



HAL
open science

Sémiramis, ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral.

Arianna Fabbricatore

► To cite this version:

Arianna Fabbricatore. Sémiramis, ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral.. 2011. halshs-00687940v2

HAL Id: halshs-00687940

<https://shs.hal.science/halshs-00687940v2>

Preprint submitted on 24 Nov 2012

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.

**Sémiramis, ballet pantomime tragique :
l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique
d'un nouveau genre théâtral.**

Arianna Fabbricatore
Université Paris-Sorbonne

Pour juger si un art, qu'on veut rétablir dans le monde,
peut être utile au genre humain,
il faut remonter à son origine [...].
Ange Goudar¹

Le 31 janvier 1765 au Burgtheater de Vienne, à l'occasion du deuxième mariage de l'archiduc Joseph, le public viennois assiste à la représentation de ce que son créateur nomme *Ballet Pantomime Tragique*.

L'événement est accompagné d'un programme : la *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*². Ce livret de 55 pages, rédigé en français, propose aux lecteurs l'exposition du ballet³ (p. 27-35) ainsi qu'une vaste rétrospective de la danse pantomime des Anciens. Par le ton du texte qui glisse de l'exposition didactique aux attaques polémiques, de l'argumentation apologétique à l'énonciation d'une logique normative, la *Dissertation* exprime d'emblée sa vocation programmatique à s'imposer comme manifeste de la réforme de la danse.

¹ Ange Goudar, *De Venise : Remarques sur la musique et la danse...*, Venise, Charles Palese Imprimeur, 1773, p.65. (Paris, Bibliothèque Richelieu, Cote 8-RO-169).

² Gasparo Angiolini, *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*. Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, Milan, 1765. Dorénavant *Dissertation*. (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote 5913 (14)). La première édition publiée à Vienne a été rééditée dans Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, sous la direction de Rudolf Gerber, Gerhard Croll, von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Kassel Bärenreiter, 1951. Vol. VII supplément, les livrets. En 1956 Walter Toscanini a réédité la *Dissertation* en reproduction anastatique, Walter Toscanini, *Les ballets pantomimes des anciens*, Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956. La copie originale du livret est à la New York Public Library.

³ Le ballet est tiré de la tragédie de Voltaire, *Sémiramis*, et met en scène la légendaire reine de Babylonie qui, après avoir tué son mari Ninus, faillit épouser son fils Ninias. Mais l'ombre de Ninus se venge par le biais de son fils : Ninias tue Sémiramis ignorant qu'elle est sa mère. Le ballet est divisé en trois actes dont l'auteur du livret fait une description que nous résumons ici : le premier acte se passe dans le cabinet de la reine et décrit le rêve de Sémiramis. La reine est agitée dans son sommeil et rêve de Ninus dont le fantôme apparaît pour la menacer. À son réveil elle voit une inscription « Mon fils, va me vanger [sic]; tremble, épouse perfide ! », elle est terrorisée, ses femmes la rejoignent et elle part avec elles. Le deuxième acte se passe dans un temple enfermé dans l'enceinte du palais, Sémiramis doit choisir son époux. Oroès et les mages sont là lorsque Ninias arrive, Sémiramis le choisit et ordonne d'accomplir la cérémonie. Oroès se refuse, mais la reine le menace, un coup de tonnerre gronde, la foudre frappe l'autel. Le troisième acte se passe dans un bosquet sacré où l'on voit le tombeau de Ninus. Une foule de peuple vient lui faire des offrandes et on y danse. Dès que Sémiramis approche tremblante le spectre de Ninus en sort et l'oblige à entrer dans le tombeau. Ninias arrive, s'approche du mausolée et voit apparaître ces mots « Viens, cours, venge ton père ». Un poignard tombe à ses pieds. Oroès et les mages arrivent et lui ordonnent de la part des Dieux d'entrer dans le tombeau pour immoler la première personne rencontrée. Ninias entre et il en sort égaré, le poignard ensanglanté. Sémiramis sort pâle et échevelée, elle est secourue par ses femmes. Ninias, ayant compris qu'il avait tué sa mère, se jette à ses pieds et la supplie de lui donner la mort. « Elle reconnaît son fils, l'embrasse, lui pardonne, tombe et meurt. Ninias reprend le poignard pour se percer ; les mages le désarment, l'entraînent ; la toile tombe et le spectacle finit » (*Dissertation* œuvre citée)

En effet le ballet *Sémiramis*, qui marque un tournant dans la création des ballets, entend à travers son livret fonder un nouveau genre : le ballet pantomime tragique⁴.

Malgré son appellation en quelque sorte oxymorique (si l'on considère que *ballet* et *pantomime*⁵ sont à l'époque synonymes d'un divertissement fait de sourires et de plaisir des yeux), l'adjectif tragique n'est pas une première absolue. Bien que le titre complet de *ballet pantomime tragique* ne semble pas faire son apparition avant *Sémiramis*, « l'expérience du tragique » avait déjà pris son essor avec la mise en scène par Jean-Georges Noverre de *Medea e Jasone, ballet tragique*, représenté à Stuttgart en 1763 et « entr'acte » de *Didone abbandonata* de Métastase⁶. Ainsi l'appellation attribuée à la *Sémiramis* n'étonne pas le spectateur, habitué désormais à voir le titre du ballet agrémenté d'un adjectif renvoyant au sujet qui a inspiré la création. D'ailleurs, la définition du genre étant très instable⁷, les titres de tous les nouveaux ballets pantomimes fluctuent, affichant parfois simplement *ballet pantomime*, spécifiant la source d'inspiration, *ballet tragique* ou encore *ballet héroïque, anacréontique, pastoral*, ou encore précisant les trois : *ballet pantomime héroïque*.

Toujours est-il que ce *ballet pantomime tragique*⁸, peut-être le premier de son genre, veut affirmer davantage que sa source d'inspiration : tiré et adapté de la tragédie homonyme de Voltaire⁹, le Ballet de *Sémiramis* constitue une mise en pratique, un produit de laboratoire. Il se veut la preuve tangible qui découle d'une

⁴ L'originalité de l'initiative consiste à proposer en même temps les fondements théoriques et la réalisation pratique. L'idée que la danse puisse représenter la tragédie n'est pas nouvelle : Louis de Cahusac avait ouvert l'accès théorique de la danse au genre tragique à l'instar des principes suggérés par Lucien de Samosate (Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, 1754.) C'est le chemin que Jean Georges Noverre décide d'emprunter dans sa *Médée*, dont les principes avaient été énoncés dans ses *Lettres sur la danse* (Cf. plus loin). La nouveauté de l'entreprise, que nous nous attachons à démontrer ici, tient au dispositif analogique qui relie la danse à l'opéra à travers le modèle de la tragédie et qui veut en imiter les règles et la fonction.

⁵ Si dans les cours européennes le ballet avait traditionnellement le rôle de procurer du plaisir au spectateur, au XVIII^e siècle il occupait de plus en plus la place d'entr'acte pour distraire le spectateur de la pièce principale. C'était un art de plaisir des yeux et de joie. A l'origine de ce rôle se cache probablement une fausse étymologie platonicienne qui lie le *choros*, la danse à *chara*, la joie. Le seul moment de l'histoire où la danse, unie à la pantomime, avait représenté des sujets tragiques s'était conclu avec l'empire romain.

⁶ Le livret est consultable en ligne <http://www.variantiallopera.it/variantiallopera>. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la protagoniste, Mlle Nancy (Nancy ou Nancy Levier, mariée Trancard), danseuse pantomime de carrure tragique, sera en même temps l'interprète du personnage principal de la *Sémiramis* en question. Notre rédacteur ne manque pas de le faire remarquer : « L'acquisition que nous avons faite depuis peu de Mademoiselle Nancy, qui a exécuté à Stougard les ballets de Médée et des Danaïdes, m'a déterminé à m'essayer dans la composition d'une tragédie en ballet ». (*Dissertation*, œuvre citée.)

⁷ À titre d'exemple de cette fluctuation onomastique on peut citer le programme de Noverre *Adèle de Ponthieu*. Dans les différents frontispices le ballet est ainsi défini : *ballet Tragi-Pantomime*, à Vienne 1773 ; *ballet Tragique*, à Milan 1774, *ballet Tragi-Pantomime* dans le recueil de programmes de ballets voulu par Noverre et publié à Vienne 1776, et enfin *ballet tragi-héroïque* dans le dernier recueil, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris chez Léopold L. Collin, Librairie. La Haie chez L'imprimerie de la ve. Jeunehomme, 1807.

⁸ C'est la définition donnée sur le frontispice de la *Dissertation*. Toutefois l'appellation n'est pas définitive : en même temps que la *Dissertation* on publia un livret à part qui affiche une autre appellation, à savoir *Tragédie en Ballet Pantomime*. Ce livret contient une exposition plus détaillée du ballet (11 pages) qui correspond au plan publié dans la *Dissertation*. Gasparo Angiolini, *Sémiramis, Tragédie en Ballet Pantomime, composé par le Sr. Gaspar Angiolini, à l'occasion du mariage de leurs majestés Joseph II d'Autriche et Marie-Joséph de Bavière roi et reine des Romains*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765 (Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde, *Textbuchsammlung*, 8999). Dans Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, œuvre citée.

⁹ Voltaire, *Sémiramis*, 1748. Dans la *Dissertation* l'auteur affiche la source et justifie les changements dus à la nature même de la danse pantomime : « C'est de la tragédie de Monsieur de Voltaire que je l'ai tiré ; j'ai suivi à peu près son plan pour ce qui regarde les événements, mais j'ai été forcé d'y faire des changements pour approprier son plan au plan du ballet. ». L'adaptation exigeait l'abolition des personnages secondaires (Assur, la princesse Azena et Cedar) en vue de concentrer l'action sur la figure «de Sémiramis, de Ninias, d'Oroès, pontife de Babylone, et surtout l'ombre de Ninus ». *Dissertation*, œuvre citée.

théorie esthétique et la *Dissertation*, dont le titre évoque la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* de Voltaire, en énonce les fondements théoriques et les règles pratiques.

Derrière cette opération se cachent trois hommes - Gluck, Angiolini et Calzabigi - et un projet esthétique qui avait déjà fait ses épreuves trois ans auparavant, sous la direction du comte Durazzo¹⁰. Cette collaboration heureuse avait donné le coup d'envoi à la réforme de l'Opéra avec la représentation de *l'Orfeo* en 1762¹¹. L'année précédente avait été marquée par une création chorégraphique qui avait remporté un grand succès : *Le Festin de Pierre*¹², ballet pantomime héroïque, accompagné lui aussi d'un premier livret et dont le lien avec la *Dissertation* est explicite.

Le « je » qui prend la parole dans la *Dissertation* s'attribue d'emblée la rédaction de l'autre livret et consolide le lien avec celui-ci. Et puisque *Le Festin de Pierre* (ou *Don Juan*) est signé Gasparo Angiolini¹³, maître de ballet florentin qui précise être l'élève d'Hilverding¹⁴, on pourrait supposer qu'Angiolini est l'auteur des deux textes. D'ailleurs dans sa *Lettre à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, 1773, le maître de ballet affirme : « l'anno 1765 composi e diedi il ballo della Semiramide » et dans une note il glose : « Questo ballo lo ricavai dalla bellissima tragedia di Monsieur Voltaire. In questa occasione feci una terza dissertazione, ove appoggiavo all'autorità, cioè alle ragionate autorità degli antichi, la mia idea [...] ». Toutefois dans une lettre à Alfieri, Ranieri de' Calzabigi s'attribue non seulement la rédaction du texte, mais aussi l'invention du plan du

¹⁰ On ne saurait omettre ce quatrième nom, celui de Giacomo Durazzo, directeur du théâtre de cour qui, bien qu'il eût quitté Vienne, avait eu le mérite d'instaurer ce climat de collaboration favorable à la création et à l'expérimentation. Cf. José Sasportes, *Durazzo e la danza*, dans Morelli, Giovanni (a cura di), "Creature di Prometeo". *Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, Olschki, 1996, pp.177-189.

¹¹ *Orfeo et Euridice*, Vienne, 5 octobre 1762, livret de Calzabigi, musiques de Gluck et ballets d'Angiolini. Sur la réforme de Gluck la bibliographie est très vaste. Pour la participation de Calzabigi à la réforme de Gluck voir Guido Paduano, *La riforma di Calzabigi e Gluck e la drammaturgia classica*, et P. Gallarati, *Il contributo di Ranieri de' Calzabigi alla poetica della riforma gluckiana*; dans *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, "Atti del Convegno di studi, Livorno", 14-15 dicembre 1987, a cura di Federico Marri, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989. Concernant l'importance de Gluck dans la réforme du ballet et son rapport avec la danse voir Bruce Alan Brown, *Gluck and the french theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon, 199, ch. 5, Hilverding and the reform of Ballet et surtout ch. 8, Angiolini, Gluck and viennese Ballet-Pantomime, p. 282-357.

¹² *Le Festin de Pierre*, Ballet Pantomime 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...Octobre 1761, Vienne, Jean Thomas de Tratner, 1761. Dorénavant *Don Juan*. La première édition publiée à Vienne a été republiée dans Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, œuvre citée. Ballet héroïque inspiré de la tragi-comédie de Molière, le *Don Juan* joue un rôle fondamental dans l'histoire de la danse et de son autonomie.

¹³ Walter Toscanini dans son introduction à la *Dissertation* qu'il republie (œuvre citée) le présente ainsi : « Gasparo Angiolini, fiorentino, (1731-1803) che fu uno di questi spiriti riformatori con Ranieri de' Calzabigi e Cristoforo Gluck a Vienna ». La seule monographie italienne sur Angiolini est de Lorenzo Tozzi, *Il Balletto pantomimo del Settecento. Gasparo Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972. Sur l'activité d'Angiolini à Vienne voir aussi Lorenzo Tozzi, *La poetica Angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, dans "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", vol. XXIX-XXX, n. 9-10, Firenze, Olschki, 1975, p. 487-499. Actuellement il n'existe pas de répertoire complet des livrets d'Angiolini, toutefois l'Université de Salzbourg, dans le sillage des recherches de Derra de Moroda, mène un projet pour une édition critique des écrits d'Angiolini financé par le FWF (Fond autrichien pour la recherche) et dirigé par Sibylle Dahms. Voir http://www.uni-salzburg.at/portal/page?_pageid=585,462377&_dad=portal&_schema=PORTAL. Monica Bandella, *Gli « effetti » e le « strade » della danza : l'eredità Derra de Moroda e gli scritti teorici di Gasparo Angiolini*, Tanz und Archiv: Forschungsreisen Historiografie, Heft 3, epodium Verlag, München, 2010.

¹⁴ Franz Anton Hilverding van Wewen (Vienne 1710-1768), maître de ballet autrichien considéré comme le pionnier du ballet d'action, aurait été le maître d'Angiolini, si l'on en croit les déclarations de ce dernier. C'est Anna Laura Bellina qui relève ce détail dans le texte de *Don Juan* signé Angiolini où on lit « mon maître », ce détail devenant le point de départ de la démonstration. Cf. L'introduction d'Anna Laura Bellina dans Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Bellina, Rome, Salerno editrice, 1994, tome I, pp. XIX-XX.

ballet présenté dans la *Dissertation*¹⁵. Les preuves de paternité qu'Anna Laura Bellina a mises en lumière sont bien trop convaincantes pour qu'on puisse en douter¹⁶, malgré les affirmations de son collègue. De toute manière, qu'il ait rédigé entièrement le texte ou qu'il l'ait simplement corrigé, on aurait du mal à croire que son intervention ne fût que marginale. Et pour mieux décerner l'influence que l'homme de lettre eut dans cette opération il n'est sans doute pas superflu de garder à l'esprit le rôle que Ranieri Calzabigi, membre émérite de l'Arcadie, avait joué au sein de cette association de poètes déguisés qui prônaient le retour à la tradition classique en dépit d'un baroque envahissant. L'un des intérêts majeurs de l'Arcadie avait été justement la refondation, avec l'objectif de retrouver l'ancienne mélodie des Grecs, du théâtre lyrique qui faisait rapidement son chemin dans toute l'Europe. Dès lors la tragédie classique, la forme poétique la plus haute et la plus accomplie selon Aristote, avait été proposée comme un modèle de simplicité. Ce même modèle demeure au cœur de la *Dissertation* où l'art du *recitar cantando*, mot d'ordre efficace de la Camerata des Bardi et adopté par l'Arcadie, est recyclé dans le domaine de la danse pour devenir *l'arte di parlar danzando*.

Tout en ayant beaucoup trop d'éléments pour douter de la paternité¹⁷ de Calzabigi admettons l'hypothèse d'un produit fruit des échanges entre les trois artistes, Calzabigi, Gluck, Angiolini¹⁸. Ce ballet d'à peine une vingtaine de minutes, résultat dialectique entre la théorie de Calzabigi et la praxis du maître de

¹⁵ Ranieri Calzabigi, *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, dans *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Bellina, Rome, Salerno editrice, 1994, tome I, pp. 208-209. (« Tre anni dopo dallo stesso studioso Angiolini si messe in scena il ballo pantomimo tragico di *Semiramide*, ricavato e compendiato dalla tragedia di Voltaire, nota sotto questo nome. Io ne diedi il piano e ne scrissi pure in francese il programma che intitolai *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis* »).

¹⁶ Les opinions des experts qui travaillent sur la danse du XVIII^e siècle ne sont pas univoques (voir Stefania Onesti, « *L'arte di parlar danzando* ». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, anno I, numero 0, 2009, p. 1 note 2.). Toutefois Anna Laura Bellina allègue maintes preuves de la paternité de Calzabigi. Cf. Anna Laura Bellina, *I gesti parlanti ovvero Il recitar danzando. 'Le Festin de pierre' e 'Sémiramis'*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 111-113. D'ailleurs Calzabigi est très probablement aussi la plume de Gluck dans la Préface d'*Alceste* (*Alceste*, Vienne, Trattner, 1769), manifeste de la réforme musicale. Voir Mariangela Donà, « *Dagli archivi milanesi: Lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi* », *Analecta musicologica* 14, 1974, p. 275-276.

¹⁷ Par-dessus toutes les preuves avancées par A. L. Bellina (voir note 15), la comparaison entre le plan de ce ballet et le programme qu'Angiolini publie en 1773 pour le théâtre San Benedetto de Venise ne fait que confirmer cette hypothèse. Ce livret réitère certes l'idée de la représentation chorégraphique de la tragédie comme la plus haute expression de la danse, comme "l'effort de l'art" qui assure à la danse son rôle morale, mais son plan est complètement bouleversé. La musique est d'Angiolini même, cinq actes au lieu des trois originaires, un nombre accru de scènes d'extérieur, un équilibre différent entre les figures de Ninus et Sémiramis, la transgression de la règle de bienséance avec la mort violente de Sémiramis sur scène... Manifestement les deux livrets sont très différents et il paraît difficile (pas impossible bien sûr) de les attribuer au même auteur. Cf. *Semiramide, Ballo tragico pantomimo, rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773, inventato e composto dal signor Gasparo Angiolini*. Dans le livret *Antigono*, (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, côte LIV1159).

¹⁸ Au de-là de la présence de Calzabigi, la collaboration Gluck-Angiolini est intense et solide, fondée sur la complémentarité car d'une part le maître de ballet considérait que la musique était la parole de la danse, (« La Musique est la Poésie des Ballets Pantomimes » *Dissertation*, œuvre citée) et d'autre part le maître de musique s'adonnait efficacement à exalter le déroulement de l'action à travers les qualités expressives de la composante musicale. Les deux poursuivaient un idéal de conformité et correspondance entre la musique et la danse. Voilà les remarques du maître de ballets sur Gluck et sur l'importance de la musique dans le *Don Juan* « M. Gluck en a composé la musique. Il a saisi parfaitement le terrible de l'Action. Il a taché d'exprimer les passions qui y jouent et l'épouvante qui règne dans la catastrophe. La Musique est essentielle aux Pantomimes : c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes ; semblables aux anciens Acteurs des Tragédies et des Comédies qui faisaient déclamer les vers de la Pièces et se bornaient eux même à la partie de la gesticulation. Il nous seroit presque impossible de nous faire entendre sans la Musique, et plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles. ».

ballet et du maître de musique, que devait-il démontrer ? Quel rôle assume dans cette opération la tragédie ?

C'est à partir d'un petit texte jamais réédité, *Agli amatori dei balli pantomimi*¹⁹, daté de 1774, que nous pouvons chercher une première réponse.

Durant les années qui suivirent la première représentation de *Sémiramis*, un débat européen avait vu les intellectuels de l'époque s'affronter sur cet art nouveau et sur les règles qui auraient dû le codifier. Dix ans après, lorsque la polémique est à son sommet, la question cruciale est posée :

Ella è cosa piacevole, dico, il sentire come tanti parlano, come decidono sopra quest'Arte. Ma sopra a qual base sono appoggiate le loro decisioni ? Chi è di loro che sappia le vere regole dell'Arte Mimica[...] ?.

En pratique qui a le droit de dicter les lois de la danse et sur quels fondements ? C'est le jeu de pouvoir auquel se livrent les hommes du métier, les poètes et les intellectuels plus ou moins impliqués.

C'est en effet à partir des critiques provenant d'un monde culturel élitiste qui refusait le ballet comme un cancer né au sein de l'opéra lyrique, qu'une polémique internationale avait vu le jour²⁰ : on cherche à justifier ce genre acclamé par le public, haï par les traditionalistes, protégé par les souverains.

On lui reproche sa futilité ainsi que le manque de vraisemblance, élément essentiel pour un « art imitateur », car de même qu'on avait jadis jugé absurde qu'un héros aille *a morir cantando*²¹, on condamne à présent un art d'autant plus qu'il n'avait représenté jusqu'alors que le plaisir des yeux. Les ambitions que les maîtres de ballet nourrissent pour leur métier ne sont pas prises au sérieux et font l'objet d'une ironie narquoise et caustique comme celle de Carlo Gozzi :

Il ballo, che nacque ognora da un movimento di festa, e di allegrezza, nasce ai nostri giorni da' più truci, e barbari avvenimenti, sicché mi sono ingannato. Noi vediamo Medea sgozzare i figliuoli ballando ; Ninia trucidar Semiramide, sua madre con un balletto ; Giasone che si dà pugnalate facendo delle leggiadre capriolette ; Alcide et Didone, che gettansi nelle fiamme con le piroette ; Ifigenia che va danzando, e piangendo a farsi scannare, e che liberata dal coltello, ch'ha alla golla, da una Déità, non va al letto a farsi

¹⁹ Le texte est anonyme, mais il est rédigé de toute évidence par un partisan des positions théoriques d'Angiolini. (Bibliothèque de l'Opéra de Paris, côte C 2489). On retrouve la réponse critique à ce texte dans *Memoria per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano delli anni 1774 e 1775*, Brescia, Fratelli Pasini, 1776. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote liv 3531 et dans Carmela Lombardi, *il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia scriptorium, Torino, 1998, p. 131. Une publication critique est prévue.

²⁰ C'est ce que José Sasportes appelle « la guerre des hommes de lettres à la danse ». Pour un raccourci saisissant voir José Sasportes, *La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo*. Dans *La danza italiana* 1 (1984) pages 21-41.

²¹ On avait adressé la même critique à l'opéra lyrique soixante ans auparavant : « Mache più ridicola cosa ci è di quel mirar due persone che fanno un duello cantando ? che si preparano alla morte o piangono qualche fiera disgrazia con una soave e tranquillissima arietta ? » Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, 1706, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, p. 581. Métastase répondra à ces accusations méprisantes à travers une réflexion philosophique qui distingue l'imitation de la copie, la vraisemblance du vrai ainsi qu'une démonstration de la relation intrinsèque entre poésie et musique : « E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni che trattando s'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perché in esso gli attori vanno cantando a morire, come se dalla prima sua origine non fosse stato il proprio indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro ». Pietro Metastasio, *Estratto della Poetica di Aristotile*, 1783.

salassare per lo spavento avuto, ma scherza, fa bao bao, e un lungo padedù con Achille, suo amante. In un secolo in cui si cerca la verità e la natura, le vediamo per questo modo rappresentate a pennello.²²

Par cette dernière antiphrase ironique Gozzi²³ souligne l'un des deux défauts majeurs qu'on impute au ballet en particulier : le fait d'enfreindre le critère esthétique fondamental de l'époque, la vraisemblance. Le ridicule qui en découle est le dénominateur commun à l'autre défaut majeur, faute originaire de la danse en général : elle est le fait du corps, donc vouée à l'expression primaire d'une joie mesurée tout en dissimulant implicitement et dangereusement un péché potentiel lié à la pratique du corps. Elle peut ainsi constituer un produit plaisant et agréable si elle est bien cadrée et enfermée dans les limites apolliniennes de la grâce courtoise, mais elle dégrade et ridiculise lorsqu'elle dépasse ces limites.

À l'aide d'une antonymie duale qui met en opposition la « tête » et les « pieds », représentations métonymiques d'un supposé dualisme humain, Ange Goudar, dans ses *Remarques sur la musique et le ballet*²⁴, attaque cruellement le ballet tragique en lui ôtant toute légitimité. Il enferme la danse dans la définition réductive de « l'art de faire des cabrioles » et clôt définitivement l'accès de cet art à l'élévation intellectuelle. Ainsi admet-il d'un ton goguenard que « Noverre fut le premier, qui chercha à mettre du nouveau dans l'art des cabrioles », tout en précisant sur un ton sarcastique et persifleur que :

Jusqu'à lui on avoit dansé avec les pieds : celui-ci voulut faire danser avec la tête. Pour préparer son siècle à la révolution, qu'il préméditoit, il publia un livre, contenant les principes de rendre les sentimens au son des violons. [...] Il y a une rhétorique, qui en saisissant la partie la plus haute de l'imagination, va finir dans les pieds. Son génie voltige continuellement autour de l'entrechat : c'est un phantôme dansant revenu d'un autre monde²⁵.

Sa critique sape les ambitions de danseurs et compositeurs : si les baladins aspirent à susciter les passions, il réplique que « Pour représenter au dehors ce qu'on sent au dedans ; pour donner aux traits la teinture des passions, il faut avoir une âme, et les danseurs n'ont que des pieds ». Et si les compositeurs visent les honneurs d'un travail plus intellectuel, il les ridiculise par des affirmations qui frôlent l'insulte : « Ce qui a gâté l'imagination de ces maîtres de Ballets, c'est qu'ils ont ouvert Lucien et Horace. Ils se sont crus de grands hommes, parce qu'ils ont lu de grands Ouvrages ». Les attaques contre la morale des baladins ne sont pas moins caustiques et laissent transparaître des préjugés d'ordre moral et religieux qui lient implicitement le corps au diable et la danse à une pratique potentiellement coupable :

Il n'est pas question ici de pédantisme. Je n'ai jamais prêché l'Évangile. Il est certain que ces émotions, ces épanchemens ne sont pas tous faits selon les règles de la vraie décence. Il faut que l'Actrice devienne convulsive, qu'elle s'agite, qu'elle se demene ; qu'elle donne à son corps une posture irrégulière ; qu'elle se penche, qu'elle se renverse,

²² Carlo Gozzi, *Eco e Narciso*, Venezia 1772. Texte accessible sur Google livre.

²³ Sur le rapport contradictoire de Carlo Gozzi au ballet pantomime voir aussi Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi : prime osservazioni* in *Problemi di critica goldoniana*, 13/2006 [2007], numéro spécial « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen », p. 171-186.

²⁴ Ange Goudar, *Remarques sur la musique et la danse*, œuvre citée.

²⁵ *Ibid.*

qu'elle tombe sur le théâtre ; qu'on la relève, qu'on la soutienne. Il est certain qu'à tout cela la parterre n'y perd rien, mais le Diable y gagne beaucoup²⁶.

Et pourtant, malgré les préjugés qui accompagnent sans cesse le monde de la danse au théâtre, le public applaudit ses ballets et les attend avec impatience alors que le manque de limites structurelles et de critères de jugement précis alimentent les polémiques et les rivalités centrées sur le pouvoir de dicter les règles du nouveau genre tant débattu, d'où les échanges enflammés Noverre-Angiolini²⁷. Un jeu de pouvoir qui avait sans doute inspiré Calzabigi, l'intellectuel à côté du musicien et derrière le maître de ballet, l'homme de culture derrière les hommes de métier.

Il ne semble donc pas absurde d'imaginer que Calzabigi, derrière Angiolini et Gluck, avait nourri la secrète ambition de jeter les bases théoriques d'un nouveau genre qui venait de voir le jour. Mais indépendamment des probables aspirations réformatrices *ante litteram* de Calzabigi, il nous est loisible de nous interroger plus précisément sur ce que cette expérience de laboratoire, mariage plus ou moins réussi et inédit de théorie et praxis, veut démontrer au-delà de ses finalités apologétiques vis-à-vis de la critique, quelle théorie esthétique elle suppose, quels sont les arguments et les conséquences. Abordons le texte pour en juger.

Ce véritable manifeste s'attache d'emblée à poser le lien entre la danse et la tragédie car « s'il y a quelque chose de sublime dans la Danse, c'est sans contredit un événement tragique représenté sans paroles et rendu intelligible par les gestes²⁸ ».

Le lien inédit ou presque avec la tragédie instaure implicitement une analogie avec la réforme du *dramma per musica* que Zeno et Métastase avait entreprise contre les excès du baroque et absorbe métonymiquement les avantages d'une refondation qui a déjà fait ses preuves : qui dit tragédie dans le foyer culturel européen de la Vienne de Métastase, ami proche et admirateur d'Angiolini²⁹, dit Aristote et Horace, autorités absolues dans le domaine de la création dramatique et qui demeuraient la référence dans les polémiques poétiques de la fondation d'un

²⁶ *Ibid.*

²⁷ La fameuse polémique débute après que Noverre a fait cadeau à Angiolini, à Vienne, de trois de ses programmes (*l'Agamemnon vengé, Iphigénie en Tauride et Les Grâces*). Angiolini se sent obligé de lui répondre avec ses *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi* (1773) : la polémique éclate. Une publication milanaise réunit les premiers libelles dans *Discussioni sulla danza pantomima* (1774), qui contient la réponse de Noverre, *Petite réponse aux grandes lettres d'Angiolini dans l'introduction au ballet des Horaces* (1^{er} janvier 1774), tandis que plusieurs textes anonymes, détracteurs ou défenseurs de l'un ou de l'autre maître de ballet font leur apparition : *Lettre d'un des petits oracles de Monsieur Angiolini au grand Noverre 1774* (25 janvier) ; *Riflessioni sopra la pretesa risposta del Sig Noverre all'Angiolini 1774* ; (Tous recueillis dans un livret, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote C 3773 (1-4)). La polemique se poursuit avec les *Due lettere scritte a diversi soggetti*, 1774 ainsi que les *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775*. Parmi les textes théoriques et critiques, voir entre autres Verri, *Lettere sul teatro e sulla danza*, 1770-1781. Stefano Arteaga, *Ragionamento sopra il Ballo Pantomimico da Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Matteo Borsa, *Saggio filosofico sui Balli Pantomimi seri dell'Opera* (1782-1783) tous contenus dans le recueil de Carmela Lombardi, œuvre citée.

²⁸ *Dissertation*, œuvre citée.

²⁹ Pour la correspondance Angiolini-Métastase, voir Métastase, *Lettera a Gasparo Angiolini – Pietroburgo, Vienne, 9 décembre 1766* dans laquelle Métastase fait l'éloge de la mise en scène d'Angiolini pour sa *Didone abbandonée* et lui suggère la mise en scène d'*Achille in Sciro*. Ainsi que *Lettera a Teresa Angiolini Fogliazzi – Milano, Vienna, 28 septembre 1767*. P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 vol., Milano Mondadori, 1941-1953. (Consultable en ligne www.liberliber.it).

genre hybride, mariage entre musique et poésie. Si ce premier mariage avait déclenché une polémique à l'égard de la légitimité de la musique, le modèle suprême de la tragédie aristotélicienne avait fourni les arguments pour démontrer le lien entre poésie et musique, pour soutenir l'identité entre déclamation des Anciens et chant des modernes, pour affirmer la pertinence de sa présence afin de *muovere gli affetti* et enclencher le mécanisme édifiant. On attendait peut-être autant de ce nouveau mariage de la musique : celui qui remplaçait la poésie par l'art du geste. Ainsi, comme l'œuvre lyrique, ce produit de scène s'inspire alors de la tragédie grecque, s'appuie sur l'argument d'autorité des Anciens pour mettre en place une filiation arbitraire qui sortirait la danse de son rôle de pur divertissement pour lui attribuer enfin ses lettres de noblesse et lui permettre de regagner un siège attiré dans le cénacle exclusif des « arts imitateurs ».

Dans cette perspective, l'adaptation de la nouvelle forme théâtrale à la tragédie impliquait certes une série de compromis (la modification de certaines règles) mais signifiait l'acquisition d'une valeur morale liée à l'exaltation de la vertu sous toutes ses formes.

Et en effet une fois le lien avec la tragédie imposé, le rédacteur s'attache à le consolider avec un parallélisme de règles communes qui se fondent sur l'argument d'autorité des Anciens. Premier entre tous, Lucien de Samosate³⁰ qui était désormais un classique employé et réemployé de l'abbé Dubos à Noverre en passant par Cahusac, sans néanmoins négliger Horace et Aristote.

La citation de Lucien est polyfonctionnelle car elle permet à la fois d'attribuer à la danse le pouvoir émotionnel qu'il lui manque afin d'être considérée, selon les critères de l'époque, comme un art à plein titre, de célébrer un mariage avantageux entre danse et pantomime, et enfin de montrer la voie pour un nouveau statut du danseur et du maître de ballet. D'autre part Horace est convoqué pour inspirer au mécanisme du nouveau ballet pantomime des règles structurées, alors qu'Aristote cité en filigrane suggère de reconnaître à la danse un rôle éthico-social. L'opération est de type rhétorique et se construit par une argumentation détaillée.

La clé d'ouverture consiste à attribuer à la danse le pouvoir nécessaire à tout art : susciter les émotions. « Lucien nous assure qu'on pleuroit de son tems aux représentations pantomimes, tout de même qu'à celle des tragédies³¹ ». Ainsi dans la danse pantomime est-il question de « remuer l'âme » et non pas de « plaire aux yeux ». L'idée de toucher l'âme et non les yeux n'est pas une nouveauté absolue : Noverre, dans le sillage creusé par Du Bos et Cahusac, avait plaidé pour une danse expressive et communicative grâce à son pouvoir de susciter les émotions à l'instar de tous les « arts imitateurs » : « la danse ne peut se borner à la mécanique, elle doit émouvoir, toucher l'âme », avait-il dit dans ses *Lettres*, et il déplorait : « il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux ». La définition qu'il donne de la danse, celle « d'une belle statue agréablement dessinée [qui] brille également pour les contours, les positions gracieuses, la noblesse des attitudes mais [à laquelle] manque une âme³² », restitue efficacement ce que la danse représentait désormais à l'époque : une virtuosité hédoniste de formes et de figures, la perfection esthétique et technique, le paroxysme d'un *Courtisan* et de ses règles sublimées dans la technique de danse, le tout vide de sens et de but. La noblesse et la fine esthétique

³⁰ Lucien de Samosate, *De saltatione*, dans la traduction très répandue de Perrot d'Ablancourt, voir Marina Nordera, *Fortuna de « la danza » nel Settecento*, Marsilio Editori, Venezia, 1992.

³¹ Dans la *Dissertation*, cit. de Lucien, *De Saltationes*, 79 ; Perrot d'Ablancourt, I, p. 440.

³² Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, 1760, Lettre VII.

de la danse *haute* n'avait pas suffi à lui conférer un rôle dans les arts, précisément à cause de son impuissance à *muovere gli affetti* car l'attention du spectateur restait concentrée sur les capacités techniques du danseur. Dans le même esprit, l'auteur ne se prive pas de faire la critique de la danse contemporaine qu'il définit comme « l'art de faire des entrechats, un misérable baladinage », ou encore un « griffonnage laborieux et compassé ». La citation élogieuse de Mademoiselle Sallé, dont l'interprétation délicate et expressive fait d'elle l'exemple et la preuve vivante d'un lien invisible entre la danse pantomime ancienne et son évolution moderne, ne fait que renforcer cette nécessité d'expressionnisme contre un technicisme³³ dont la représentante la plus acclamée était la Camargo³⁴.

Si le manque de contenu expressif de la belle danse pouvait être remplacé par l'expressivité intrinsèque de la pantomime, elle héritait de ses basses origines une réputation assez médiocre : ainsi l'une possédait-elle ce qui faisait défaut à l'autre : un mariage pouvait être avantageux pour les deux surtout s'il était célébré par l'autorité des Anciens.

L'opération prend la forme, dans la *Dissertation*, d'une large démonstration parasyllogique : en contestant ouvertement les positions de Dubos, le rédacteur prouve d'abord que la *saltatio* des Anciens avait les mêmes effets et la même noblesse que la tragédie ; or si la danse pantomime est une forme de *saltatio* elle possède donc la même valeur et les mêmes effets que la tragédie. Voici la conclusion :

Si les danseurs pantomimes représentoient des sujets tragiques, si leurs spectacles étaient préférés à la Tragédie simplement récitée, si à côté des grands que les Romains avoient pour leurs représentations alla jusqu'à partager le peuple en deux factions, les verds et les bleux, qui ont subsisté même après la décadence de l'Empire, il est hors de doute que ces danses fesoient alors sur les spectateurs des impressions beaucoup plus vives que le simple jeu des comédiens ; et il me paroît démontré ce que Lucien assure et que j'ai rapporté plus haut, que des peuples tel que les Grecs et les Romains, pleuroient aux danses pantomimes tragiques tout de même qu'aux tragédies déclamées.

C'est l'occasion pour énoncer à présent des règles de création que l'auteur puise, à défaut d'autres sources anciennes, chez Horace et Aristote. On y affirme la nécessité d'une structure articulée en exposition, péripétie et catastrophe, on préfère la division réformée en trois actes à celle, classique, en cinq, on y réfléchit sur les sujets les plus adaptés en condamnant, comme le *dramma per musica* l'avait déjà fait, les personnages allégoriques qui ôtaient à la danse sa nouvelle fonction, étant donné qu'« il est impossible d'émouvoir les passions avec des êtres fantastiques personnifiés ». Mais la première et surprenante (l'on verra pourquoi) contrainte énoncée dans la *Dissertation* est l'imposition des trois unités aristotéliennes. Au cœur du débat pour la réforme du *dramma per musica*, les trois unités, déformées par les excès du baroque et récupérées par les Arcades, sont ici empruntées et présentées comme nécessaires à l'écriture de la tragédie en danse :

On sent bien d'abord que les trois unités de temp de lieu et d'action leur sont presque autant nécessaires qu'aux comédies et aux tragédies.

³³ Ce combat contre la virtuosité technique en faveur d'une sensibilité expressive nous rappelle soudainement le basculement du produit lyrique vers un technicisme exaspéré dû à la montée en puissance des castrats qui avaient fait du théâtre leur règne incontesté par leurs envolées musicales assorties d'audacieuses variations vocales. C'est ce qu'Isabelle Moindrot appelle « le règne des castrats ». (Voir Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1997.)

³⁴ Technicienne accomplie, élève de Prévost, Mlle Camargo était l'antithèse de la sublime Mlle Sallé appréciée pour ses capacités d'interprétation.

L'auteur s'attache alors à intégrer ces mêmes règles, qui avaient été revisitées par « les poètes illustres », au nouveau mécanisme chorégraphique et à ses contraintes.

Quant à la première unité, on peut mettre à profit cette étendue qui lui a été donnée par des poètes illustres [...]. Pour moi, je borne l'unité du lieu pour les danses pantomimes à toute l'étendue d'un vaste palais de roi et même à une ville.

L'unité de tems a toujours été fixée à 24 heures [...] L'étendue des 24 heures me paroît accordée aux poètes dramatiques aux dépens du vraisemblable, peut-être comme une compensation des difficultés presque insurmontables qu'il y a à faire des excellentes pièces de théâtre. Pour nous, nous pouvons aisément nous y conformer. [...]³⁵

Et enfin quant à l'unité d'action l'auteur affirme qu'« il seroit superflu de parler de la troisième unité, c'est-à-dire celle d'action, après avoir tant répété que l'action des ballets pantomimes doit être simple et une. »³⁶ La conclusion de l'auteur confirme sa conviction d'être un pionnier :

je répète avec cette satisfaction qu'on ressent lorsqu'on fait part au public de ses découvertes, que je crois que le Théâtre des Grecs doit uniquement nous guider pour nos plans et qu'il n'y a aucune Tragédie de Théâtre qui ne puisse être traitée avec succès en ballet pantomime.

Le problème est qu'il avait *fait part* d'autre chose à ce même public auquel il s'adresse. De surcroît il précise sans hésitation : « je crois que tout sujet doit être asservi aux règles que je viens d'indiquer »

Or si l'on compare ces affirmations avec le premier manifeste du *Don Juan* qui, rappelons-le, était du même auteur, les règles énoncées n'étaient pas tout à fait les mêmes : bien au contraire on s'étonne de l'écart important entre les deux écrits. Dans le texte du *Don Juan*, la capacité dramatique de la danse est sensiblement réduite et, à la surprise du lecteur, les trois unités sont tour à tour démolies.

La Danse n'a pas de récit. [...] L'unité du lieu n'est donc pas compatible avec la Saltation ; et comme il ne nous est pas permis non plus de nous arrêter à dialoguer [...] l'unité du tems, dans ces bornes étroites, est impossible à conserver. Lucien, en nous donnant des préceptes sur la danse pantomime, n'a pas dit un seul mot des unités ; et nous n'avons pas d'autre maître³⁷.

Et voici la chute : « Notre règle certaine est le vraisemblable ; exiger de nous l'observation scrupuleuse des Règles dramatiques, c'est nous demander l'impossible³⁸ ». Une époustouflante contradiction, noir sur blanc.

Mais qu'est-ce qui avait conduit l'auteur des deux textes à infirmer ce qu'il avait affirmé publiquement auparavant ? Quelles raisons l'avaient encouragé à passer d'un seul maître, Lucien, à l'intégration de deux maîtres supplémentaires, Horace et Aristote ? Qu'apportaient ces deux références ? Revenons au texte de la *Dissertation*.

³⁵ Calzabigi essaie par une pirouette rhétorique de justifier une application non conforme de la règle à cause de la nature même de l'art de la danse et de son rapport au temps ainsi qu'aux difficultés narratives et aux limites physiques des danseurs concluant qu'« un compositeur de ballets pantomimes, borné pour l'ordinaire à deux ou trois danseurs, ne saurait faire durer ses pièces plus longtemps que la nature de son art peut lui permettre ».

³⁶ Citation que Calzabigi fait d'Horace, *Ars*, 23 : « simplex dumtaxat et unum ».

³⁷ *Le Festin de Pierre*, œuvre citée.

³⁸ *Ibid.*

Avant d'énoncer les règles et après la comparaison avec la danse des Anciens, l'auteur de la *Dissertation* constate la dégénérescence de la danse contemporaine et déplore : « Que nous sommes éloignés aujourd'hui d'émouvoir la terreur et la compassion avec les nôtres ! »

La citation d'Aristote est patente et on voit se profiler en filigrane le but de cette opération. Dans un siècle où l'utilité publique est le critère essentiel du jugement esthétique (le *placere et docere* horatien) le respect scrupuleux des règles d'Aristote et d'Horace imposé par ce manifeste révèle l'intention de signer un acte d'adoption : si les nobles origines affichées lors de la première dissertation, celle du *Don Juan*, n'avaient pas eu les effets attendus en l'absence d'un maître suffisamment influent pour justifier le nouveau genre et son évolution, le rattachement à la tragédie devait permettre l'adoption forcée de la danse par des maîtres plus puissants Aristote et Horace, garants inexpugnables de la valeur artistique et de l'utilité sociale de la danse.

Autrement dit, une fois démontré le lien entre la danse et la tragédie, il suffisait qu'elle en respecte les formes et les limites pour qu'elle acquière son pouvoir de susciter la terreur et la pitié et assume enfin la même valeur morale et sociale que le Stagirite lui attribuait : la plus haute expression de théâtre et la plus puissante source de guérison sociale.

Les conséquences de cet acte d'adoption apparaissent révolutionnaires tant pour le danseur que pour le compositeur. La figure du danseur-intellectuel, qui avait été déjà suggéré par Lucien, et reprise par Noverre³⁹, ne manque pas ici d'être célébrée : le danseur est un artiste qui connaît la Poésie et la Géométrie, concentré de culture et de sensibilité, de savoir et de savoir-faire au service de son Art.

Dès lors l'auteur peut proposer une hiérarchie de différentes catégories de danseurs, de danses, de compositeurs : dans une nouvelle structure analogique qui compare explicitement la danse à la poésie, il consacre la danse pantomime tragique au sommet de l'échelle de sa poétique des genres chorégraphiques.

Le nouveau critère de classification de la danse est sa capacité à susciter des émotions : des danses *grotesque* et *comique*, danses basses qui exigent une grande adresse d'exécution, susceptible de provoquer étonnement et admiration, à la danse de *demi-caractère* qui peut « exciter dans les cœurs quelques émotions légère et momentanée », à la *haute danse* qui affecte le spectateur très médiocrement, jusqu'à la plus sublime : la *danse pantomime tragique*. Elle exige tout ce que la haute danse demande, mais aussi « l'art du geste » ; elle doit exprimer toutes les passions et tous les sentiments de l'âme ; elle doit représenter la terreur et la pitié. Les compositeurs, nouvelle définition pour les anciens maîtres de ballet, sont désormais considérés au même rang que les poètes dont la noblesse de la création est relative au sujet choisi.

La danse pantomime tragique est par conséquent la Tragédie de la Poésie ; elle est celle des Sophocle, des Euripide, des Corneille, des Racine, des Voltaire, ses danseurs lorsqu'ils ont les qualités que j'ai détaillées sont eux-mêmes les grands acteurs de la Tragédie, les Riboux, les Lekain, les Dumesnil, les Clairon.

³⁹ Jean-Georges Noverre, *Lettres*, œuvre citée, lettre V.

Et naturellement si « la danse pantomime tragique est la Tragédie de la Poésie », le compositeur de cette danse est le « Voltaire de la danse ».

Ce qui demeure implicite dans le texte de la *Dissertation*, resurgit dans une autre version de la même tragédie : c'est l'avis au public du livret *Semiramide*, publié à Venise et signé Angiolini.

La forme du ballet a complètement changé, mais les ambitions amorcées des années auparavant restent explicites :

Mr de Voltaire dedicò la sua bellissima Tragedia della Semiramide, la quale tra tutte è stata la mia unica guida, all'Eminentissimo Cardinal Quirini, dicendo : « C'est uniquement parce que cet ouvrage respire la morale la plus pure, et même la plus sévère, que je la présente à votre Éminence. La véritable Tragédie est l'école de la vertu, et la seule différence, qui soit entre le Théâtre épuré, et les livres de Morale, c'est que l'instruction se trouve dans la Tragédie toute en Action⁴⁰. ».

Angiolini se pose implicitement sur le même plan que Voltaire, le plan du poète créateur, et suggère un nouveau rôle pour l'ancien métier de maître de ballet : celui du compositeur qui par son Art peut représenter la vertu, peut plaire et enseigner :

Da questa incontestabile verità ne risulta che non sono i dieci, i venti, né i trenta versi sentenziosi, che formano il vero bello della Tragedia, ma bensì un'azione completa che rilevando la virtù, metta in orrore il vizio. Se a questo scopo può pervenire l'Arte Pantomima, la mia impresa non sarà visionaria ; e se non posso nella mia tentativa radunare il suffragio di tutto questo Pubblico rispettabile, mi basta solo, che i veri conoscitori riconoscano la possibilità dell'Opera, e convengano meco, che l'Arte Pantomima non è ristretta (come alcuni hanno creduto) alla sola agilità del Corpo, e alla sola imitazione dei rustici abitanti della Campagna, e dei più vili cittadini⁴¹.

L'opération avait-elle réussi ? Si Noverre estima que ce ballet était « une pantomime sans danse », Angiolini lui-même dans une réflexion rétrospective de quelques années après avoue l'échec du moment :

Una catastrofe così nera, una concatenazione così terribile, fece tanto viva impressione in quegli animi, persuasi che la danza fosse solamente ristretta agli usi, al costume ed alle azioni allegre, che, riguardandomi come un temerario che si smarriva e che voleva sedurli, gridarono così forte contro il mio lavoro, o per meglio dire contro la natura di esso, che io mi vidi costretto ad un prudente silenzio e a riconoscere la mia ardittezza nell'aver avanzato qualche anno prima del tempo un genere di danza che presentemente fa le delizie di quel paese⁴².

Le produit chorégraphique du maître de ballet, application pragmatique des principes théoriques de l'intellectuel, ne fut pas un véritable succès : non seulement il ne sut pas attirer les grâces du public, mais surtout le modèle et les règles qu'il avait l'ambition d'imposer n'eurent guère de postérité.

Néanmoins, nous pouvons avancer *a posteriori* une autre interprétation : si cette expérience ne réussit pas à imposer la réforme souhaitée à un genre de danse

⁴⁰ Gasparo Angiolini, *Semiramide ballo tragico pantomimo*, Teatro San Benedetto, Venezia, 1773. Œuvre citée.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² C'est dans sa première lettre à Noverre en *Lettere a M. Noverre sopra i balli pantomimi*, 1773. (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote C 3773).

en particulier, elle parvint à enclencher la révolution qui ébranla à jamais l'art chorégraphique en général.

Certes, le mouvement mimétique du ballet vers le *dramma per musica*, cette sorte de tropisme piloté, n'est qu'apparent et la codification analogique qui en dérive est fortement éphémère : le genre pantomime tragique s'éteindra silencieusement avec ses règles factices.

Pourtant, cette opération se révèle un succès révolutionnaire : la taxinomie des genres fondée sur l'analogie danse/poésie est l'indice de l'émancipation en acte des maîtres de ballet qui souhaitent accéder à un nouveau statut : c'est le début d'une bataille déclarée pour que le compositeur, désormais Voltaire de la danse, puisse être reconnu en tant qu'artiste et que son ancien métier devienne un art à plein titre.

Enfin, dans une perspective plus ample qui concernerait l'évolution du goût esthétique, cette opération qui voulait s'imposer comme le manifeste d'une refondation, se présente à nous, me semble-t-il, en tant que dernier vestige d'une conception esthétique traditionaliste fondée sur les principes dogmatiques de vraisemblance et d'utilité : on peut la percevoir aisément en tant que produit idéal d'une vision objective du goût qui, peu après, sera sapée par les théorisations du philosophe de Königsberg. À la fin du XVIII^e siècle, affranchi de finalité et de norme, « le beau est ce qui plaît universellement sans concept⁴³ » et le jugement de ce beau est le fait d'une nouvelle sensibilité individuelle, d'une subjectivité à laquelle J. G. Noverre fera sans cesse appel.

⁴³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790. Traduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 2000.