorum*  
*N° 10 - 2011*

*Jean-Georges Noverre (1727-1810)*  
*un artiste européen au siècle des Lumières*



La revue *Musicorum*, réalisée avec le soutien de l'Université de Tours, et plus particulièrement de l'équipe d'accueil *Histoire des Représentations*, permet de situer le domaine des sciences de la musique dans un cadre pluridisciplinaire. Son objectif est de favoriser la diffusion de la recherche en musicologie sans exclusivité d'époque. La revue accueille des articles originaux, des actes de journées d'études et de colloques. Elle paraît à raison d'un volume par an.

*Direction :*

Laurine Quetin

[laurine.quetin@orange.fr](mailto:laurine.quetin@orange.fr)

*Comité de rédaction :*

Pierre Degott (*Université de Metz*), Albert Gier (*Universität Bamberg*), Sylvie Le Moël (*Université de Tours*), Marie-Thérèse Mourey (*Université Paris-Sorbonne*), Denis Vermaelen (*Université de Tours*).

La responsabilité éditoriale de ce numéro a été assurée par Marie-Thérèse Mourey et Laurine Quetin.

*Site internet :*

[WWW.REVUEMUSICORUM.COM](http://WWW.REVUEMUSICORUM.COM)

# SOMMAIRE

## *Jean Georges Noverre* *un artiste européen au siècle des Lumières*

Préface	Marie-Thérèse Mourey	5
<b>Noverre en France : un parcours et ses étapes</b>		
Noverre, jeune danseur au Collège Louis-le-Grand (1741-1742)	Marie Demeilliez	15
Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelles perspectives et découvertes (1743-1756)	Bertrand Porot	39
Noverre à Lyon et sa postérité	Françoise Dartois	65
Noverre maître des ballets à l'Académie Royale de Musique (1776-1781)	Marie-Françoise Bouchon	85
<i>Les Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra</i> de Noverre : une contribution au débat sur l'architecture théâtrale au temps des Lumières	Michèle Sajous D'Oria	97
<b>La carrière européenne de Noverre</b>		
Berlin, Stuttgart, Vienne : les débuts de la carrière germanique de Noverre.	Marie-Thérèse Mourey	119
La tentation de la Pologne : le « manuscrit de Varsovie » (1766)	Marie-Thérèse Mourey	133
« Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence » : Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg	Mariette Cuénin-Lieber	155
Noverre à Vienne (1767-1774, 1776) : entre désastre et triomphe	Sibylle Dahms	173
Noverre face à Calzabigi	Laurine Quetin	187

Noverre en Italie	José Sasportes	193
Jean-Georges Noverre à Londres : Drury Lane et le King's Theater de Haymarket	Jennifer Thorp	203
Une dernière tentative d'emploi de Noverre ; le dossier de candidature au roi de Suède en 1791	Karin Modigh et Irène Ginger	221

### **L'œuvre chorégraphique de Noverre : origines et modèles ; diffusion, réception et controverses**

Le ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste	Raphaëlle Legrand	245
Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime ?	Laurence Marie	263
Diffusion des ballets de Noverre en Bohême et en Moravie	Petra Dotlačilová	275
Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg de Český Krumlov	Bruce Alan Brown	293
Noverre et la diffusion de ses oeuvres à Bruxelles	Jean-Philippe Van Aelbrouck	315
Angiolini, Noverre et la « querelle de la danse »	Irene Brandenburg	323
Diffusion européenne et généralisation des théories de Noverre : <i>les Horaces et les Curiaces</i>	Cécile Champonnois	349
« Noverre » : la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIII <sup>e</sup> -XIX <sup>e</sup> siècles)	Juan Ignacio Vallejos	367
<b>Index général</b>		379

## **Le ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste**

Dès sa conception au xvii<sup>e</sup> siècle par le poète Pierre Perrin puis par Jean-Baptiste Lully qui fut grand baladin avant d'être compositeur, l'opéra français, héritier du ballet de cour, a ménagé une place éminente à la danse. Chaque acte comporte une vaste scène chorégraphiée dont le titre trompeur de « divertissement » ou de « fête » ne doit pas masquer l'importance dramaturgique<sup>1</sup>. En effet, si les personnages principaux de l'opéra sont incarnés par des chanteurs, il ne faut pas négliger le rôle des personnages dansants qui apparaissent dans les ballets et décuplent la charge affective des situations vécues par les héros. Au xviii<sup>e</sup> siècle, l'importance des divertissements ne fait que croître, comme en témoignent le succès grandissant du genre de l'opéra-ballet et l'accroissement considérable du nombre de pièces dansées dans les tragédies en musique, les pastorales et les divers genres lyriques qui fleurissent alors. Au moment où Noverre se forme à la danse et débute dans la carrière, et parallèlement aux activités débordantes et inventives de la Foire et de la Comédie Italienne sur le plan de la danse pantomime, de grandes personnalités se font les promotrices, à l'Académie royale de musique, d'une danse imitative, exprimant actions et passions, et consacrant la puissance évocatrice du geste dans un opéra conçu moins comme le lieu de la suprématie vocale que comme un composé de tous les arts. Parmi celles-ci, la danseuse Marie Sallé<sup>2</sup>, le dramaturge et essayiste Louis de Cahusac<sup>3</sup> et le compositeur Jean-Philippe Rameau<sup>4</sup>. Ces trois personnalités ont d'ailleurs souvent collaboré, Marie Sallé dansant dans les opéras de Rameau et Louis de Cahusac se révélant, à partir de 1745, le librettiste favori du compositeur.

Il n'est pas possible, dans le cadre de cette étude, de décrire dans le détail ce terreau si favorable à la danse en action, durant les trois décennies qui précèdent la publication des *Lettres sur la danse* en 1760. Dans son ouvrage, Noverre en rend compte de façon biaisée, pour prendre

---

1 - Voir notamment Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, chapitre v.

2 - Voir notamment, Émile Dacier, *Une Danseuse de l'Opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756)*, Paris, Plon, 1909 et *Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle, Esquisses pour un nouveau portrait*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, n°3, Juin 2008.

3 - Librettiste de Rameau et auteur de *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Néaulme, 1754 ; éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères, Centre National de la Danse, 2004.

4 - Sur les danses de Rameau, voir notamment Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930 ; Bernadette Lespinard, « De l'adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les opéras de Rameau », *Jean-Philippe Rameau, colloque international*, éd. J. de la Gorce, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1987, pp. 477-499 ; Françoise Dartois-Lapeyre, « Les divertissements dansés dans les opéras de Rameau », *Ibidem*, pp. 501-517 ; Nathalie Lecomte, « Les divertissements exotiques dans les opéras de Rameau », *Ibidem*, pp. 551-563 ; Raphaëlle Legrand, « Louis de Cahusac et Jean-Philippe Rameau : geste, danse, musique », *Cahiers du CIREM*, 26-27, 1993, pp. 31-40.

ses distances avec les pratiques de l'Académie royale de musique, insister sur la nouveauté de ses propres conceptions et faire la promotion du ballet autonome, dégagé du cadre vocal et où les personnages principaux sont incarnés par les danseurs et danseuses. Un bref regard sur un certain nombre de pièces écrites par Rameau pour des pantomimes ou des danses en action dans ses opéras montrera néanmoins que le haut degré d'élaboration d'une musique conçue comme support et complément du geste expressif a probablement été l'un des facteurs déterminants rendant possible la réforme de Noverre et l'autonomie du ballet<sup>5</sup>.

## Les pantomimes

Avant de nous intéresser à la fonction dramaturgique et à l'écriture musicale des danses en action de Rameau, signalées comme telles par un programme dans le livret, commençons par observer les quelques pièces qu'il a intitulées spécifiquement « pantomimes » : malgré l'absence de paratextes littéraires qui en détailleraient les sujets, elles nous informent sur le type de musique qui, dans son esprit, correspond au geste expressif.

Dans les *Pièces de clavecin en concerts*, publiées en 1741, se trouve ainsi une « loure vive » intitulée *La Pantomime*<sup>6</sup>. Aucun programme chorégraphique ne vient éclairer ce titre : s'agit-il de la transcription pour ensemble de chambre d'une danse écrite autrefois pour la Foire<sup>7</sup>, ou au contraire de la peinture d'une pantomime imaginaire ? D'une musique conçue comme le support du geste ou de la représentation en musique de ce geste ? Quoi qu'il en soit, cette pièce se fonde sur la juxtaposition de motifs nettement différenciés : accords exposant un rythme affirmatif dans sa répétition, traits de doubles croches descendants et surtout ascendants – comme autant de « gestes » musicaux frappants –, entrecoupés de passages plus mélodiques ou allégés. Tout en rappelant clairement la rythmique de la loure, la musique de cette *Pantomime* exprime des états affectifs variés en jouant sur les effets de contraste.

Qu'elle ait été écrite pour la scène ou pour le concert, cette *Pantomime* est à rapprocher d'autres pièces portant le même titre dans des opéras de Rameau. On trouve ainsi un *Air pantomime* dans le prologue de *Platée* (1745)<sup>8</sup>, mettant en scène l'invention de la comédie dans le cadre d'une scène de vendanges : les gammes ascendantes rapides qui émaillent cette pièce rappellent irrésistiblement les gestes sonores équivalents qui caractérisent la *Pantomime* des *Pièces de clavecin en concerts*. Dans *Pigmalion* (1748)<sup>9</sup>, une *Pantomime niaise un peu lente*, rappelant une loure, est interrompue par une 2<sup>e</sup> *Pantomime*, sous la forme d'une gigue très

5 - Dans le cadre d'un numéro consacré à Noverre et dans un souci d'accessibilité à un public plus large que celui des musicologues, j'ai choisi de parler de musique en évitant autant que possible les analyses trop techniques.

6 - *Pièces de clavecin en concerts par M. Rameau*, Paris, L'Auteur, Vve Boivin, Le Clair, 1741, pp. 27-28. Dans son *Quatrième livre de pièces de clavecin*, publié en 1730, François Couperin proposait déjà une pièce portant le même titre. Par la suite, on retrouve encore le terme dans le répertoire de clavecin sous la plume de Pierre-Claude Fouquet, dans son *Second Livre de pièces de clavecin*, 1751, avec *Le Passe Temps, pantomime*.

7 - Cf. Graham Sadler, « Rameau, Piron and the Parisian Fair Theatres », *Soundings : A Musical Journal*, n° 4, 1974, pp. 13-29. Par ailleurs, il faut noter que *La Pantomime* a été réélaborée sous la forme du troisième mouvement de l'ouverture des *Surprises de l'Amour* (1757). Cf. G. Sadler, « A Re-examination of Rameau's self-borrowings », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, éd. John Hajdu-Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 268.

8 - *Platée, comédie-ballet mise en musique par M. Rameau*, Paris, l'Auteur, Veuve Boivin, Leclair, [1749], [partition réduite], pp. 34-35. Livret de Jacques Autreau et Adrien-Joseph Le Valois d'Orville.

9 - *Pigmalion, acte de ballet mis en musique par M. Rameau*, Paris, L'Auteur, Veuve Boivin, Le Clair, [1748], [partition réduite], pp. 35-37. Livret d'Antoine Houdar de La Motte et Ballot de Savot.



enlevée. Dans les deux cas, c'est encore le contraste qui est recherché. On trouve par ailleurs une parenté entre l'aspect plaintif de la *Pantomime niaise* de *Pigmalion* et un petit motif qui alterne avec des traits plus affirmatifs dans la *Pantomime noble* de l'acte de ballet *La Guirlande* (1751)<sup>10</sup>. Dans cette dernière pièce, le jeu entre les climats opposés va jusqu'à un dialogue serré que l'on pourrait sans peine attribuer à des attitudes ou des personnages différents. Notons cependant que les qualificatifs de « niaise » et « noble » ne trouvent pas ici une application directe dans des styles musicaux qui seraient comiques ou sérieux, mais plus probablement dans les gestes des interprètes de ces danses. En revanche, l'intention comique dans l'écriture musicale est clairement affichée dans l'*Entrée des Chinois* qui ouvre le divertissement final des *Paladins* (1760), désignée dans le livret comme un « ballet-pantomime »<sup>11</sup> : la mélodie principale, légèrement erratique et désarticulée par des contretemps, puis les petits motifs brusques séparés par des silences participent de cette atmosphère parodique et légèrement saugrenue qui caractérise bien des pages de cette comédie lyrique. Si Favart fut peut-être injuste en ne voyant dans le divertissement final des *Paladins* qu'une « copie » des ballets chinois de l'Opéra Comique et de la Comédie Italienne (pensons aux *Fêtes chinoises* de Noverre)<sup>12</sup>, cette pièce tout comme les autres pantomimes de Rameau, écrites pour des contextes comiques ou légers, trahit une proximité plus grande qu'on ne l'imagine entre la scène de l'Académie royale, les Foires et la Comédie Italienne.

### Airs uniques et suites de danses

À côté de ces pièces dont seul le titre nous indique une relation étroite au geste, un grand nombre de danses des opéras de Rameau sont éclairées par les didascalies des livrets, voire par de véritables programmes. Il n'est pas interdit de penser que d'autres passages instrumentaux (ou même choraux) étaient interprétés « en action », d'autant que l'écriture musicale des danses à programme ne diffère pas fondamentalement de celles qui en sont dépourvues. La présence d'un texte descriptif pour ces pièces nous est néanmoins précieuse pour l'analyse des ressorts de l'écriture musicale au sein d'un contexte sémantique défini.

Mais dressons auparavant une rapide cartographie de la place des danses en action dans la dramaturgie ramiste. Plusieurs cas de figure se présentent : les danses en action peuvent apparaître isolément, intercalées entre des numéros vocaux, ou au contraire former de véritables petites suites de danses, soit en lien direct avec l'intrigue, soit sous forme de mise en abyme, de spectacle dans le spectacle.

10 - *La Guirlande, acte de ballet mis en musique par M. Rameau*, Paris, L'Auteur, Veuve Boivin, Le Clair, [1751], [partition réduite], pp. 46-47. Livret de Jean-François Marmontel.

11 - « Les suivants de Manto, sous différentes figures Chinoises, entrent en dansant, & forment un Ballet-Pantomime, à la fin duquel toutes les autres Troupes se joignent à eux. », *Les Paladins, Comédie-ballet en trois actes*, Paris, l'Académie, 1760, [livret], p. 52. À la seule lecture de cette didascalie, il est difficile de savoir si le ballet-pantomime correspond uniquement à l'*Entrée des Chinois* ou comprend également les danses qui suivent : *Loure, Gavottes et Gigue vive*. Cf. *Les Paladins*, éd. R. Peter Wolf, New York, Pendragon Press, 1986, [fac-similé du manuscrit autographe], pp. 259-270.

12 - Charles Simon Favart, *Mémoires et correspondance*, Paris, Collin, 1808, t. I, p. 28. Sur les ballets chinois et l'opinion de Favart, voir Nathalie Lecomte, « Les divertissements exotiques », *op. cit.*, p. 558.

On trouve ainsi de courts ballets d'action réduits à une seule pièce musicale, comme l'élévation du trophée dans le prologue des *Fêtes de Polymnie* (1745) : sur les 18 premières mesures de l'ouverture, reprises pour l'occasion, un ballet figuré représente l'érection d'un monument à Louis XV :

Les Arts élèvent une Statue d'or, représentant la Figure du ROI, la Renommée les ailes déployées, pose sur sa Tête une couronne de laurier : A droite & à gauche les Arts élèvent deux Trophées d'armes, d'étendards, &c. Sur les marches du pié-d'estal, on voit deux Groupes ; le premier représente la Gloire qui enchaîne le temps : Le second représente la Vertu foulant aux pieds l'Envie.<sup>13</sup>

Ou encore le très long *Air pour les démons* dansé par Louis Dupré dans le prologue du *Temple de la Gloire* :

Les Suivans de L'ENVIE dansent & forment un Ballet figuré : un Héros vient au milieu de ces Furies, étonnées à son approche, il se voit interrompu par les suivans de L'ENVIE, qui veulent en vain l'effrayer.<sup>14</sup>

L'*Air* majestueux qui constitue à lui seul le ballet figuré de l'acte de *Canope* dans les *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) est particulièrement dramatique, puisqu'il montre les préparatifs d'un sacrifice humain, retardant d'autant l'arrivée du *deus ex machina* et le dénouement heureux de l'intrigue :

Les PRESTRES du Dieu CANOPE élèvent sur les bords du fleuve un autel de gazon, & y placent tout ce qui est nécessaire pour le Sacrifice.

Les femmes Egyptiennes entourent MEMPHIS, & la parent de guirlandes de fleurs, en déplorant le malheur de la Victime.<sup>15</sup>

Parfois ce sont plusieurs pièces chorégraphiques, séparées par des numéros vocaux, qui font avancer l'action par le biais de la danse expressive. Dans le prologue de *Dardanus*, un *Air gracieux* montre les Plaisirs peuplant Cythère troublés par la Jalousie et sa suite. Après un récitatif et un air de l'Amour, un duo de l'Amour et de Vénus, puis un chœur pendant lesquels on enchaîne les trublions, un *Air vif* montre les Plaisirs tout joyeux puis de plus en plus engourdis et cédant finalement au sommeil<sup>16</sup>.

Promoteur de l'action dansée comme élément moteur du drame, à part égale avec la voix, Louis de Cahusac prévoit souvent de longues plages alternant danses expressives et interventions vocales. À partir d'un procédé somme toute usuel dans les divertissements des opéras français, il développe une dramaturgie novatrice, où l'intrigue évolue alternativement avec les gestes et les paroles chantées. En effet, ce ne sont plus seulement des personnages

13 - *Les Fêtes de Polymnie, Ballet héroïque*, Paris, Ballard, [1745], p. 11 [livret], *Les Fêtes de Polymnie, Balles [sic] héroïque, [...] Remis au Théâtre le 21 Aoust 1753*, Paris, Madame Boivin, Le Clerc, L'Auteur, [1753], [partition réduite]. Livret de Louis de Cahusac.

14 - *Le Temple de la Gloire*, Paris, Ballard, 1745, [livret], p. 5 ; *Le Temple de la Gloire*, ms, Versailles, Bibliothèque municipale, ms musical 131, [partition générale], pp. 30-34. Livret de Voltaire.

15 - *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte*, Paris, l'Académie, 1748, [livret], p. 38. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte, Ballet héroïque mis en musique par M. Rameau*, Paris, L'Auteur, Veuve Boivin, Leclair, [1748], [partition réduite], pp. 68-69. Livret de Louis de Cahusac.

16 - *Dardanus*, Paris, Ballard, 1739, [livret], p. vi ; *Dardanus, Tragédie mise en musique par M. Rameau*, Paris, L'Auteur, Boivin, Leclerc, Monet, 1739, [partition réduite], pp. vii-viii.



épisodiques ou secondaires qui chantent dans les divertissements, mais également les protagonistes, qui réagissent ou interagissent avec les danses pantomimes. Si Cahusac n'a pas été le premier à employer ce procédé (il suffit de penser à l'acte de la Haine d'*Armide* de Lully), il le généralise avec beaucoup d'habileté.

Le très impressionnant ballet figuré du quatrième acte de *Zoroastre*, par exemple, consiste ainsi en l'insertion, traditionnelle dans les divertissements infernaux ou démoniaques, d'airs instrumentaux de plus en plus rapides au milieu de numéros vocaux, solos et chœurs. Face aux malfaisants Abramane et Erinice, la Vengeance (rôle chanté) apparaît entourée de démons incarnés par des choristes et des danseurs, durant le chœur « À ta voix »<sup>17</sup> :

Les Esprits cruels sortent de toutes les parties du Théâtre : dans le fonds la Haine paroît, avec les Furies, la Jalousie, le Désespoir ; cette Troupe s'ouvre, & la Vengeance arrive armée d'une Massue hérissée de pointes aiguës.<sup>18</sup>

À la suite d'une première intervention de la Vengeance, un ballet figuré se déroule pendant que l'orchestre joue un *Air grave*, au style caractéristique des airs de démons :

BALLET FIGURE. Il est formé par la Haine, le Désespoir & leur Suite. La Haine donne à la Vengeance une poignée de Serpens ; le Désespoir lui remet un Poignard teint de sang.<sup>19</sup>

Après plusieurs échanges vocaux entre les protagonistes, intervient un *Air vif* pour le second « ballet figuré » :

BALLET FIGURE. Les Esprits infernaux conduits par la Haine & le Désespoir, accourent à la voix de la Vengeance ; elle se place au pied de l'Autel ; les Démons armez de Serpens & de Poignards font contre la Statue de Zoroastre les plus redoutables conjurations ; ils approchent, levent le bras... prêts à frapper, un tourbillon de flammes sort de l'Autel, & la Statue disparoît. La Haine, le Désespoir & leur Suite restent en attitude.<sup>20</sup>

Enfin après un nouveau chœur, un dernier *Air très vif* conclut la scène par un « ballet de joie vive » des Esprits infernaux, interrompu par une « symphonie effrayante ».<sup>21</sup>

Dans ce souci d'imbriquer le chant et la danse dans des scènes de plus en plus vastes et dramatiques, le « divertissement » collectif chanté et dansé (jusqu'alors généralement bien séparé des scènes réservées aux protagonistes chantants) finit par occuper la plus grande partie de l'acte et se révéler le véhicule même de l'action, sous la forme d'amples tableaux animés.

Dans d'autres opéras, au contraire, les danses expressives ne sont pas disséminées dans l'action chantée mais regroupées sur des plages temporelles spécifiques, sous la forme de petites suites de danses unifiées par un même programme (*Cf.* tableau en annexe). Ainsi, dans

17 - *Zoroastre, Tragédie mise en musique par M. Rameau*, Paris, Veuve Boivin, Leclair, Le Castagniere, L'Auteur, [1749], [partition gravée réduite], pp. 122-125. Livret de Louis de Cahusac.

18 - *Zoroastre, tragédie*, Paris, l'Académie, 1749, [livret], p. 37.

19 - *Zoroastre, op. cit.* [livret], p. 58, *Zoroastre, op. cit.* [partition], pp. 125-126. Une didascalie légèrement différente du livret se trouve dans la partition : « Ballet où les Démons entourent la vengeance, et lui remettent un poignard et une Massuë. ».

20 - *Zoroastre, op. cit.* [livret], p. 60, *Zoroastre, op. cit.* [partition], pp. 131-132.

21 - *Zoroastre, op. cit.* [livret], p. 61, *Zoroastre, op. cit.* [partition], pp. 141-143.

les *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) le prologue et deux des trois entrées comprennent des « ballets figurés », formés d'au moins trois danses. Dans *Naïs* (1749), le ballet figuré des Jeux Isthmiques se déroule le long d'une longue chaconne, introduite par une courte *Entrée des Lutteurs* et conclue par un *Air de triomphe*<sup>22</sup>. Si les suites sont plus développées, le lien avec l'action principale est plus difficile à établir puisque ce sont les danseurs et danseuses et non les protagonistes qui occupent la scène. Dans les scènes d'enchantements ou d'initiation (acte III de *Zoroastre*<sup>23</sup>, air pour les Fées dans *Acante et Céphise*<sup>24</sup>), le héros chantant, momentanément muet, peut être engagé dans une scène collective où le geste des interprètes dansants revêt une fonction performative. Le principe peut s'étendre également aux scènes de séduction de groupe (acte d'*Osiris* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*). Dans les intrigues autonomes des prologues, souvent allégoriques, il est également plus facile de mêler personnages pantomimes et personnages chantants (*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*). Ailleurs, le lien du ballet avec l'action est plus ou moins bien venu. La statue de *Pigmalion* s'anime logiquement au cours d'une pantomime qui se mue rapidement en leçon de danse donnée par les Grâces sur une succession de dix très courtes pièces (il s'agit néanmoins davantage ici d'une forme composite que d'une réelle suite)<sup>25</sup>. En revanche, l'oracle figuré des *Fêtes d'Hébé* n'a pas convaincu. Ce *Pas de cinq* devait informer Iphise de l'issue du combat mené hors scène par son amant Licurgue<sup>26</sup>. Malgré une belle distribution réunissant David Dumoulin (l'Amour), Louis Dupré (le Génie de Mars), le cadet des Javillier<sup>27</sup> (le Génie d'Apollon), mademoiselle Dallemant (la Victoire) et Jean-Baptiste Malter<sup>28</sup> (le Génie de l'Hymen), le programme allégorique fut jugé obscur et ce ballet pantomime expérimental remplacé rapidement par un monologue émouvant d'Iphise, plus traditionnel sur le plan dramaturgique<sup>29</sup>.

Une option inverse peut être choisie et le ballet-suite se caractériser par son autonomie par rapport à l'intrigue principale, se présenter comme un spectacle dans le spectacle. Cahusac ne se résout réellement qu'une seule fois à cette mise en abyme : dans *La Naissance d'Osiris* (1754), acte de circonstance écrit pour la naissance du duc de Berry, futur Louis XVI, l'argument est si ténu que le « ballet allégorique » final vient heureusement compléter l'ensemble en mettant en scène les assauts galants d'une bergère et de l'Amour<sup>30</sup>. Ce ballet est construit sur

22 - *Naïs, opéra de Rameau non gravé*, ms, BnF, Vm<sup>2</sup> 272 [partition générale], pp. 46-62. Livret de Louis de Cahusac.

23 - *Zoroastre, op. cit.* [partition], pp. 96-101. Dans la deuxième version de *Zoroastre* (1756), l'épisode équivalent se trouve à l'acte II.

24 - *Acante et Céphise ou la Sympathie, Pastorale héroïque*, Paris, Delormel, 1751 [livret], p. 15, *Acante et Céphise ou la Sympathie, Pastorale héroïque*, Paris, L'Auteur, Veuve Boivin, Leclerc, [1751], [partition réduite], p. 21. Livret de Jean-François Marmontel.

25 - *Pigmalion, Acte de ballet*, Paris, L'Académie, 1748, [livret], p. 8 ; *Pigmalion, op. cit.* [partition], pp. 24-28.

26 - *Les Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques [...], vingt-un May 1739*, Paris, Ballard, 1739, [livret], p. 39 ; *Les Fêtes d'Hébé*, Paris, L'Auteur, Boivin, Leclair, 1739, [partition réduite, deux paginations parallèles pour les deux versions de la deuxième entrée], pp. 107-114. Livret d'Antoine Gauthier de Mondorge, peut-être en collaboration avec Alexandre Le Riche de la Pouplinière, Pierre-Joseph Bernard, Simon-Joseph Pellegrin et madame Bercin.

27 - *Sous le nom de Javillier* 3<sup>e</sup>.

28 - *Sous le nom de Malter* 3<sup>e</sup>.

29 - *Il a été coupé et remplacé par un monologue d'Iphise dans la seconde édition du livret de 1739* (« Nouvelle Entrée, La Musique », *Donnée le Mardi 23. Juin 1739*). Pour la comparaison des deux éditions, cf. Sylvie Bouissou, Denis Herlin, *Jean-Philippe Rameau, Catalogue thématique des œuvres musicales*, Tome 2, *Livrets*, Paris, CNRS Editions, 2003, pp. 113, 118.

30 - *Dans ce ballet de Laval, le rôle de la Bergère est tenu par la demoiselle Puvigné, créatrice de celui de la Statue dans Pigmalion.*

une importante suite de huit danses, interrompue seulement par une ariette de Pamilie, l'ultime contredanse étant encore développée par un chœur<sup>31</sup>.

Dans le même esprit, le célèbre *Ballet des Fleurs des Indes galantes* (1735) représente l'attrait principal de l'entrée du même nom<sup>32</sup>. Une longue suite de danses, à géométrie variable selon les multiples reprises de cet opéra-ballet à succès, sert une chorégraphie réglée initialement par Marie Sallé, créatrice du rôle de la Rose, régnant sur un parterre de Fleurs et consolée des violences de Borée (Claude Javillier<sup>33</sup>) par Zéphire (David Dumoulin)<sup>34</sup>.

Le plus intéressant des ballets-suites autonomes de Rameau, sur le plan dramaturgique, est sans conteste le ballet de Diane et Endimion, qui clôturé une entrée appartenant aux *Surprises de l'Amour : L'Enlèvement d'Adonis* (1757-1758). Dans le débat qui oppose Vénus et Diane, la représentation des amours de la déesse chasserresse (sous la forme d'un ballet-pantomime exécuté par les Plaisirs déguisés aux ordres de l'Amour) est à la fois une mise en abyme des amours de Vénus et Adonis et un argument pour que Diane rende à Adonis sa liberté<sup>35</sup>. Ce petit ballet créé par Thérèse et Gaëtan Vestris (secondés par une jeune Madeleine Guimard de 14 ans en Amour) pourrait néanmoins tout à fait exister indépendamment de l'opéra. Il est encadré par la descente de Diane et l'enlèvement d'Endimion, deux symphonies conçues pour accompagner le mouvement de la machine et débutant par le même motif solennel. Cette reprise motivique accentue musicalement l'effet d'autonomie de cet épisode chorégraphique.

La mise en regard de la suite de danses et du programme pose d'emblée la différence entre narration verbale, dimension visuelle (susceptible de proposer simultanément au regard plusieurs figures contrastées) et organisation musicale (essentiellement fondée sur la succession de pièces de caractère). Ainsi, Endimion reste endormi durant les trois premières pièces de la suite mais une seule est chargée de décrire musicalement son sommeil<sup>36</sup> :

---

31 - *La Naissance d'Osiris ou La Feste de Pamilie, Ballet allégorique, Fragments présentés devant le Roi à Fontainebleau le Octobre 1754*, Paris, Ballard, s.d., [livret], pp. 13-14 ; *La Naissance d'Osiris ou la Feste de Pamilie*, ms, fonds Decroix, FPN Vm<sup>2</sup> 311, [partition générale], pp. 83-108. Livret de Louis de Cahusac.

32 - *Les Indes galantes*, Paris, Ballard, 1736, [livret], p. 46 ; *Les Indes galantes, Ballet réduit à quatre grands concerts*, Paris, Boivin, Leclair, l'Auteur, 1736, [partition réduite], pp. 61-82. Livret de Louis Fuzelier.

33 - Sous le nom de Javillier 1.

34 - Voir notamment Nathalie Lecomte, « La carrière, les rôles et les partenaires de Marie Sallé à l'Académie Royale de Musique et à la Cour », *Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 34-48.

35 - Diane apparaît alors dans l'opéra incarnée par deux interprètes : mademoiselle Jacquet chante le rôle de la déesse, Thérèse Vestris danse une représentation de la déesse par un Plaisir déguisé. Cette mise en abyme garantit la vraisemblance du dédoublement du personnage.

36 - *Les Surprises de l'Amour, version 1757-1758*, éd. Sylvie Bouissou, Paris, Billaudot, 1996, p. XCIII [livret], pp. 73-80, [partition de la version de 1758] et pp. 301-304 [annexe présentant la version 1757]. Livret de Pierre-Joseph Bernard. Notons que ce ballet n'apparaît pas dans la version de la création versaillaise en 1748. Entre 1757 et 1758, plusieurs éléments du ballet ont été remaniés : la descente de Diane est allongée, sans doute en fonction de la machinerie, le sommeil d'Endimion également, tandis que deux menuets sont coupés à la fin du ballet et la contredanse écourtée. L'étude des variantes peut donner une idée du travail collectif au moment des répétitions.

Des Plaisirs déguisés exécutent les ordres de l'Amour ; Endimion paroît endormi au fond du théâtre sur un lit de gazon. Diane descend dans son char avec un Amour à ses pieds ; elle contemple le berger dont elle devient amoureuse. Danse de Diane et de l'Amour qui éveille Endimion. Surprise, enchantement du berger, action pantomime représentant les amours de Diane et d'Endimion que la Déesse enlève dans son char.

- Descente de Diane
- Sommeil d'Endimion
- Air pour Diane
- Sarabande
- Première gavotte
- Deuxième gavotte
- On reprend la Première gavotte
- Symphonie
- Chœur des Amours, des Plaisirs et des Jeux et Contredanse. Ce chœur est accompagné d'une danse générale

L'*Air pour Diane*, que nous étudierons plus loin, représente le point culminant du ballet : il peint l'irrésolution de la déesse surprise par son amour naissant. C'est en quelque sorte un « récitatif d'Armide »<sup>37</sup> en pantomime. Le ballet connut un plein succès, comme en témoigne le compte rendu du *Mercur*, qui par ailleurs nous donne quelques indications supplémentaires sur la mise en scène et sur le rôle de l'Amour :

Il [l'acte] a l'avantage d'être terminé par un Ballet figuré, qui est aussi bien rendu, qu'il est imaginé. Il naît du sujet. Endimion et Diane, qui, conduite par l'Amour, descend exprès du ciel pour venir le trouver, en sont les Acteurs. Ces deux personnages sont représentés par Monsieur et Mademoiselle Vestris, qui exécutent ce pas avec toutes les graces et toute la volupté qu'il demande, et que la musique inspire. On ne peut pas mieux jouer la danse. Leur départ avec l'Amour, dans un char qui les enleve au ciel, forme le tableau le plus séduisant et laisse dans l'âme des spectateurs une impression de plaisir, qui leur arrache un applaudissement unanime.<sup>38</sup>

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 Noverre.

### Airs homogènes, contrastés et hétérogènes

Au-delà de la question dramaturgique, où la responsabilité du compositeur est partagée avec les librettistes, maîtres de ballet et interprètes, l'écriture musicale des ballets de Rameau est caractérisée par une diversité et un raffinement unanimement salués par ses contemporains, qui par ailleurs n'étaient pas toujours partisans de son style vocal. Dans ses *Lettres sur la danse*, Noverre rend hommage à l'inspiration de Rameau tout en déplorant qu'il n'ait pu avoir les moyens de mener à son terme la révolution qu'il avait engagée.

C'est à la composition variée & harmonieuse de M. Rameau ; c'est aux traits & aux conversations spirituelles qui régissent dans ses airs, que la Danse doit tous ses progrès. Elle a été réveillée, elle est sortie de la léthargie où elle étoit plongée, dès l'instant que ce créateur d'une Musique savante mais

37 - En référence à la fameuse scène 5 de l'acte II d'*Armide* de Lully (1686), où l'héroïne éponyme tombe amoureuse de Renaud endormi au moment où elle veut le tuer. Ce récitatif a fait l'objet d'analyses détaillées, par Rameau (*Nouveau Système de musique théorique*, 1726, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754) et Jean-Jacques Rousseau (*Lettre sur la musique française*, 1753).

38 - *Mercur de France*, juin 1757, p. 165.

toujours agréable & toujours voluptueuse a paru sur la Scene.<sup>39</sup>

À travers la rhétorique d'un réformateur qui se cherche des précurseurs, on comprend que le projet descriptif et expressif de la musique a trouvé sous la plume de Rameau une réalisation particulièrement impressionnante pour ses contemporains. Cette dimension sémantique du sonore, très recherchée à l'époque, a été pensée sous diverses formes : les Français l'envisageaient comme une peinture musicale dans le cadre d'une esthétique de l'imitation de la nature, les Allemands comme un discours éloquent régi par les règles de la rhétorique, les musicologues du xx<sup>e</sup> siècle l'ont nommée *figuralisme*. Il suffira ici, pour verser une modeste pièce à ce volumineux dossier, d'observer à travers quelques exemples le fonctionnement d'une écriture musicale pensée pour exprimer une action en collaboration avec le geste chorégraphié et non plus avec un texte chanté comme dans les autres parties de l'opéra.

Deux remarques préalables sont cependant nécessaires. On oppose trop facilement les danses types (sarabandes, gavottes, etc.) et les « airs » caractérisés (pour les Plaisirs, les Démons, les Grâces, etc.), comme appartenant pour les premières à la danse simple, sans projet dramatique, et pour les secondes à une danse plus imitative. Une lecture superficielle de la lettre VIII de Noverre<sup>40</sup> peut d'ailleurs conforter ce préjugé, qui tombe dès l'instant que l'on s'intéresse de près à la musique de ces danses, figuratives comme l'est toute la musique baroque – au moins dans son projet. L'association de certaines danses types, dans l'opéra français, avec des personnages spécifiques, par exemple le rigaudon avec des figures maritimes de matelots ou de Tritons, prouvent assez que l'aspect récurrent des titres appartient à une topique elle-même porteuse de sens.

À l'inverse, on peut être tenté de voir dans la musique une transposition directe de l'action dansée, ce que la théorie de l'imitation, développée au xviii<sup>e</sup> siècle dans une perspective d'équivalence des arts, « réduits à un même principe »<sup>41</sup>, pourrait laisser entendre. Or non seulement la redondance n'est guère possible entre geste musical et geste chorégraphié, ou du moins doit être traitée avec sobriété et subtilité pour ne pas sombrer dans le ridicule, mais la différence idiomatique fondamentale entre le visuel et le sonore – lequel ne peut échapper à sa nature temporelle – crée nécessairement des décalages entre ce qui est vu et ce qui est entendu<sup>42</sup>. Par ailleurs, si la musique peut évoquer ou accompagner un geste précis, une action ou une pantomime, elle peut tout autant sinon mieux évoquer un caractère, une atmosphère afin de compléter et éclairer (tout comme le costume ou le décor) la chorégraphie expressive. On comprend alors qu'un certain nombre de possibilités s'offrent au compositeur dès lors qu'il envisage la musique d'une action dansée : doit-il souligner un seul caractère ? opposer des sentiments contrastés ? décrire une action ? brosser un décor ? La structure et l'écriture de la pièce vont être déterminées par ces choix. On s'intéressera ici particulièrement à la question de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité de la musique, du travail sur l'unité ou le contraste – une voie esquissée plus haut dans l'analyse des pièces intitulées *pantomimes* – tant dans les danses isolées que dans les suites.

39 - Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Delaroche, 1760, pp. 143-144.

40 - *Ibidem*, pp. 163-164 et 168-169.

41 - Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

42 - Cf. R. Legrand, « Louis de Cahusac et Jean-Philippe Rameau », *op. cit.*



Un certain nombre de pièces sont unifiées par un même motif, une même écriture, une même couleur instrumentale dans le cadre de la forme binaire usuelle pour les danses. Si quelques pièces imitent délibérément le geste (par exemple l'érection d'un monument à Louis XV par les Arts dans les *Fêtes de Polymnie*, figuré par un lent déploiement harmonique du grave à l'aigu<sup>43</sup>), la musique décrit souvent de façon globale un personnage, ou mieux, un caractère, comme dans nombre de pièces de clavecin de l'époque : les guirlandes de croches aériennes jouées par les petites flûtes dans l'*Air pour Zéphire des Indes galantes*<sup>44</sup>, les fanfares éclatantes accompagnant l'allégorie de la Victoire dans les *Fêtes d'Hébé*<sup>45</sup>, l'expressivité de l'*Air tendre* dans le même *Pas de cinq* (rappelant pour accompagner l'entrée de l'Amour et d'Apollon quelques mesures de la pièce de clavecin l'*Entretien des Muses*<sup>46</sup>), les airs de Démons déjà évoqués de *Zoroastre*, autant de décors sonores unifiés sur lesquels la pantomime peut broder son propre récit. Ces courtes pièces – leur durée n'excède pas quelques minutes – sont cependant si caractérisées que leur enchaînement dans un ballet-suite crée les forts contrastes propices à la construction d'une narration chorégraphique, comme c'est le cas dans le ballet allégorique de la *Naissance d'Osiris*<sup>47</sup>.

Assez fréquemment, cependant, Rameau se plaît à varier les motifs ou les instrumentations afin d'évoquer des éléments conflictuels au sein d'une même pièce. L'effet de contraste est particulièrement frappant dans les pièces courtes, comme l'*Air* du prologue de *Dardanus*, mettant aux prises les Plaisirs avec la Jalousie, suivie de Troubles et de Soupçons<sup>48</sup>. Un menuet gracieux, joué par les flûtes et les violons sans basses, est plusieurs fois interrompu par de violents traits de cordes, dans le style des airs de Démons. Musicalement, la peinture alternée des Plaisirs et de la suite de la Jalousie est extrêmement parlante. Scéniquement, la réalité devait être autre et les deux groupes danser en même temps. La simultanéité propre au spectacle est en réalité assez malaisée à transposer sur le plan musical, et ce n'est qu'à la fin de la pièce que Rameau se permet de superposer la musique des Plaisirs et celle des Soupçons et des Troubles. Si la partition ne peut à l'évidence se présenter comme un programme contraignant pour la danse – il serait plus juste de penser que geste sonore et geste corporel se réfèrent avec leurs propres idiomatismes à un programme verbalisable plus ou moins commun –, on comprend néanmoins à l'aide de cet exemple que la nature contrastée de telles pièces ait pu inspirer les chorégraphes et favoriser l'introduction de pantomimes nombreuses dans les opéras. Ce sont probablement à ces pièces imitatives que les contemporains de Rameau font allusion lorsqu'ils évoquent la révolution ramiste dans la danse<sup>49</sup>.

Rameau a cependant senti la nécessité de ne pas abuser du procédé : dans les ballets-suites, les airs contrastés ne sont pas prodigués mais au contraire mis en valeur par la relative simplicité des airs homogènes qui les entourent. C'est le cas de l'*Air pour Borée et la Rose* du ballet des Fleurs des *Indes galantes* : la musique de tempête, ses traits et batteries de

43 - Cf. *supra*, note 13.

44 - *Les Indes galantes*, *op. cit.* [partition], p. 74.

45 - *Les Fêtes d'Hébé*, *op. cit.* [partition], pp. 109-110.

46 - *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts* [2<sup>e</sup> livre], Paris, Boivin, Le Clair, L'Auteur, [1724], pp. 27-28.

47 - Cf. *supra*, note 31.

48 - Cf. *supra*, note 16. Cet air existe en deux versions, une version longue dans la partition gravée et une version courte dans la partition générale manuscrite de la collection Brancas, *Dardanus*, *Tragédie*, BnF, Vm<sup>2</sup> 349, pp. 8-9

49 - Parmi les airs contrastés les plus frappants, on peut citer le long *Air pour les Démons* du prologue du *Temple de la Gloire*, où un Héros incarné par Louis Dupré se présente avec assurance au milieu des Furies. Cf. *supra*, note 14.



cordes propres à peindre la violence de la bourrasque soulevée par Borée, y est fréquemment interrompue par de courtes incisives lentes et gémissantes des flûtes et violons, figurant la résistance désespérée de la Rose<sup>50</sup>. Ici encore, l'alternance des motifs suggère la pantomime sans l'induire de façon contraignante. Elle est d'autant plus frappante que les autres pièces du ballet renferment individuellement moins de diversité.

Parfois Rameau ne joue plus seulement sur deux éléments contrastants mais élabore une narration musicale à l'aide de plusieurs motifs différents. Cette hétérogénéité, cependant, n'est pas fondée sur le seul programme. Elle s'intègre de façon pragmatique dans des structures formelles ou stylistiques propres à la musique de l'époque et obéit ainsi à une double logique, dramaturgique et compositionnelle. Si l'*Air* majestueux de *Canope*, accompagnant les préparatifs du sacrifice de Memphis<sup>51</sup>, évoque en quelques mesures des climats affectifs opposés, voire imite ponctuellement les guirlandes dont on pare la victime, la gestion des différents motifs au sein de la forme binaire à reprises est à comparer avec l'évolution de ce type de structure, dans le répertoire instrumental comme celui du clavecin, vers un pluri-motivisme assez caractéristique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut l'observer par exemple dans les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (1741) ou les sonates (*Essercizi*) de Domenico Scarlatti dont les premières publications à Londres en 1738 et à Paris en 1742 marquent le début d'une diffusion européenne.

Dans plusieurs cas, Rameau recourt à la structure multi-sectionnelle de la chaconne, fondée à l'origine sur la notion de variation<sup>52</sup>, pour présenter au sein de pièces de vastes proportions des tableaux variés, engageant plusieurs personnages ou plusieurs groupes de danseurs et danseuses. S'il n'est pas interdit de penser que bon nombre des chaconnes de Rameau fournissent un terrain particulièrement favorable à la danse en action sans que le programme soit nécessairement détaillé dans le livret (pensons au divertissement astronomique qui clôt *Castor et Pollux*), deux pièces pourvues d'indications écrites illustrent la proximité de ces pages symphoniques avec une chorégraphie expressive. La chaconne qui clôt le *Pas de cinq* des *Fêtes d'Hébé* rappelle tout en les développant les échos guerriers et amoureux de l'Oracle figuré qui l'a précédée<sup>53</sup>, tandis que celle de *Nais* met en scène les compétitions de ceste, de lutte et de course organisées au sein des Jeux Isthmiques<sup>54</sup> :

Ce ballet commence par six Athletes, qui viennent disputer le prix de la Lutte. Ce pas est coupé par deux nouveaux Athletes, qui disputent le prix du Ceste. Il en survient un troisième qui défie au combat tous les autres. Ceux-ci le refusent : il danse fierement son entrée.

Une quadrille de jeunes Grecques paroît & dispute le prix de la Course.

La Lutte reprend ensuite. Le premier Athlete se présente une seconde fois ; personne n'ose le

50 - *Les Indes galantes*, *op. cit.* [partition réduite], pp. 72-73. Des manuscrits en partition générale fournissent l'instrumentation, par ex., *Les Indes galantes, Ballet par Mr Rameau représenté en 1735*, ms. coll. Decroix, Paris, BnF, Vm2 328, pp. 268-271. Ce ballet ayant été remanié à maintes reprises, il en existe plusieurs versions différentes. Notons que l'*Air pour Borée et la Rose* ne figure pas dans l'enregistrement de référence de William Christie, *Les Indes Galantes*, Les Arts Florissants, Harmonia Mundi, 1991.

51 - *Cf. supra*, note 15.

52 - En principe, la chaconne enchaîne un grand nombre de couplets sur une basse obstinée. Rameau s'affranchit de la contrainte de la basse et même de la carrure que celle-ci sous-entend pour écrire de longs mouvements symphoniques enchaînant des épisodes variés. *Cf.* R. Legrand, « Chaconnes et passacailles dansées dans l'opéra français : des airs de mouvement », *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, éd. Hervé Lacombe, Metz, Editions Serpenoise, 1996, pp. 157-170.

53 - *Les Fêtes d'Hébé*, *op. cit.* [partition], pp. 112-114.

54 - *Cf. supra*, note 22.

combattre : il danse une seconde Entrée, & Naïs le couronne.

Rédigée dans le but de clarifier la lecture de la danse pantomime aux yeux des spectateurs, cette didascalie détaille la nature des épreuves de la compétition et l'attitude des athlètes, qu'il s'agit de reconnaître à travers la stylisation des gestes chorégraphiés. L'argument conçu par Cahusac se plie manifestement à certaines contraintes, si même il n'a pas été généré par celles-ci. Sur le plan chorégraphique, la nécessité de ménager des épisodes solistes pour Louis Dupré (qui avait coutume de faire des apparitions remarquées dans les chaconnes) a conduit à imaginer un athlète vainqueur sans avoir combattu. La compétition des coureuses grecques (dans la tradition de Sparte) coïncide avec l'épisode central dans le mode mineur, usuel dans ce type de pièce. Ici, le mode mineur, associé à une musique gracieuse aux connotations pastorales, accompagne l'entrée des coureuses, avant que des traits rapides illustrent leur vélocité. Enfin la reprise de la lutte correspond au rappel des mesures initiales, suivant une structure ABA' assez fréquente dans les chaconnes de Rameau. Une analyse plus détaillée mettrait en lumière un certain nombre de motifs évoquant chez Rameau la violence et le combat (gammes, notes répétées, discontinuités soulignées par des silences) et rappelant – mais de manière plus policée – l'ouverture à programme du même opéra qui peint la lutte des Titans et des Géants contre les Olympiens.

Si nombre de danses hétérogènes de Rameau s'intègrent dans les structures connues, voire attendues, des pièces instrumentales de son temps – forme binaire, forme rondeau, chaconnes –, le ballet-suite de Diane et Endimion<sup>55</sup> déjà évoqué introduit plusieurs pièces de forme continue. La *Descente de Diane* fait entendre un bref motif introductif majestueux, puis des traits rapides qui vont caractériser plus loin la Diane chasserresse encore inaccessible à la tendresse, mêlés à d'autres motifs dont le rythme louré et la configuration mélodique en arabesque évoquent plutôt le personnage de l'Amour, pour conclure, après un silence, par une lente cadence. La comparaison avec la *Symphonie* qui accompagne la remontée de la machine dans les cintres à la fin de ce ballet met en relief la portée illustrative de ces musiques, au-delà de leur aspect fonctionnel : le bref motif majestueux est repris, mais se poursuit par un mouvement progressivement ascendant en volutes lourées rappelant ce que nous avons associé, dans la *Descente*, au personnage de l'Amour, lequel est ainsi désigné comme le vainqueur de l'épisode. Très court, le *Sommeil d'Endimion* est de forme continue, mais à l'inverse et logiquement, très statique. C'est cependant l'*Air pour Diane* qui est le plus intéressant puisqu'il met en scène, musicalement et gestuellement, le nœud de l'action, l'éveil des sentiments de la déesse et son complet revirement. Cet air hétérogène commence comme un air contrasté : les sonneries de cor et les traits rapides de violon décrivant Diane chasserresse sont entrecoupés de petits motifs lents et émus où domine la sonorité des flûtes. L'alternance serrée des *tempi*, indiqués « Vite » et « Lent », renforce la peinture des sentiments contraires qui agitent Diane. Les mesures finales introduisent encore de nouveaux matériaux musicaux, dont la discontinuité est soulignée par des silences : les soupirs de la flûte laissent place à un mouvement louré rapide, puis à un fragment mélodique plus structuré rythmiquement par des valeurs pointées, enfin s'achève sur une étonnante suspension, sans la moindre cadence conclusive. Diane semble s'arrêter, interdite, avant d'éveiller le bel Endimion, ce qu'elle fera néanmoins, secondée par l'Amour, au cours de la sarabande suivante. En 26 mesures seulement, Rameau a conduit une véritable narration musicale, s'inspirant moins des formes usuelles de la musique instrumentale que de la discontinuité (accentuée par les silences) et de la diversité motivique du récitatif accompagné.

---

55 - Cf. *supra*, note 36.

Mais dans ce « récitatif », la voix est absente et c'est au geste et à la pantomime d'en prendre la place. Les danses qui suivent, en revanche, sarabande et gavottes, retournent à la structure binaire habituelle, caractérisée par des reprises. Après le désordre des sentiments, une stabilité nouvelle se crée dans la relation qui se tisse entre Diane et Endimion sous l'égide de l'Amour. Si frappantes que soient les pièces hétérogènes comme l'*Air de Diane*, elles doivent pour faire le maximum d'effet être encadrées par des pièces plus structurées et unifiées.

Ce bref aperçu des danses en action de Rameau suffit à montrer que, tant sur le plan dramaturgique que dans la structuration et l'écriture musicale, la danse expressive est parvenue au XVIII<sup>e</sup> siècle à un haut degré de sophistication à l'Académie royale de musique. Loin d'être l'ancre de la tradition poussiéreuse que fustige Noverre dans ses *Lettres*, la scène de l'Opéra semble au contraire un lieu riche en expérimentations qui marquent la période ramiste comme celle d'un sommet de l'art chorégraphique, au moins sous l'angle de la production musicale pour le ballet. Nombre de librettistes, d'ailleurs, moins ouverts que Cahusac sur le sujet, critiquent le goût de Rameau pour la danse<sup>56</sup>. Sans être le seul à employer ces procédés, l'ingéniosité que déploie Rameau pour mettre au service de la danse en action les caractéristiques de l'écriture musicale de son temps – évolution de la forme binaire, transfiguration de la chaconne, prégnance du récitatif accompagné<sup>57</sup> –, la finesse avec laquelle il emploie les différents codes sémantiques propres au figuralisme baroque pour exprimer les passions et les actions, nous apparaissent comme autant de conquêtes qui paradoxalement permirent au ballet de s'émanciper du texte chanté et, par conséquent, du genre lyrique où il avait prospéré.

Raphaëlle Legrand, Université Paris-Sorbonne

---

56 - Notamment Gautier de Montdorge, Voltaire et Charles Collé : « et voilà ce que c'est [...] de n'avoir voulu que des airs de violon, des chœurs et des fêtes ; et jamais des scènes, et jamais des poèmes. », Charles Collé, *Journal et Mémoires*, éd. H. Bonhomme, Paris, Didot, 1868, t. 2, pp. 211-212.

57 - La musique des ballets autonomes, dont ceux de Noverre, comporte les mêmes éléments, mêlant danses types (notamment chaconnes et passacailles) et danses désignée par un tempo (*Adagio*, *Allegro*...), pièces homogènes, contrastées et hétérogènes. Pour une étude approfondie des sources et de l'écriture d'un ballet de Noverre, cf. Catherine Mercier, *Le ballet Médée et Jason d'après Noverre de 1763 à 1804 à l'Opéra de Paris, Du divertissement au ballet autonome*, Maîtrise de musicologie, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2005.

## Ballets d'action de Rameau en forme de suite de danses

<i>Livrets</i>	<i>Partitions</i>
<b><i>Les Indes galantes, 3<sup>e</sup> entrée : Les Fleurs (livret de Fuzelier, 1735)</i></b>	
<p>BALLET DES FLEURS</p> <p>Ce Ballet représente pittoresquement le sort des Fleurs dans un Jardin. On les a personnifiées ainsi que Borée et Zéphire, pour donner de l'âme à cette Peinture galante, exécutée par d'aimables Esclaves de l'un et l'autre sexe. D'abord les Fleurs choisies qui peuvent briller davantage au Théâtre, dansent ensemble, &amp; forment un Parterre qui varie à chaque instant. La Rose leur Reine, danse seule. La Fête est interrompue par un orage qu'amène Borée ; les Fleurs en éprouvent la colère, La Rose résiste plus longtemps à l'ennemi qui la persécute ; les Pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur ; les attitudes de la Rose, peignent sa douceur et ses craintes ; Zéphire arrive avec sa clarté renaissante ; il ranime et relève les fleurs abattues par la tempête, et termine leur Triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Premier air des Fleurs</li> <li>• Air tendre pour la Rose</li> <li>• Gavotte 1 pour les Fleurs</li> <li>• Air pour Borée et la Rose</li> <li>• Air pour Zéphire</li> <li>• Air vif pour Zéphire et la Rose</li> <li>• Gavotte 2 pour les Fleurs</li> </ul>
<i>Les Indes galantes</i> , Paris, Ballard, 1736, p. 46.	<i>Les Indes galantes, Ballet réduit à quatre grands concerts</i> , Paris, Boivin, Leclair, l'Auteur, 1736, p. 61-82. <sup>1</sup>

1 - Nous proposons l'une des successions possibles, les sources musicales laissant apparaître de nombreux remaniements dans la disposition musicale de ce ballet.

<b><i>Les Fêtes d'Hébé, 2<sup>e</sup> entrée : « La Musique » (livret de Montdorge, 1739)</i></b>	
<p>Un Amour sort du Temple, &amp; se joint au Génie d'Apollon ; le Génie d'Apollon entraîne le Génie de Mars ; ils s'unissent pour attirer le Génie de la Victoire ; le Génie de la Victoire enfin est suivi d'un Amour qui porte le flambeau de l'Hymen ; Et ces différentes Entrées forment un Ballet, qui par ses liaisons, apprend à IPHISE le succès qu'elle doit attendre.</p>	<p><i>Oracle figuré en pas de cinq</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Air tendre, L'Amour va prendre Apollon</li> <li>• Pour Mars</li> <li>• Air très vif, La Victoire</li> <li>• Premier Rigaudon</li> <li>• Deuxième Rigaudon</li> <li>• L'Himen</li> <li>• Chaconne</li> </ul>
<i>Les Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques [...]</i> , vingt-un May 1739, Paris, Ballard, 1739 p. 39 <sup>2</sup>	<i>Les Fêtes d'Hébé</i> , Paris, L'Auteur, Boivin, Leclair, 1739, p. 107-114.

2 - Ce ballet n'apparaît que dans la première version de l'œuvre, c'est-à-dire dans la première édition du livret de 1739. Cf. *supra*, notes 26 et 29.

<b><i>Fêtes de l'Himen et de l'Amour (livret de Cahusac, 1747-1748)</i></b>	
<p><i>Prologue</i></p> <p>PREMIER BALLET FIGURE</p> <p>Les GRACES s'efforcent de consoler L'AMOUR : Sa tristesse continue, elles quittent leurs parures &amp; tous leurs ornemens qu'elles déposent aux pieds de L'AMOUR.</p> <p>[...]</p> <p>LE BALLET FIGURE continue</p> <p>[...]</p> <p>SECOND BALLET FIGURE</p> <p>Les VERTUS rendent à L'AMOUR son arc, son carquois &amp; son flambeau. Les GRACES &amp; les PLAISIRS vont reprendre leurs parures. Les Graces parent L'HIMEN ; L'AMOUR lui donne deux flèches dorées, &amp; ils troquent de flambeau. Les Plaisirs parent les Vertus de Guirlandes de fleurs ; ce Ballet finit par l'union de l'Amour, des Graces &amp; de l'Himen, des Plaisirs &amp; des Vertus.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Premier Air</li> <li>• Gavotte tendre</li> <li>• 2<sup>e</sup> Gavotte en rondeau</li> <li>• On reprend la 1<sup>ere</sup> Gavotte</li> <li>• 1<sup>er</sup> Air un peu vif</li> <li>• 1<sup>er</sup> Passepiéd</li> <li>• 2<sup>e</sup> Passepiéd en rondeau</li> <li>• On reprend le 1<sup>er</sup> Passepiéd si l'on veut</li> </ul>

<p>Première entrée : <i>Osiris</i>  PREMIER BALLETT FIGURE  Trois différens Quadrilles representans le Printemps, l'Eté, * &amp; l'Automne, offrent à ORTHESIE, toutes les espèces de fleurs &amp; de fruits.  Ces trois groupes se perdent successivement dans les rangs des Amazones sauvages. MYRRINE fuit la premiere.  *<i>Les Satires de la suite d'OSIRIS representent l'Automne</i>  [...]  SECOND BALLETT FIGURE  Les MUSES de la suite d'OSIRIS, après avoir offert à ORTHESIE tout ce que les Arts ont inventé de rare &amp; d'agréable, se réunissent avec les Egyptiens &amp; Egyptiennes du <i>premier Ballet</i>, pour élever de riches berceaux de fleurs des deux côtés du théâtre. Ces berceaux aboutissent dans le fond à un Salon de fleurs &amp; de verdure : Il est percé à jour, &amp; les rameaux qui le forment sont chargés de toute sorte de fruit.  Toutes les Amazones sauvages que la crainte avoit tenues éloignées, accourent à ce Spectacle, &amp; remplissent ce côté du théâtre. Elles portent un javelot d'une main ; elles tiennent de l'autre, des fleurs &amp; des fruits dont les Acteurs du Ballet étoient chargés, &amp; qu'ils ont abandonnés à ce Peuple sauvage.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrée des Saisons et des Arts</li> <li>• Entrée des Moissonneurs et Vendangeurs</li> <li>• Air des Satires</li>   <li>• Sarabande pour les Berceaux de fleurs qui s'élèvent</li> <li>• P<sup>er</sup> Rigaudon</li> <li>• 2e Rigaudon</li> <li>• On reprend le P<sup>er</sup> Rigaudon</li> </ul>
<p><i>Arueris</i>  PREMIER BALLETT FIGURE  Les Joueurs d'Instruments disputent par différens Airs, le prix de la Musique.*  Et les Egyptiens dansans, disputent sur ces mêmes airs, le prix de la Danse.  *<i>Tous ces Airs sont des assauts de divers Instrumens qui prennent les uns sur les autres.</i>  AIRS PARODIES DU BALLETT, pour la Dispute du Prix de la Voix  [UNE BERGERE EGYPTIENNE : « L'Amant que j'adore »  UN BERGER EGYPTIEN : « Ma Bergere fuyoit l'Amour » ]  Le Ballet continue, il est interrompu par ORIE.  [...]  SECOND BALLETT FIGURE  Tous ceux qui ont disputé les différens Prix des Arts forment ce Ballet, ARUERIS ET ORIE les unissent à l'objet de leur tendresse.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sarabande</li> <li>• Air gai</li> <li>• « L'Amant que j'adore »</li> <li>• Musette en rondeau</li> <li>• « Ma Bergere fuyoit »</li> <li>• 1<sup>er</sup> Tambourin</li> <li>• 2<sup>e</sup> Tambourin</li> <li>• On reprend le 1<sup>er</sup> Tambourin</li>   <li>• Air de triomphe</li> </ul>
<p><i>Les Festes de l'Himen et de l'Amour ou le Dieux d'Egypte</i>, Paris, l'Académie, 1748, Prologue, p. 8-9, 12, <i>Osiris</i>, p. 22, 24, <i>Arueris</i>, p. 53, 57</p>	<p><i>Les Festes de l'Himen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte</i>, Paris, l'Auteur, Boivin, Leclerc, [1748], Prologue, p. 7-9, 18- 19, <i>Osiris</i>, p. 37-39, 41-42, <i>Arueris</i>, p. 113-114</p>

<p><b><i>Pigmalion (livret de Ballot de Savot d'après Houdar de la Motte, 1748)</i></b></p> <p>Les Graces instruisent la Statuë, &amp; lui montrent les différens caracteres de la danse.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Très lent</li> <li>• Gavotte gracieuse</li> <li>• Menuet</li> <li>• Gavotte gaie</li> <li>• Chaconne vive</li> <li>• Loure</li> <li>• Passepied vif Les Grâces</li> <li>• Rigaudon vif</li> <li>• Sarabande pour la Statue</li> <li>• Tambourin</li> </ul>
<p><i>Pigmalion, Acte de ballet</i>, Paris, L'Académie, 1748, p. 8.</p>	<p><i>Pigmalion, acte de ballet</i>, Paris, l'Auteur, Boivin, Leclair, [1748], p. 24-28</p>

<b>Zoroastre (livret de Cahusac, versions de 1749 et 1756)</b>	
<p>[1749] BALLET FIGURE Les Peuples Elementaires distribuent à Zoroastre les Talismans, les Vases enchantez, le Livre des conjurations, &amp;c. Un des Esprits de l'élément du feu, porte la baguette d'ivoire dans laquelle réside le pouvoir magique ; sur les mouvemens de cette baguette, le Théâtre change, &amp; il représente un Palais Aërien ; alors la baguette est donnée à Zoroastre, &amp;c.</p> <p>[1756] Il tombe sur un nuage dont il paraît presque enveloppé. Les Esprits des Eléments forment un enchantement autour de Zoroastre.</p>	<p><i>Enchantemens</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sarabande [1749 et 1756]</li> <li>• Air gai [1749 et 1756]</li> <li>• Première gavotte gaye [1756]</li> <li>• 2<sup>e</sup> gavotte [1756]</li> <li>• On reprend la première</li> </ul>
<i>Zoroastre, tragédie</i> , Paris, l'Académie, 1749, p. 47, <i>Zoroastre</i> , Paris, Delormel, 1756, p. 28	<i>Zoroastre</i> , Paris, Veuve Boivin, Leclair, Le Castagniere, L'Auteur, [1749], p. 96-97, <i>Zoroastre</i> , ms, FPn Vm <sup>2</sup> 376 [version 1756], p. 50-54

<b>Naïs (livret de Cahusac, 1749)</b>	
<p>BALLET FIGURÉ, DISPUTE du Prix du Ceste, de la Lutte, &amp; de la Course. Ce ballet commence par six Athletes, qui viennent disputer le prix de la Lutte. Ce pas est coupé par deux nouveaux Athletes, qui disputent le prix du Ceste. Il en survient un troisième qui défie au combat tous les autres. Ceux-ci le refusent : il danse fierement son entrée. Une quadrille de jeunes Grecques paroît &amp; dispute le prix de la Course. La Lutte reprend ensuite. Le premier Athlete se présente une seconde fois ; personne n'ose le combattre : il danse une seconde Entrée, &amp; Naïs le couronne.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrée des Lutteurs</li> <li>• Chaconne</li> <li>• Air de triomphe</li> </ul>
<i>Naïs, Opéra pour la Paix</i> , Paris, l'Académie, 1749, p. 28, 31-32	<i>Naïs, opéra de Rameau non gravé</i> , ms, FPn Vm <sup>2</sup> 372, p. 46-62

<b>La Naissance d'Osiris ou La Feste de Pamilie (livret de Cahusac, 1754)</b>	
<p>Tous les BERGERS entourent l'AMOUR &amp; les GRACES. L'AMOUR lance ses flèches sur les BERGERS, les effraye et les blesse. Une jeune BERGERE lui résiste. Il la poursuit. Il est sur le point de l'atteindre lorsqu'elle a l'adresse de lui ravir la flèche, dont il vouloit la blesser. La BERGERE triomphe ; mais l'AMOUR saisit un trait nouveau, &amp; il se forme un espèce de combat entre Elle &amp; l'AMOUR.</p> <p>[PAMILIE : « Regne, Amour »]</p> <p>L'AMOUR se laisse désarmer. Les GRACES lui présentent des guirlandes de fleurs : il leur ordonne d'en former des chaînes pour les BERGERS, &amp; il en prend une qu'il offre à la jeune BERGERE. Celle-ci la reçoit avec ingénuité, &amp; dans le moment que l'AMOUR y songe le moins, la BERGERE en forme une chaîne pour lui-même. CHOEUR [« Dieu de nos coeurs »] sur lequel l'AMOUR &amp; la BERGERE sont reconduits comme en triomphe, tandis que tous les BERGERS les entourent en dansant.</p>	<p><i>L'Amour, les Graces, avec les bergers et bergeres forment un ballet allégorique</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marche gaye</li> <li>• Air vif</li> <li>• Air de musette</li> <li>• Premier tambourin</li> <li>• 2<sup>nd</sup> tambourin</li> <li>• Air gracieux</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Musette tendre</li> <li>• Contredance</li> <li>• Choeur en tournant avec les Couplets de la Contredance</li> </ul>
<i>La Naissance d'Osiris ou La Feste de Pamilie, Ballet allégorique, Fragments présentés devant le Roi à Fontainebleau le Octobre 1754</i> , Paris, Ballard, s.d., p.13-14	<i>La Naissance d'Osiris ou la Feste de Pamilie</i> , ms, part. générale, fonds Decroix, FPn Vm <sup>2</sup> 311, p. 83-108



<p><i>Les Surprises de l'Amour : « L'Enlèvement d'Adonis »</i> (livret de Cahusac, version de 1757)</p>	
<p>Des Plaisirs déguisés exécutent les ordres de l'Amour ; Endymion paroît endormi au fond du théâtre sur un lit de gazon. Diane descend dans son char avec un Amour à ses pieds ; elle contemple le berger dont elle devient amoureuse. Danse de Diane et de l'Amour qui éveille Endymion. Surprise, enchantement du berger, action pantomime représentant les amours de Diane et d'Endymion que la Déesse enlève dans son char.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Descente de Diane</li> <li>• Sommeil d'Endymion</li> <li>• Air pour Diane</li> <li>• Sarabande</li> <li>• Première gavotte</li> <li>• Deuxième gavotte</li> <li>• On reprend la Première gavotte</li> <li>• Symphonie</li> <li>• Chœur des Amours, des Plaisirs et des Jeux et Contredanse.</li> </ul>
<p><i>Les Surprises de l'Amour, version 1757-1758</i>, éd. Sylvie Bouissou, Paris, Billaudot, 1996, p. xciii</p>	<p><i>Les Surprises de l'Amour, version 1757-1758</i>, éd. Sylvie Bouissou, Paris, Billaudot, 1996, p. 73-80</p>

### Abstract

In the three decades before the publication of Noverre's *Lettres sur la danse*, Rameau wrote a great deal of music for figurative dance in his operas. The "ballets d'action", "ballets figurés" or pantomime ballets are either spread through the action in long scenes mixing up vocal music and dance, or concentrated in autonomous ballets as a play within a play. These two types of ballet can be made of either single pieces of music or of long and varied dance suites. Rameau builds musical meaning in three ways – homogeneous, contrasting or heterogeneous – while keeping the musical forms of his time (binary form, multi-sectional chaconne, and even accompanied recitative). Paradoxically, these experiments with ballet inside the opera made possible the separation of ballet and opera.

# *Musicorum*

## *N°10 - 2011*

Aujourd'hui encore, Jean-Georges Noverre demeure un inconnu célèbre, souvent cité, plus rarement lu. Il est davantage invoqué comme prestigieuse autorité symbolique (« le Père du ballet moderne »...), conformément à la légende avantageuse qu'il s'était lui-même forgée. Le bicentenaire de sa mort se voulut l'occasion de porter un regard neuf et sans complaisance sur la vie, la carrière, l'œuvre et l'héritage de ce chorégraphe et théoricien majeur de la danse. Au rebours d'une vision hagiographique, les différentes études de cet ouvrage, fruit d'une rencontre internationale et interdisciplinaire, font apparaître, grâce à de nombreux documents en partie inédits, toute l'ambivalence et les failles secrètes de l'artiste, ainsi que le tragique de sa destinée. Au-delà de son cas singulier, elles illustrent également l'extrême vitalité du ballet, de la danse et des arts de la scène, et la richesse incomparable de la culture des Lumières dans toute l'Europe.

\* \* \* \* \*

Today, Jean-Georges Noverre still remains a «famous unknown», often quoted but seldom read. He is essentially referred to as a renowned authority, the father of modern ballet, in accordance with the flattering legend he had forged himself. The bicentenary of his death was an opportunity to look at his life in a new light and to reappraise, in an unbiased way, the career, the works and the heritage of this major choreographer and classical dance theorist. Far from providing a hagiographic vision, this series of studies, carried out in an international and interdisciplinary environment and based on multiple and partly unpublished documents, shows the artist's ambivalence and innermost weaknesses as well as the tragic side of his destiny. It also illustrates the utmost vitality of ballet, dance and stage arts, as well as the incomparably rich culture of the «siècle des lumières» in the whole of Europe.

