



HAL
open science

J. G. Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène.

Arianna Fabbriatore

► **To cite this version:**

Arianna Fabbriatore. J. G. Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène.. 2012. halshs-00756968

HAL Id: halshs-00756968

<https://shs.hal.science/halshs-00756968>

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.

J. G. Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène.

**Arianna Fabbricatore
Paris-Sorbonne**

*Je tiens ce monde pour ce qu'il est :
un théâtre où chacun doit jouer son rôle*

William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, I, 1., 1600.

Milano, 3 agosto 1774

Al fratello.

Credo che ti farà piacere il programma del ballo primo che il signor Noverre ci dà sul teatro. Egli è seguito con tutta la pompa: abiti bellissimi, illuminazione di mezzogiorno, ogni ultimo figurante decente e nobile e gran popolazione sulla scena. Sinora però manca d'interessare il cuore e non ha superato l'Angiolini, che ha saputo farci fremere nella *Semiramide* ed occuparci con un seguito interessante nel *Solimano Secondo*. Ma Noverre anche in quel genere è maestro, l'ho veduto a Vienna¹.

C'est ainsi que Pietro Verri présente à son frère Alessandro l'arrivée de Jean Georges Noverre sur la scène milanaise : ses mots témoignent des attentes frémissantes que le public milanais avait eues égard du célèbre maître de ballet français ainsi que de la compétition ouverte entre celui-ci et son prédécesseur Gasparo Angiolini qui prenait sa place de maître de ballet à Vienne. Le programme que Pietro mentionne est celui du ballet *Apelle et Campaspe*, entracte de l'opérette *La Pescatrice* de Piccinni qui inaugurerait la saison automnale du théâtre Ducal de Milan en 1774.

Noverre est conscient des enjeux que ce nouveau contrat milanaise impliquait pour sa carrière et d'ailleurs, encore maître de ballet à Vienne, il avait préparé le public érudit de la capitale lombarde en faisant publier à Vienne et à Milan sa caustique *Petite Réponse aux Lettres* enflammées de son rival². Dans cette *Réponse* Noverre avait clairement énoncé les principes de sa poétique : après avoir défini le statut de la danse comme art imitateur et expressif qui doit « peindre et imiter [...] tracer avec des teintes justes les sentimens les passions les affections de l'âme », il avait refusé catégoriquement les règles aristotéliennes et soutenu la liberté de composition en opposant à "l'exactitude de convention" de son rival "une licence raisonnable", sans manquer de soutenir l'importance des livrets de ballet et de leur publication.

La trace de cette correspondance polémique et de la rivalité entre les deux maîtres est bien lisible dans l'*Avis au public* qui figure dans les premières pages du livret milanaise, où Noverre ironise sur les « instructions publiques » qu'Angiolini lui avait réservées dans ses lettres. C'est dans cette espace paratextuel que Noverre tente d'établir un pacte de confiance avec son nouveau public :

Je n'ignore point que je viens remplacer ici un homme, qui a des talents ; je lui en dois même supposer des sublimes d'après les conseils, et les instructions publiques, que son amitié a

¹ Emanuele Greppi, Alessandro Giuliani, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, (1766-1797) , Milano, L. F. Cogliati, 1911-1940, 11 voll. Lettre XI, Vol. VII (1931) p. 9.

² *Introduction au ballet des Horaces ou Petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, 1774. Noverre fait publier ce livret, le 1^{er} janvier 1774 à la fois à Vienne et à Milan, en réponse aux *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi* (1773) qu'Angiolini lui avait adressées à l'occasion de la lecture des programmes que Noverre lui avait offerts de façon provocatrice. C'est un texte polémique anti-angiolinien dans lequel Noverre, après une introduction sur l'art pantomime "borné et languissant" dont il s'attribue le rôle d'innovateur et de précurseur, justifie et argumente ses choix dramaturgiques et ses principes esthétiques. Puisque Noverre avait réussi ses négociations avec le théâtre de Milan pour un engagement à partir d'Aout 1774, cette double publication paraît un geste médiatique qui vise la préparation de son nouveau public.

voulu me donner ; mais l'éloignement m'a privé de l'avantage d'admirer de près les tableaux ingénieux de ses pantomimes. Ses écrits m'ont étéés [sic] avantageux sans me rendre meilleur, parce que dans notre art tout est fuyant, et passager, et que les peintures vivantes nous inspirent bien mieux, que l'élocution, et l'éloquence.

Je ne me présente donc point aux Milanois avec cet amour propre, et cette assurance, qui est le fard du Charlatanisme, et de l'ignorance. Je viens solliciter les bontés, et l'indulgence du Public ; je viens le supplier de vouloir m'encourager.

Tout en reconnaissant publiquement la compétition avec son prédécesseur, Noverre suggère, dès la litote qui ouvre le premier paragraphe cité, l'amoindrissement de cette rivalité où l'auteur se présente implicitement gagnant : en opposant les écrits à l'art, les peintures vivantes à l'éloquence de son rival, il relève le défi et fait appel, par sa *captatio benevolentiae*, au goût du public pour juger de sa pratique qui s'oppose à celle du maître de ballet italien. Or il est légitime de croire que dans un contexte partagé entre partisans d'Angiolini et sympathisants de Noverre, le choix de ce ballet n'est pas anodin : complémentaire à la *Réponse* viennoise, il représente la preuve pratique que son auteur choisit d'apporter pour ses débuts à Milan.

L'importance que ce ballet acquiert aux yeux de son créateur est consolidée lorsqu'on constate la fréquence des reprises : après la première représentation de Vienne 1773, et celle de Milan 1774, nous enregistrons Paris et Fontainebleau 1776, ainsi que Lyon 1787 (figure 1).

En 1776 Noverre obtient, grâce à l'intervention de son ancienne élève la reine Marie-Antoinette, le poste de Maître de Ballet de l'Opéra de Paris. Ce poste est pour le chorégraphe la réalisation d'un rêve qu'il avait poursuivi toute sa vie et qui représente le couronnement de sa carrière. Pourtant, sa nomination n'ayant pas respecté l'usage en vigueur, Noverre se trouve confronté à un milieu fort hostile : en compétition directe avec ses danseurs, il doit encore une fois démontrer ses capacités créatives et conquérir son nouveau public. Il choisit pour ses débuts sur les scènes de l'Académie Royale de Paris *Apelle et Campaspe*.

A la fin de sa longue carrière, Noverre retourne sur la scène lyonnaise où il avait travaillé pendant plusieurs saisons³. Le 28 mars 1787, alors qu'une soirée est donnée à son bénéfice il choisit encore, parmi un vaste répertoire de grands succès, son ballet *Apelle et Campaspe* comme s'il incarnait sur scène la quintessence de son travail.

Or, compte tenu du contexte milanais et sans nier l'évidente valeur programmatique intrinsèque de ce ballet, il s'agira ici de se demander de quelle esthétique il se fait le véhicule scénique, dans quelle mesure il permet de définir les principes poétiques de Noverre en opposition à ceux de son rival.

1. Les sources mythologiques : choix d'un sujet

Si le ballet milanais constitue la preuve pratique d'une poétique qui se place explicitement en opposition à celle d'Angiolini, le choix du sujet représente un premier indice qui nous oriente déjà vers les intentions esthétiques du chorégraphe exprimées à travers ce ballet dans un contexte si exceptionnel. *Apelle et Campaspe* met en scène l'histoire mythique d'Apelle célèbre peintre de la Grèce antique, dont Pline l'Ancien avait raconté la légende du portrait de Campaspe dans sa *Naturalis historia*⁴ : alors qu'il était en train d'esquisser le

³ Après ses débuts à la Foire St-Laurent, c'est à l'Opéra de Lyon que Noverre commence sa carrière de maître de ballet. Sur la carrière lyonnaise de Noverre voir Françoise Dartois, « Noverre à Lyon et sa postérité », dans *Jean Georges Noverre (1727-1810) Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direction de Marie Thérèse Mourey, revue *Muscorum* n. 10, Université François-Rabelais de Tours, 2011, p. 85-95.

⁴ Pline l'Ancien constitue la première source d'information sur ce peintre, Apelle de Cos (ou Apelles), ayant vécu au IV siècle av. J.C. (*Naturalis historia*, XXXV, 79-97).

portrait de Campaspe, Apelle tombe amoureux de la concubine d'Alexandre qui décide de la lui offrir.

Le choix d'un sujet mythologique n'est pas en soi original car le mythe en tant que source d'inspiration occupe traditionnellement un rôle primaire dans les productions chorégraphiques françaises et italiennes du XVII et XVIII siècle.

Il s'agit d'un corpus littéraire-mythologique – ce que l'historien Colin Baley appelle la « mythologie galante » – où les amours et les aventures des dieux et des héros sont reprises sans souci d'adhésion à la source littéraire : le but est de solliciter le plaisir des yeux du public en accord avec le rôle de divertissement ou d'entracte qu'on attribuait à la danse théâtrale. Avec l'émergence du ballet pantomime, qui affirme les capacités narratives du langage du corps, le mythe – du point de vue sémantique – assume une double fonction. D'une part la difficulté à exprimer, par la mise en scène muette d'un ballet, une action dramatique complète, oriente les maîtres de ballet vers le choix de sujets connus par le public tels que les mythes historiques ou littéraires qui, étant aisément reconnaissables, assuraient l'intelligibilité du ballet. D'autre part ce choix se révèle fonctionnel à la construction théorique de la dignité que la danse, considérée comme un art futile et même dangereux, inapte à enseigner et propre au seul divertissement, voulait conquérir. Ainsi, le traitement des sujets sérieux pouvait être le gage de ses capacités expressives et le garant de la valorisation de la danse en tant qu'art d'imitation.

Si l'on adopte la distinction que Starobinsky propose dans son article *Le Mythe au XVIII siècle*⁵ et qu'Alan Brown reprend pour démontrer le classicisme d'Angiolini⁶, on identifie deux emplois du mythe : un premier emploi *normalisant* des récits mythologiques, largement exploité tant par Noverre que par Angiolini et un emploi *érudit* qui a la fonction de lier avec plus de rigueur l'œuvre à une culture classique antique. A. Brown démontre comment Angiolini adhère à cet emploi *érudit* à travers une œuvre exemplaire : le ballet pantomime tragique *Semiramis*⁷. Ce ballet – avec le *Don Juan*⁸ – constitue pour l'historien le véritable modèle poétique du maître de ballet italien qui signe un livret-programme paradigmatique : *La Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens*⁹. Une analyse plus détaillée de ce manifeste¹⁰, révèle que l'emploi *érudit* qu'Angiolini fait de la mythologie a, dans ce cas, un but bien précis : l'érudition qui se manifeste dans le choix d'un modèle tragique, la nouvelle structuration chorégraphique de la tragédie de Voltaire, la justification de l'élimination de certains épisodes, les références précises à Voltaire, et surtout l'évocation explicite des règles aristotéliennes comme étant essentielles dans la création des tissus dramatiques des ballets nous fournissent autant de preuves de l'esthétique classique d'Angiolini qui, avec la plume de Calzabigi¹¹, veut imposer à la danse un nouveau rôle social,

⁵ Starobinsky, *Le Mythe au XVIII siècle*, "Critique", 30: 366 (novembre 1977) p. 979. Cité par Alan Brown "Elementi di Classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini." dans Giovanni Morelli, a cura di, *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*. Firenze, L. S. Olschki, 1996.

⁶ Cité par Alan Brown "Elementi di Classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini." dans Giovanni Morelli, *Creature di Prometeo*, oeuvre citée, pp.121-137.

⁷ Ballet pantomime tragique représenté à Vienne, 31 janvier 1765, musique de Gluck.

⁸ 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 Trattner, 1761.

⁹ Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Semiramis, 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.

¹⁰ Sur la valeur programmatique de ce texte voir notamment Arianna Fabbricatore, *Semiramis, ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*. In *L'opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011* (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de Camillo Faverezani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, « Travaux et Documents », 53.

¹¹ C'est Calzabigi même qui revendique la paternité de ce texte. Ranieri Calzabigi, *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragédie*, dans *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Bellina, Rome, Salerno editrice, 1994, tome I, pp. 208-209. Bien que les experts qui travaillent sur la danse du XVIII^e siècle ne soient pas unanimes (voir Stefania Onesti, « L'arte di parlar danzando ». *Gasparo Angiolini e la Dissertation sui balli pantomimi degli antichi*, Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, anno I, numero 0, 2009, p. 1 note 2), Anna Laura Bellina allègue maintes preuves de la paternité de Calzabigi. Cf. Anna Laura Bellina, *I gesti*

comparable à celui de la tragédie. Dans un siècle où l'utilité publique est le critère esthétique essentiel, le lien avec la tragédie et sa fonction cathartique devait permettre de démontrer la valeur sociale de l'art de la danse.

Si le rapport avec la source littéraire constitue chez Angiolini le symptôme d'une esthétique classique qui s'appuie sur la structure poétique pour affirmer l'utilité sociale de la danse, chez Noverre ce rapport est très faible : avec *Apelle et Campaspe* il élude le modèle poétique pour créer un lien avec l'art de la peinture : au centre de sa création milanaise trône la figure d'Apelle, l'un des plus célèbres peintres de l'Antiquité, emblème de l'imitation de la nature s'imposant comme modèle d'excellence. La centralité d'Apelle est d'autant plus évidente si l'on compare la version milanaise avec sa création originale viennoise de 1773 : pour ses débuts milanais Noverre décide de manifester cette centralité en remplaçant le titre de la version originale *Alexandre et Campaspe de Larisse*, qui avait comme protagoniste le Prince, avec le nouveau *Apelle et Campaspe*. Une modification qui est suivie, dans la hiérarchie des personnages, par la montée du couple d'amants déclassant le duo Alexandre-Ephestion (Annexe 1).

En réalité avec *Apelle et Campaspe* Noverre s'éloigne sensiblement de l'emploi *normalisant* autant que de celui *érudit* et s'il choisit ce type de sujet pour débiter à Milan, c'est pour proposer à travers une nouvelle utilisation du mythe, une mise en pratique de son esthétique.

2. Le livret milanais¹² : réception et enjeux

La représentation milanaise est accompagnée d'un livret en français et en italien de 34 pages publié à part, contre la tradition du théâtre Ducal¹³.

La structure du livret reprend celle des livrets des *dramma per musica* : introduit par une dédicace au public, le livret annonce l'argument qui rappelle la source historico-mythologique :

Alexandre ayant ordonné à Apelle de faire le portrait de Campaspe, la plus chère de ses favorites, qui réunissoit à la beauté la plus rare ce que les Grâces ont de plus touchant, ce Peintre frappé des perfections, qu'il trouvoit réunies pour la première fois dans un seul modèle, en devint éperdûment amoureux. Alexandre s'en aperçut, il lui en fit le Sacrifice et la lui céda. Cette grandeur d'âme, cet empire, qu'il avoit sur lui-même, ne le rendoient pas moins illustre que ses grandes victoires. Il savoit commander aux hommes, et à ses Passions ; il soumettoit les uns ; il triomphoit des autres.

Après la liste des personnages et des interprètes, le programme prévoit cinq scènes dont seules la première et la dernière sont agrémentées d'une didascalie pour les décors.

La première scène s'ouvre sur un tableau : Apelle prépare son atelier en attendant la visite d'Alexandre. Il s'agit d'une mise en scène dans la mise en scène : le peintre a déguisé ses élèves en Amours et Zéphyr et ses modèles en Grâces.

Dans la deuxième scène qui s'ouvre avec l'entrée d'Alexandre accompagné d'Ephestion et de Campaspe, l'action se concentre sur trois tableaux : le premier est la présentation du portrait d'Alexandre qu'Apelle peint et qui est encore un tableau dans le tableau où les Grâces et les Amours créent des groupes différents autour du portrait

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.

¹² Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que toutes les citations n'ayant pas de note sont tirées du livret milanais conservé à la Bibliothèque de l'Opéra (liv 3531), *Regio Ducal Teatro di Milano, Anno 1774 – 1776, Raccolti e annotati da Lodovico Silvestri, vol 32, Milano.*

¹³ Les ballets mis en scène au Ducal de Milan avant l'arrivée de Noverre ne sont pas supportés par un livret à part, mais ils sont mentionnés dans le livret d'opéra.

d'Alexandre pour le mettre en valeur. Le deuxième tableau nous montre l'admiration d'Alexandre qui décide de commander à Apelle un portrait de Campaspe. Enfin, la scène se clôt sur une action bipartite qui a comme protagoniste Campaspe : à la demande d'Alexandre elle exécute une première performance pantomime, « les tableaux vivants », et ensuite elle offre une performance de danse qu'elle exécute avec les autres femmes dans une joyeuse gavotte.

La troisième scène est encore structurée par une multitude d'épisodes à effet « tableau dans le tableau » : elle est concentrée sur le choix du sujet pour le portrait de Campaspe qui devient, sous les yeux des spectateurs, Pallas, Flore, Diane, Vénus, grâce à tout un appareil d'accessoires, d'attitudes et de groupes éphémères. La scène se clôt sur la déclaration d'amour d'Apelle, mais une note de bas de page mentionne l'entrée de Roxane qui, ayant assisté à l'infidélité de Campaspe et qui sort en exprimant son intention de révéler à son amant la trahison.

La quatrième scène décrit la découverte de la trahison par Alexandre et le pardon qui montre sa générosité à l'égard des amants et la dernière scène est concentrée sur la célébration de l'hymen.

La première observation du point de vue thématique est l'évidente omniprésence de la peinture placée en un rapport analogique avec la danse. Comme on le sait l'analogie n'est pas originale, Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*¹⁴ avait réactualisé¹⁵ le lien développé ensuite par les positions théoriques de Cahusac, Batteux, Voltaire et surtout Diderot selon lequel l'art pantomime est un langage qui parle aux yeux grâce à des postures et attitudes qui rappellent les tableaux¹⁶.

Sur le plan de la structure purement dramaturgique, on remarque au premier abord le déséquilibre entre les scènes et la multiplication de tableaux et d'épisodes. Compte tenu du contexte qui pousse tout naturellement le public vers une inévitable comparaison avec la dramaturgie bien plus classique d'Angiolini, Noverre n'échappe pas à des critiques sur ce point. En effet un commentateur anonyme dresse dans sa *Lettera a Madame**** sopra i balli di Apelle e Campaspe e di Adele, dati da Mons. Noverre nel Teatro di Milano (1774)*¹⁷ une critique détaillée. Il attaque la structure interne qui ne trouve pas le bon équilibre entre la danse proprement dite et la pantomime, ainsi que la charpente dramatique qui privilégie les épisodes à l'avancement épuré de l'action :

Il Programma promette tre quarti del tempo in azione, un altro quarto nel ballo. Tutto all'opposto; trovate tre quarti occupati dal ballo, un quarto appena dall'azione. Quale interesse può mai eccitare nell'animo dello spettatore un'azione tanto male divisa? Pare che Noverre si compiaccia di sacrificare sempre l'azione per formare degli episodi¹⁸.

La critique ouvertement angiolinienne continue sur le même registre : on reproche au maître de ballet français le manque d'intelligibilité de certaines parties de sa création

¹⁴ Jean Baptiste Du Bos avait publié ses *Réflexion critiques sur la poésie et la peinture* en 1719, mais ce n'est que dans la deuxième édition, en 1733, que le philosophe ajoute une section consacrée aux pratiques théâtrales.

¹⁵ La théorie de l'*Ut pictura poiesis*, ou théorie des « deux sœurs » remonte à l'Antiquité : tant Aristote qu'Horace soutiennent et développent l'analogie entre les deux arts.

¹⁶ Dans *Le fils naturel*, Diderot soutient que « la danse attend encore un homme de génie : elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation ». Denis Diderot, *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, comédie en 5 actes et prose. M. M. Rey, Amsterdam, 1757.

¹⁷ Texte anonyme. Il fait partie de *Due lettere scritte a diversi soggetti l'anno 1774, Napoli*, publiées par José Sasportes dans revue *La danza italiana*, 7 1989, p. 58-77 et reprises dans l'antologie de Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino, Paravia Scriptorium, 1998. La première lettre, à laquelle nous faisons référence, est écrite par un partisan d'Angiolini, alors que la deuxième, *Risposta alla medesima diretta a Madame*****, défend les positions de Noverre.

¹⁸ Ibid.

chorégraphique qui demeure obscure sans le support du livret, en particulier pour l'entrée du personnage de Roxane :

In una nota alla Scena terza voi da voi stessa vedrete la numerosa comparsa che in questa azione fa di Rospane, [...] introdotta unicamente per fare la spia. Quanto al di lei amore per Alessandro, ed alla gelosia per Campaspe, ci è convenuto riposare sulla fede di Noverre, poiché nell'azione non diede segni né dell'una dell'altra, né la conobbimo per Rospane, se non dopo aver letto la nota che vi accennò¹⁹.

Enfin, la lettre analyse le rapport du ballet avec la source littéraire et condamne le manque de respect du sujet original et la façon peu fidèle dont on présente le personnage d'Alexandre qui : « nella poesia [...] cede veramente il suo novello amore al primo amore di Apelle, e non compare, come nel ballo un uomo sposato, e annoiato di Campaspe (scena 4) [...] È mezzano di Apelle (scena 2), e giammai l'eroe che si è preteso di rappresentare ». En conclusion le ballet est défini comme « une action très froide ». Les raisons que le commentateur avance sont simples : « io credo madama che Noverre abbia con questo spettacolo voluto darci una idea della danza ». sans doute ne se trompait-il guère : Noverre entendait offrir aux Milanais un essai de sa danse. Toutefois, en observant de plus près ce ballet on a l'impression que le maître de ballet français aille au-delà de la simple démonstration de son art.

3. Un ballet, plusieurs miroirs : portraits et autoportrait

Si le choix de ce sujet mythologique suggérait la volonté d'instaurer un lien entre la danse et la peinture, la construction dramatique consolide ce lien et tisse un évident rapport analogique entre les deux arts : ainsi, à travers le Peintre sur la scène, Noverre brosse-t-il le portrait d'un Compositeur de ballets idéal.

Dès la première scène, qui reste essentiellement inchangée dans toutes les versions, on assiste à une mise en abîme – effet doublé par les décors qui prévoient des tableaux et une galerie de peinture – où le véritable protagoniste est le Peintre. Un tableau dans un tableau qui inaugure l'analogie entre deux arts et deux artistes :

Apelle instruit de la visite d'Alexandre donne les dernières touches au portrait de ce Prince ; il a tout préparé pour recevoir son Maître : ses élèves sont déguisés en Amours et en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modèles, sont métamorphosées en Grâces. Il veut qu'Alexandre prenne son atelier pour celui des Jeux et des Plaisirs. *Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste*²⁰. Des Amours broient les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des Présens de Flore, les offrent pour modèle. Les Grâces préparent la Palette et les pinceaux d'Apelle ; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter à Alexandre.

On s'aperçoit que le rôle incarné par le peintre est soudainement doublé par un autre rôle : en préparant son atelier pour l'arrivée d'Alexandre, en créant *ingénieusement ses tableaux vivants*, l'Artiste, qui avait auparavant choisi l'agencement de l'espace et des figures dans son portrait d'Alexandre, conçoit une « mise en scène » suggestive dans l'espace réel.

Ainsi, l'analogie entre *Artiste de la peinture* et *Artiste de la danse* est lancée par la manifestation d'une habilité commune : la conception et l'exploitation de l'espace du tableau bidimensionnel s'étend à l'espace théâtral tridimensionnel.

¹⁹ Ibid.

²⁰ C'est nous qui soulignons.

Le lien est confirmé par le succès dont le spectateur du tableau vivant devient le témoin : « Alexandre, enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessin et des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe ». L'évocation des trois éléments appréciés par Alexandre dans le portrait qu'Apelle lui montre – expression, dessin, coloris – fournissent une allusion supplémentaire à la relation analogique que Noverre avait explicitée déjà dans ses *Lettres sur la danse* où il proposait une métaphore fondatrice :

Un Ballet est un tableau, la Scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble & la vivacité des Scènes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en font le coloris ; enfin, le Compositeur est le Peintre²¹.

Si le « Peintre » est le « Compositeur », il n'est pas exclu qu'Apelle puisse représenter Noverre. Tout comme Raphaël s'était représenté dans son œuvre en Apelle le maître de ballet français suggère l'intention de livrer à son nouveau public un autoportrait original.

C'est Noverre lui-même qui explicite l'intention de se peindre sur les scènes de ce ballet : dans la dédicace à la Reine rédigée pour le livret parisien, le maître de ballet, après avoir exprimé sa gratitude pour la protection obtenue et loué les grâces de sa protectrice, admet la faiblesse de ses capacités d'écrivain seulement pour célébrer celles de l'artiste. Il propose clairement un lien analogique entre le Peintre *du* ballet et le Peintre *dans* le ballet et invite le spectateur à voir Apelle comme une méta-représentation de Noverre. Voici le passage :

Le respect m'impose silence, je me borne, Madame, aux sentimens de l'admiration et de la reconnaissance. Pour peindre un Alexandre il faut être un Apelles ; pour chanter les vertus, les grâces et les perfections de Votre Majesté, il faut être Voltaire.

Si à travers son ballet Noverre peint l'*art des tableaux vivants*, et en même temps brosse un autoportrait métaphorique, on peut se demander quelle image de l'artiste Noverre souhaitait transmettre aux Milanais et dans quelle finalité.

La scène du portrait de Campaspe offre au spectateur un aperçu de son travail de compositeur et s'impose comme un *exemplum* du processus artistique dont le point de départ est, comme chez son rival italien, l'imitation fidèle de la nature²², et qui selon Noverre se place sous le signe de l'imagination, de l'enthousiasme et du génie tout en mettant en scène les difficultés auxquelles l'artiste est confronté. On se souvient de la scène : Alexandre ayant demandé à Apelle un portrait de Campaspe, il quitte l'atelier et laisse le peintre choisir un sujet adapté à la beauté de son modèle. A l'aide de ses élèves, Apelle transforme Campaspe en Pallas, Flore, Diane et enfin en Vénus. Toujours insatisfait de son travail, Apelle brise sa palette et déclare son amour à Campaspe.

²¹ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, chez Aimé Delaroche, Lyon, 1760, pp. 1-2.

²² Le principe de *mimesis de la nature*, paradigme esthétique fondamental au XVIII^e siècle, avait été attribué à la danse par Charles Batteux dans son *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, publié pour la première fois en 1753. Dès le premier chapitre de son ouvrage - La nature des beaux-arts et leurs principes communs -, il fournit une nouvelle définition de la danse comme art d'imitation, soutenant qu'elle doit représenter, par le secours des gestes et les mouvements du corps, une imitation de la belle nature, à l'instar de la musique ou de la peinture : « La Poésie, la Peinture et la Danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature : c'est par la vérité de cette imitation que les Ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité ; après avoir obtenu (ce qui est plus rare encore) les suffrages même de leur siècle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands Hommes ceux des Maîtres de Ballets, les plus célèbres dans leurs temps ! mais à peine les connoît-on ; ce n'est pas néanmoins la faute de l'Art ». Batteux, Charles, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*. Nouvelle édition, Paris, Desaint et Saillant, 1753.

Le point de départ du processus artistique est l'imitation fidèle de la nature à laquelle le Compositeur doit viser : c'est Alexandre qui « l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidèle, un objet qui lui est cher ».

Si la première difficulté est représentée par le choix d'un sujet qui puisse mettre en valeur la beauté de la nature et qui puisse « rendre à cette beauté la séance la plus variée et moins ennuyante », la condition nécessaire à la réussite de ce processus créatif est l'Amour. Un sentiment capital qui d'une part a la fonction de susciter l'imagination de l'artiste en le poussant à une recherche presque obsessionnelle de l'imitation parfaite et du sujet idéal et d'autre part qui, par ce désir de perfection, conduit momentanément l'artiste vers l'échec :

L'Amour qu'Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Elèves [...]. Il examine son modèle : il place Campaspe dans plusieurs attitudes, il en varie les aires de tête et l'expression des traits [...]. Apelle éperdument épris, ne sait plus quel choix il doit faire [...].

La recherche de l'imitation fidèle et du bon sujet poussent l'artiste à faire plusieurs essais : les métamorphoses de Campaspe montrent un peintre sous l'emprise de l'enthousiasme déclenché par son amour. Grâce à une construction parataxique qui décrit une sorte de fougue créative en crescendo, on perçoit la recherche de l'artiste comme le fruit de l'inspiration : « il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits ; il les efface encore » et ensuite il « commence à esquisser ». La recherche du sujet évolue à mesure que croît son insatisfaction : plein d'enthousiasme « il vole à l'ouvrage ; ce tableau ne le satisfait pas encore » et une frénésie de création s'empare de l'artiste en le faisant passer de la « vivacité » au « dépit » jusqu'au surgissement de l'idée géniale qui, elle, débouche sur un sentiment de colère et d'épuisement : « Apelle enchanté revole à l'ouvrage ; mais les pinceaux lui échappent de la main ; il brise sa Palette et éloigne tout le monde ». Pourtant l'échec n'est que momentané : ce qui émerge de ce tableau peignant le processus créatif, c'est le caractère spontané et imprévu de l'inspiration, symptôme du génie de l'artiste. Une qualité que Noverre n'avait pas manqué de souligner dès les premières scènes : par le procédé de l'isolexisme qui relie les termes « génie, ingénieusement, ingénieux », il avait suggéré, grâce à la métamorphose d'une même racine, la centralité qu'il accordait à cette qualité dans le processus créatif – en lien souvent avec le goût dominant de sa production littéraire – en opposition avec son rival.

La centralité du génie est poussée au point que dans la version définitive du ballet, celle qui est reportée par Noverre dans ses *Lettres*²³ 1803, un nouvel surprenant épisode voit le jour : dans la scène du choix du sujet pour le portrait de Campaspe, alors qu'Apelle est en pleine création de ses tableaux vivants, Alexandre s'introduit dans l'Atelier. Voici son étonnante réaction :

Apelle s'étant livré à son enthousiasme, et ayant rendu à la beauté qui l'enflamme, l'hommage que son cœur lui doit, retourne à l'ouvrage. Alexandre, prévenu par Roxane, entre sans bruit ; il approche : à la vue du groupe qui lui semble céleste, il applaudit à l'imagination brillante de l'artiste ; il voit qu'il a été trompé, et il sort pour ne point distraire Apelle de son travail²⁴.

Le fait que le monarque se rende compte de la trahison, comme l'auteur du livret tient à préciser, et qu'il diffère son indignation canonique pour laisser la place au sentiment

²³ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St. Pétersbourg : impr. de J.-C. Schnoor, 1803.

²⁴ Ibid, Vol. III, p. 187.

d'admiration pour le processus artistique auquel assiste, met au sommet d'une hiérarchie imaginaire la puissance de l'art et le génie de l'artiste qui dépasse même l'honneur bafoué d'Alexandre.

Ainsi, l'image du Compositeur que cet autoportrait transmet, celui d'un génie qui crée sous l'inspiration et l'enthousiasme insufflés par l'amour, apparaît comme étant essentiellement antithétique à l'image de l'artiste qu'Angiolini avait pu proposer dans ses écrits.

Bien que leur point de départ soit le même, car Angiolini et Noverre embrassent tous deux le paradigme mimétique comme étant le principe de l'art de la danse, un écart se creuse entre les deux concernant le « comment » de cette imitation : Angiolini affirme qu'une action dansée étant un drame, elle doit en suivre les règles ; Noverre riposte que « le Ballet étant un Art imitateur, peut emprunter pour plaire, tantôt les grâces du Drame et sa marche régulière, tantôt les variétés brillantes du Poème²⁵ » et que son seul but est de « peindre et imiter [...] tracer avec des teintes justes les sentiments les passions et les affections de l'âme »²⁶.

Si chez le maître de ballet italien le respect des règles présuppose une méthode, l'étude des sources, le respect des *Auctoritates* et une inspiration modérée par la culture et la raison – ce qu'Angiolini appelle « un raziocinio entusiasmato »²⁷ –, chez Noverre c'est l'enthousiasme et le génie qui guident la création²⁸.

« On ne peut être poète sans génie », avait-il déclaré dans sa *Réponse* peignant un impitoyable tableau de l'artiste pédant, adressé évidemment à son rival. Dans ce texte, il donne au maître de ballet qui suit les règles classiques l'appellatif de « mercenaire en fait d'Art imitateur », le compare à un lévrier qui manque toujours sa proie, à « un de ces infortunés d'un naufrage qui s'accrochent aux règles comme à un morceau de liège », il considère ces compositeurs comme « froids et ennuyeusement méthodiques » et il oppose à cette typologie de faux artistes une envolée lyrique sur les beautés de l'imagination du génie et du goût.

C'est ainsi que sur la scène ces qualités fondamentales de l'artiste sont célébrées comme celles qui suscitent l'admiration du spectateur : dans la deuxième scène, face aux tableaux d'Apelle – le portrait d'Alexandre et le tableau vivant que l'artiste venait de créer sur scène – « Alexandre frappé du mérite du Peintre, et de la manière ingénieuse qu'il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût et à son génie ».

On perçoit une double mise en abîme : lorsque le spectateur milanais assiste à l'admiration d'Alexandre, il se retrouve projeté dans un miroir et s'unit au spectateur sur la scène par ce sentiment d'admiration, et applaudit avec Alexandre au goût et au génie de Noverre, créateur des peintures vivantes.

Le jeu des miroirs pourrait se poursuivre : le contexte polémique dans lequel Noverre choisit de mettre en scène ce ballet, tant à Milan qu'à Paris, nous invite à une allégorisation des deux personnages féminins que sont les deux rivales, Campaspe et Roxane.

²⁵ *Réponse*, œuvre citée.

²⁶ Ibid.

²⁷ Gasparo Angiolini, *Lettere a M. Noverre*, œuvre citée. L'inspiration, l'imagination, le génie doit, chez Angiolini se soumettre aux règles que les modèles fournissent : « Quando l'immaginazione mal regolata arriva a calpestare le regole e sfrenatamente oltrepassa i limiti prescritti dalla ragione e dall'esempio degli eccellenti modelli, diviene dichiaratamente nemica del buon gusto, padre e covrano di ogni bella produzione ».

²⁸ D'ailleurs dans l'avant propos du livret des *Horaces* de 1777, Noverre réitère sa position au-delà des règles classiques qu'il considère comme des « préjugés » et qu'il franchit au nom du génie : « On se plaindra peut être que je n'ai pas saisi les beautés de Corneille ; je répondrai pour ma justification, que les beautés d'un Art sont souvent inapplicables à un autre: si je me suis trompé dans le choix des moyens que j'ai risqué pour le succès de mon ouvrage ; je dirai que ce n'est qu'en franchissant les barrières du préjugé qu'on peut atteindre le vol rapide du génie ». *Les Horaces, Ballet-Tragique*, Paris, Académie Royale, 21 janvier 1777 (mus. de Starzer).

On se souvient de Campaspe qui dans la deuxième scène²⁹, sous les yeux enchantés d'Apelle, éclaire de façon pratique la distinction entre danse et pantomime, illustre les possibilités expressives de la pantomime et en même temps devient le moyen pour souligner les effets extraordinaires qu'elle produit sur le spectateur.

Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l'Artiste en chauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe : il la pose dans diverses attitudes : il lui fait exprimer successivement, une foule de sentiments ; ce qui forme un pas de deux plein d'action. Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grâce que d'énergie, se sent vivement troublé. Alexandre qui veut donner à Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talents : Elles forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête et exécute avec les femmes la danse des Couronnes.

Dans cette double performance de pantomime et de danse elle semble incarner une synthèse des possibilités technico-interprétatives du nouveau ballet-pantomime, genre hybride qui conjugait les beautés de la danse et les potentialités communicatives de la pantomime. Elle se proposerait ainsi comme une allégorie du genre.

D'autre part Roxane pourrait assumer un rôle opposé. Roxane est inexistante à Vienne, son personnage apparaît *ex novo* à Milan et elle a pour unique fonction celle de témoin de la scène de la trahison. C'est à Paris qu'elle acquiert une certaine épaisseur : Noverre y ajoute une scène pour créer un tableau où Campaspe et Roxane se côtoient et parmi lesquelles Alexandre joue le rôle de modérateur. Dans ce tableau on pourrait déceler une nouvelle mise en abîme : il n'est pas impossible de deviner derrière les deux rivales l'allusion à une autre rivalité bien plus actuelle, celle entre deux maîtres de ballet et deux pratiques différentes. Dans cette perspective, Roxane, ancien amour d'Alexandre et rivale de Campaspe, pourrait représenter une allusion à l'ancien amour du nouveau public et la représentation de tout ce qui s'oppose à la danse pantomime symbolisée par Campaspe.

4. Le modèle dramaturgique : variables et constantes

Si avec Apelle, hypostase de la convergence entre le peintre et le maître de ballet, portrait ou autoportrait du Compositeur, on assiste à une représentation métathéâtrale du processus créatif et à la construction d'un modèle d'artiste, c'est à travers un travail comparatif entre les différents livrets qu'on peut déduire le modèle dramaturgique que ce ballet véhicule.

Le livret de ballet nous fournit des indications précises sur la mise en scène, sur la construction des épisodes et sur la structure des scènes : comme le critique anonyme l'avait remarqué (« on dirait que Noverre aime sacrifier toujours l'action pour former des épisodes »³⁰), le livret milanais enregistre une multiplicité d'épisodes qui contraste avec la conception classique de la construction dramatique. Selon les règles traditionnelles, l'action, chargée d'une valeur pédagogique, est orientée vers la fonction sociale du *placere et docere* grâce à sa capacité de susciter les passions du spectateur : ainsi l'*unité d'action* prévoit-elle l'expulsion de tout ce qui n'est pas nécessaire à sa fin. Si Angiolini avait embrassé cette

²⁹ Dans cette scène, on devine aussi, de façon allusive, une volonté de démontrer la supériorité de l'art en mouvement sur l'art figé soit de la danse pantomime sur la peinture : lorsqu'Alexandre ôte à Campaspe son voile, le peintre « recule de surprise et d'admiration » devant la beauté figée de la femme, mais ce n'est que grâce au mouvement, grâce à la vue de ses « tableaux animés » que son imagination est « chauffée ». Ainsi, c'est la beauté unie aux possibilités expressives du modèle qui enchantent l'artiste et qui provoquent son amour foudroyant.

³⁰ Dans la deuxième lettre des *Due Lettere scritte a diversi soggetti*, œuvre citée, le partisan de Noverre répond ainsi aux accusations concernant la multiplication des épisodes : « sento che vi spiacciono gli episodi, [...] come mai l'ornare un'azione, e l'accompagnarla di vaghe circostanze, si chiama sacrificarla? L'episodio n'est qu'un éloignement de son sujet, non è dunque una sostituzione, ma fregio anzi all'azione medesima, che Noverre ha sempre fatto con un proprio decoro ».

poétique en affirmant la valeur exemplaire des personnages et en démontrant que le ballet étant un drame il doit en respecter les règles, Noverre, au contraire, n'hésite pas à introduire dans ses livrets des changements d'action qui semblent totalement circonstanciels et voués à surprendre plus qu'à éduquer le spectateur : ainsi, dans une perspective synchronique des représentations, l'unité et la cohérence de l'action principale semblent s'estomper alors que les épisodes deviennent l'essence nécessaire à l'architecture dramatique.

Bien qu'à première vue la structure dramaturgique des différentes versions semble essentiellement inchangée, une observation plus attentive permet de faire émerger une série de variations ou transformations tant dans la microstructure que dans la macrostructure qui semble confirmer la présence des épisodes sur l'adhésion de l'action à son modèle.

En observant le tableau comparatif qui concerne les structures dramatiques des différentes représentations (annexe 3), on remarque immédiatement le déséquilibre qui règne entre les cinq versions : cinq scènes pour Vienne et Milan, six pour Fontainebleau tandis qu'à Paris et à Lyon la cinquième scène fait figure de deuxième acte. La variation du nombre de scènes dérive des changements apportés dans le déroulement de l'action principale.

Si à Vienne et à Milan on n'enregistre pas, en apparence, de changements remarquables, à Paris on assiste à l'émergence d'une nouvelle scène qui a comme protagoniste Roxane. Le rôle de ce personnage qui, comme on l'a vu, apparaît pour la première fois à Milan avec une fonction apparemment marginale, acquiert au fur et à mesure une importance variable dans le déroulement de l'action.

Dans le même tableau (annexe 2), on remarque un autre changement significatif : à Fontainebleau, dans la scène 4 de la trahison démasquée, Noverre surprend le spectateur avec un épilogue étonnant : à la générosité d'Alexandre il substitue la vengeance. Regardons en détail.

La scène de la trahison démasquée conserve un début commun à toutes les versions : Alexandre, accompagné d'Éphession, entre dans l'atelier et découvre les deux amants. Dans les versions milanaise et parisienne, on assiste à la surprise d'Alexandre qui en découvrant les deux amants est inspiré par le « ressentiment » : ce ressentiment n'est que passager car le Prince retrouve vite la vertu qui le caractérise, la générosité. Pourtant, de la version milanaise à la version parisienne, les raisons du déroulement de l'action subissent une légère inflexion.

Dans le livret de Milan deux phrases séparées illustrent cette lutte héroïque du prince face au dilemme entre la bienfaisance héroïque et une vengeance définie comme juste : Alexandre est le sujet grammatical de deux actions : il « se livre » et « sacrifie » :

Alexandre combattu par les différents mouvements, qui agitent son âme, se livre à celui de la générosité. Il sacrifie par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste à une Bienfaisance vraiment Héroïque.

Si les actions du sujet soulignent bien cette lutte pour la victoire de la vertu, la réécriture du texte parisien efface à la fois le sacrifice d'Alexandre, la mention à son héroïsme ainsi que l'effort nécessaire au choix. La lutte intérieure du héros se dilue en une seule phrase où Alexandre « cède », « oublie » :

Alexandre combattu par les différents mouvements qui agitent son âme, *cède*³¹ enfin à celui de la générosité, oublie, tout-à-la-fois, sa vengeance, son amour, et fait grâces aux perfides qui ont abusé de ses bontés, et de sa confiance.

Mais c'est à Fontainebleau qu'on assiste à un coup de théâtre qui renverse l'action :

³¹ C'est nous qui soulignons.

Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, cède enfin à celui de la *vengeance*³² ; il ordonne à ses gardes d'enchaîner le coupable.

La singulière sévérité d'Alexandre est intensifiée par sa réaction aux larmes de sa maîtresse : « il résiste aux prières de Campaspe, et il se retire en peignant tous les sentimens qui agitent son cœur ». Ainsi, la vertu d'Alexandre, censée être au centre de l'action, apparaît en réalité comme un élément contingent qu'on peut retarder.

Ce sentiment inédit de vengeance, qui diffère la célébration de la vertu du monarque à la scène suivante, avait probablement pour but de varier tout simplement deux versions presque identiques et dansées à un mois de distance avec les mêmes danseurs (cf. annexe 1).

En effet, lorsqu'on compare les sous-titres des différentes versions, on a l'impression que la générosité d'Alexandre n'est presque rien d'autre qu'une adhésion forcée aux canons de l'exemplarité requise au XVIII^e siècle : *Le triomphe d'Alexandre sur soi-même* (Vienne et Milan) qui implique un dilemme et un choix héroïque, s'estompe rapidement dans la moins glorieuse *générosité d'Alexandre* (annexe 1). De même dans la hiérarchie des personnages, seule la version viennoise prévoit à côté d'Alexandre le miroir de sa vertu, son ami Ephestion. Force est de constater que si, comme le critique anonyme l'avait remarqué, Alexandre n'arrive pas à s'imposer comme le héros de l'action car son rôle semble réduit essentiellement à exprimer le summum de l'admiration pour Apelle, la célébration de la vertu, au cœur de la réforme du *dramma per musica* ainsi que de la réforme choréique d'Angiolini³³, ne constitue pas pour Noverre un objectif primordial dans ses productions. Au contraire : l'affaiblissement du personnage d'Alexandre et le triomphe spéculaire de celui d'Apelle révèlent l'intention du dramaturge d'éviter les visées morales traditionnelles du spectacle théâtral et de se concentrer sur la construction pratique d'un paradigme esthétique. Et si la valeur exemplaire du héros s'estompe dans l'exigence de susciter la surprise du spectateur, l'unité d'action est également entamée alors que les épisodes, tels que des ornemens, deviennent structurants.

Tout comme dans la macrostructure, le déséquilibre et la variété connotent la microstructure des livrets. Dans une perspective synchronique on peut encore repérer des changements contingents dans les scènes où Noverre introduit tantôt un nouveau personnage, tantôt un nouvel épisode, tantôt un nouveau tableau.

Mis à part l'introduction éclatante du nouveau personnage de Roxane, d'autres personnages sont introduits ou écartés selon les exigences du moment.

La Renommée, vestige des personnages allégoriques et fonctionnelle à un tableau marginal disparaît après Milan, tandis que l'Elève chéri, fonctionnel à un épisode, fait son apparition. Il en va de même pour les épisodes qui surgissent et disparaissent d'une version à l'autre. Dans la scène 3 consacrée à la vengeance de Roxane, à Lyon un nouvel épisode éphémère voit le jour : confiant à l'épouse d'Alexandre un nouveau rôle de médiateur qui sait susciter la générosité du Prince, Noverre ouvre un espace pour une nouvelle performance dansée : « Roxane implore pour la liberté d'un Persan et d'Une Persanne de la famille de Darius, elle lui est accordée ; on détache leurs fers. Cet acte de bienfaisance est célébré par des danses caractéristiques qui expriment la joie et la reconnaissance ».

³² C'est nous qui soulignons.

³³ Dans l'avis au public du livret *Semiramide*, publié à Venise, Angiolini explicite son ambition de faire de la danse une « école de vertu » : en citant sa source, Voltaire, il attribue à son art le même pouvoir que la tragédie qui l'avait inspiré : « 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 Action" ». Gasparo Angiolini, *Semiramide ballo tragico pantomimo*, Teatro San Benedetto, Venezia, 1773.

Dans la seule scène du portrait de Campaspe (annexe 2), on peut mesurer l'importance de ces variations. Entre Vienne et Milan trois micro-épisodes sont ajoutés : le tableau de Diane et Amour³⁴ grâce à l'ajout d'un personnage, un tableau de Vénus et Amour³⁵ grâce à de nouveaux éléments scéniques et l'épisode déjà mentionné de l'entrée de Roxane. A Lyon, dans la même scène, deux autres tableaux éphémères voient le jour : il s'agit d'un premier sujet inédit pour le portrait de Campaspe peinte en Hébé, et d'un tableau composé par un nouveau groupe de génies. Compte tenu de l'importance des variations en dépit de l'unité d'action, il est difficile de ne pas constater que la véritable constante dans la dramaturgie de Noverre est le tableau. Unité structurelle et structurante de la scène, le tableau assure une fonction essentielle dans sa composition chorégraphique.

La notion de tableau³⁶, qui affleure dans le domaine théâtral au XVIII^e siècle, assume un rôle déterminant pour l'évolution du théâtre dans son processus d'éloignement inexorable de la poétique classique vers une nouvelle esthétique visuelle où le jeu des acteurs intègre l'idée de « peindre aux yeux ». Emprunté à cette nouvelle esthétique théâtrale et découlant tout naturellement de l'analogie entre peinture et danse, le tableau fonctionne dans le nouveau ballet pantomime comme la métaphore par excellence du nouveau genre théâtral muet qui sait « parler aux yeux » grâce à ses « tableaux vivants ».

En effet, comme Cahusac l'avait explicité, « la danse, comme la peinture, ne retrace à nos yeux que les situations ; et toute situation véritablement théâtrale n'est autre chose qu'un tableau vivant »³⁷. Mais c'est surtout à Diderot que Noverre fait référence : s'appuyant sur les expériences des acteurs qu'il admire, Garrick et la Clairon, le philosophe avait soutenu la pantomime comme étant essentielle pour compléter, voire remplacer, le discours parlé. Noverre, de son côté, intègre la notion de tableau mais il pousse son utilisation jusqu'à fournir un paradigme esthétique nouveau. Et c'est avec *Apelle et Campaspe* que Noverre fait de cette notion un noyau constituant de sa dramaturgie : il rend essentiel ce qui relève du contingent³⁸.

D'un point de vue théorique, la conséquence de ce glissement sémantique est l'adhésion à une nouvelle esthétique du sensible qui autorise Noverre à formuler une règle dramatique inédite : *l'unité de dessein*. « les ballets », avait-il anticipé dans ses *Lettres*, « exigent absolument une unité de dessein, afin que toutes les scènes se rapprochent et aboutissent au même but »³⁹.

Le nouveau mythe d'Apelle

A quel but faisait-il donc référence ? Comme nous avons pu le constater il ne s'agissait certes pas de faire du ballet une *école de vertu*⁴⁰. D'ailleurs le but de la danse,

³⁴ « c'est l'Amour qui la lui inspire : il pose son Elève aux pieds de Campaspe, il groupe les Grâces autour d'elle, il place l'Amour à ses côtés ; le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fleches, Campaspe se prête à cette fiction et saisit l'attitude, que Diane devoit avoir elle-même, quand elle fut blessée par le trait, qui la rendit sensible pour Endimion ». *Apelle et Campaspe*, Milan, œuvre citée.

³⁵ « Un petit amour lui présente une Tourterelle, d'autres amours tiennent des corbeilles, des vases, et des parfums : des Zéphires la couronnent, et lui offrent les présens de Flore. Apelle pour répandre une vapeur légère sur ce tableau, et rendre hommage à la beauté, qui l'enchanterait fait brûler l'encens : il vole à la toile, il veut esquisser, mais ses crayons lui échappent de la main ». Ibid.

³⁶ Voir à ce propos Pierre Franz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

³⁷ Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, la Haye, Jena Néaulme, 1754.

³⁸ Angiolini n'ignore pas l'importance du tableau pour la danse pantomime, mais il le considère comme un détail faisant partie d'un tout soumis aux règles de la poétique classique : « Per l'analogia che poi voi trovate fra la danza e la pittura, le mie idee poco si discostano dalle vostre, queste due arti andrebbero regolatamente in coppia, qualora avesse la pittura quella gradata successione di idee che rendono sì viva, sì variata, sì interessante la danza pantomima, a confronto della quale resta quella sì morta, s'debole e sì monotona ». Gasparo Angiolini, *Lettere a M. Noverre*, œuvre citée.

³⁹ J. G. Noverre, *Lettres sur la Danse*, 1760, œuvre citée, Lettre VII p. 124.

⁴⁰ Dans la *Lettera a Madame****** citée, le commentateur débute sa critique du ballet *Adèle de Ponthieu* par cette sentence « Dopo che i compositori dei balli pantomimi hanno preteso di dare in ballo una tragedia o una commedia, pare che possa pretendersi da loro

préconisé dans ses *Lettres*, consiste principalement à susciter les émotions du spectateur, « à faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme du spectateur ». Mais là encore, malgré le rôle central de l'amour⁴¹ à plusieurs niveaux, le ressenti de Pietro Verri nous renseigne sur le relatif échec dans le projet consistant à « intéresser le cœur » tout comme celui du commentateur anonyme qui avait jugé le ballet « une action très froide ». Si Noverre désire susciter un sentiment chez les Milanais c'est sans doute à l'admiration qu'il vise : tout comme Alexandre qui admire les tableaux d'Apelle, le public milanais est amené à admirer les tableaux vivants de Noverre.

Ainsi le « but » du premier ballet milanais, vers lequel « toutes les scènes se rapprochent et aboutissent », repose sans doute dans sa valeur programmatique, dont nous avons parlé : si par la publication de sa *Réponse*, Noverre avait réitéré de manière polémique les permissives théoriques de sa dramaturgie, ce ballet semble compléter par la praxis les principes théoriques énoncés dans ce texte. En quelque sorte, la *Réponse* contenue dans l'introduction au ballet des Horaces et le livret d'*Apelle et Campaspe* avec sa représentation constituent deux volets d'une même réponse à la poétique d'Angiolini. Ainsi la réécriture milanaise se charge d'une visée théorique esquissée auparavant dans la version viennoise : la démonstration pratique de son esthétique.

Le choix d'un sujet mythologique qui a comme protagoniste le célèbre peintre est fonctionnel à la construction d'une analogie entre la danse et la peinture qui se développe sur le plan thématique avec la construction d'un autoportrait de l'artiste, tout comme Raphaël l'avait fait, et du mécanisme créatif au centre duquel on reconnaît Noverre. Sur le plan dramatique, l'analyse comparée des livrets nous a permis de mettre en évidence les constantes de l'architecture noverrienne parmi lesquelles prime la notion de tableau. Ainsi Noverre, dans son usage du mythe, fait-il l'économie de l'érudition : au contraire, la source mythologique n'est pour le maître de ballet qu'un point de départ pour déployer les « beautés et les grâces » de son art ainsi que ses talents d'artiste.

La méta-représentation de l'Artiste se charge d'une signification supplémentaire lorsqu'on creuse les références implicites, intentionnelles ou non, au mythe d'Apelle pouvant suggérer des similitudes entre le peintre de Cos et le maître de ballet français. Une anecdote offre l'occasion de rapprocher le contexte polémique de Noverre et celui dans lequel le peintre grec se retrouve à un moment donné : on se souvient que l'un des plus célèbres tableaux d'Apelle, la *Calomnie*⁴², naît comme une revendication de la victoire d'Apelle sur un peintre concurrent, Antihilos, qui l'avait accusé de trahison. Par cette œuvre, Apelle affirme - tout comme Noverre le fait à Milan - la valeur apologétique de l'œuvre.

Une autre anecdote évoque le rapport de l'artiste avec son public : Pline raconte qu'à un cordonnier qui avait voulu critiquer un de ses tableaux, Apelle avait répondu *Sutor, ne supra crepidam* (« cordonnier, pas plus haut que la chaussure »). Malgré l'appel que Noverre fait au goût du public pour juger son œuvre, on saisit le contraste entre la liberté de jugement affichée et le message implicite que la célèbre anecdote d'Apelle suggère : celui-ci deviendra un proverbe adressé à ceux qui veulent juger en connaisseurs sans en avoir les compétences.

che l'azione tenda a quel fine per cui è stato introdotto questo genere di spettacoli ; noi dunque aspettavamo sempre di vedere punito il vizio o premiata la virtù », il sera naturellement déçu par les résultats.

⁴¹ Il est difficile de ne pas juxtaposer le tableau de Vénus qu'Apelle montre à Alexandre et qui lui vaut l'admiration du prince, le tableau du portrait de Campaspe en Vénus qu'Apelle peint sur sa toile grâce à son enthousiasme et son génie et les tableaux vivants que le maître de ballet peint sur la scène sans tenir compte de la centralité de l'Amour dans la création de ce ballet.

⁴² Une peinture allégorique que Lucien de Samosate avait attribuée à Apelle et dont Leon Battista Alberti fait une description dans son *De pictura*.

Le jeu des références implicites pourrait continuer : ce qui émerge, c'est que si Apelle s'impose dans l'histoire de la peinture comme le plus parfait imitateur de la nature, innovateur audacieux de son art et modèle d'inspiration pour ses successeurs, il n'est pas exclu que Noverre ait aspiré à la même consécration de son art et de ses talents.

Enfin le sujet de ce ballet nous fournit un argument supplémentaire pour éclairer les visées de Noverre : si on admet que Campaspe peut incarner sur la scène la représentation symbolique du nouveau genre pantomime et Apelle la projection de l'Artiste dans laquelle Noverre se reflète, le sujet même du ballet, proprement *le peintre amoureux de son modèle*, nous offre encore une autre piste d'interprétation vers laquelle la citation d'un passage des *Lettres* peut nous orienter.

Noverre conclut sa VII Lettre en soutenant que :

La Danse est une belle statue agréablement dessinée ; qu'elle brille également par les contours, les positions gracieuses, la noblesse de ses attitudes ; mais qu'il lui manque une âme. Les connoisseurs la regardent avec les mêmes yeux que *Pigmalion* lorsqu'il contemploit son Ouvrage ; ils font les mêmes vœux que lui, et ils désirent ardemment que le sentiment l'anime, que le génie l'éclaire et que l'esprit lui enseigne à s'exprimer.

Comment ne pas songer à un rapprochement entre la danse, belle statue sans âme, qui n'attend que d'être animée par le souffle de son créateur et Campaspe, exemple de beauté féminine, allégorie des beautés de la pantomime unie à la danse, modèle qui trouve en Apelle son Pygmalion ? Si pour le maître de ballet français l'action dansée est l'art de « faire passer [...] nos sentiments et nos passions dans l'âme du spectateur », on ne saurait nier que, grâce à une subtile mise en abîme, Noverre par ce ballet a transmis indirectement une passion en particulier : faute de susciter la crainte ou la pitié, faute de célébrer la vertu ou de punir le vice, Noverre exalte dans son *Apelle et Campaspe* l'Amour : l'amour d'un Peintre pour son modèle et la passion de l'Artiste pour son art. Et plus encore, l'amour et la passion de Noverre lui-même pour le nouveau genre d'art qu'il venait – prétendait-il – de créer.

Pygmalion amoureux de son modèle, Noverre semble suggérer aux Milanais que là où d'autres avaient échoué – insuffler à la danse l'âme qui lui manquait –, il avait, quant à lui, réussi.

Ainsi, ce n'est pas simplement « une idée de sa danse » – ou une idée de la danse tout court – que Noverre propose aux Milanais : Pygmalion amoureux de sa création, seul capable d'insuffler une âme à un genre « languissant », Apelle novateur aux talents sublimes et éternels, Noverre suggère la fondation d'un nouveau modèle mythique : lui-même.