

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	50 (2009)
<b>Artikel:</b>	Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public : Paris, Vienne
<b>Autor:</b>	Brown, Bruce Alan
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858677">https://doi.org/10.5169/seals-858677</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne

L'histoire du ballet-pantomime au XVIII<sup>e</sup> siècle est indéfectiblement liée aux noms des grands innovateurs Gasparo Angiolini et Jean Georges Noverre. Sans oublier que bien d'autres chorégraphes et danseurs ont contribué aux progrès de ce genre de spectacle, cette étude s'attache à discerner les moyens par lesquels ces deux rivaux ont cherché à cultiver des spectateurs portés à accepter leurs innovations. Il s'agira tout d'abord de fixer notre regard sur l'époque de leurs premiers grands succès, à Paris et à Vienne, puis durant la période de leur concurrence directe, devant le public viennois, en considérant la situation théâtrale dans l'une et l'autre ville. Il s'agira essentiellement de se demander comment Angiolini et Noverre ont incité leur nouveau public à désirer ce spectacle nouveau, en leur enseignant à déchiffrer le langage pantomime: autrement dit, comment ils ont cherché à rendre leurs ouvrages intelligibles.

Bien qu'ils ne l'aient jamais nommé dans leurs écrits, Angiolini et Noverre avaient un précurseur important en la personne du chorégraphe anglais John Weaver (1673-1760). Ses efforts pour établir sur les théâtres de Londres une danse narrative inspirée par celle de l'Antiquité le convainquirent rapidement de «the Necessity of having both Dancers and Spectators instructed by degrees, with the Rules and Expressions of Gesticulation<sup>1</sup>.» À partir de 1711, Weaver publia plusieurs histoires de la *saltation* des Anciens, sous des formes diverses, et il ajouta au livret de son ballet *The Loves of Mars and Venus* (1717) une préface contenant à la fois des remarques historiques et un véritable catalogue des passions et des gestes qui les expriment<sup>2</sup>. Ses observations sur ces dernières sont fort précieuses, étant donné que la plupart des traités sur l'emploi des gestes excluent la discussion des gestes des pantomimes, et traitent plutôt de ceux qui accompagnent la déclamation théâtrale<sup>3</sup>. Les mesures que prirent Angiolini et Noverre pour

1 *The Loves of Mars and Venus*, Londres, W. Mears and J. Browne, 1717, p. xiii.

2 Dans le même livret pour *The Loves of Mars and Venus*, p. x, Weaver avoue que ce rétablissement de l'art des pantomimes n'était qu'un succès partiel, disant «I have not been able to get all my Dancers equal to the Design».

3 Voir Gilbert Austin, *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1806; R Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1966,

éduquer leur public, quoique différentes de celles de Weaver, relèvent toutefois d'une démarche semblable, caractérisée par des buts esthétiques de plus en plus ambitieux se reflétant dans la sophistication progressive de leurs écrits.

À Paris et à Vienne, les sources du nouveau «ballet en action» sont à chercher à la fois dans des écrits théoriques, dans des spectacles «bas» et dans des représentations plus ambitieuses. Dans la deuxième édition de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publiée en 1733 et augmentée d'une troisième partie sur la musique et la déclamation des Anciens (la première édition date de 1719), l'abbé Dubos compare directement les représentations des anciens pantomimes Pylade et Bathylle à celles des Comédiens Italiens et des acteurs de la troupe de M. Roger à l'Opéra-Comique<sup>4</sup> – sans prétendre, bien sûr, que ces pantomimes modernes aient eu la moindre idée de leurs prédecesseurs romains. Mais sa discussion des uns et des autres dans le même contexte pourrait avoir suggéré à ses lecteurs de les considérer presque comme des camarades professionnels. La danse «sérieuse», elle aussi, s'approchait parfois de la pantomime, grâce aux recherches des érudits, comme dans les fameuses «Nuits de Sceaux» de la Duchesse du Maine (également citées par Dubos<sup>5</sup>), et même à l'Opéra, comme dans le «Pas de deux lutteurs, dansé par MM. Dupré et Javilliers dans l'opéra des *Fêtes grecques et romaines* [1723, Fuzelier, Colin de Blamont]», mentionné dans l'article CHORÉGRAPHIE de l'*Encyclopédie*<sup>6</sup>. Selon Henri Lagrave, il n'y avait pas à cette époque de division nette entre les publics des théâtres privilégiés et les autres, qu'ils soient «bas» ou «réguliers»; même si nous supposons la coexistence de plusieurs idiomes pantomimes, nous ne devons pas penser qu'ils aient été distincts

p. 251: «If the art of gesture be worthy of cultivation, it would appear that it should be cultivated in its highest perfection, and that its perfection must consist in its power of communicating the thoughts independant [sic] of language. In this view the pantomimic art should be the sole object for the investigation and acquisition of those who study the art of gesture; for the pantomimes express entire dramas without the aid of words. Their art, however extraordinary, forms hardly any portion of the proper subject of our present enquiry; which relates to the gesture suited to the illustration and enforcement of language, not to the gesture which supersedes its use, and which in its purposes and manner of application is altogether different.»

4 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, énsba, 1993 [1740], Troisième partie, section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 449: «Il me semble néanmoins que les personnes qui se plaisent à voir la comédie italienne, et principalement celles qui ont vu jouer le vieil Octave, le vieil Scaramouche, et leurs camarades Arlequin et Trivelin, sont persuadées que l'on peut bien exécuter plusieurs scènes sans parler. [...] Il s'est formé en Angleterre des troupes de pantomimes, et même quelques-uns de ces Comédiens ont joué à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique, des scènes muettes que tout le monde entendait. Quoique Roger n'ouvrît point la bouche, on comprenait sans peine tout ce qu'il vouloit dire.»

5 La citation complète est donnée dans la préface du présent ouvrage, p. 4-5.

6 Voir Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic ballet*, Londres, Pitman, 1974, p. 57.

au point de ne pas être compris ni goûtés par les mêmes spectateurs<sup>7</sup>. La situation était semblable à Vienne, où les comédies allemandes du Kärtnertortheater étaient souvent accompagnées de ballets ou d'intermèdes en pantomime (tels que la «Kinder-Pantomime» qui accompagnait l'opéra *Der neue krumme Teufel* de Haydn) dont la grossièreté scandalisait régulièrement la cour<sup>8</sup>, tandis que sur ce même théâtre, comme aussi au théâtre français (appelé le Burgtheater), on voyait souvent des ballets-pantomimes d'un goût raffiné, de Franz Hilverding et d'autres. Illustré disciple de Hilverding, Angiolini chercha à se distancer de la danse acrobatique et de la pantomime licencieuse de ses confrères italiens, qui étaient assez nombreux dans les troupes viennoises, mais seulement une fois que sa réforme fut bien avancée.

Malgré ce trait commun de l'hétérogénéité de leurs spectacles pantomimes respectifs, ces deux berceaux du ballet-pantomime se distinguaient de plusieurs manières. Paris avait non seulement une sociabilité plus développée que celle de la capitale habsbourgeoise, avec notamment des salons d'où les artistes n'étaient point exclus pour des raisons sociales; cette ville possédait aussi une critique théâtrale vigoureuse, par laquelle on pouvait signaler au public, à l'avance et après coup, les traits remarquables des ballets nouveaux. C'est exactement ce que fait l'auteur d'une notice sur les *Fêtes chinoises* de Noverre, données à la Foire Saint-Laurent en juillet 1754, divisant les spectateurs de ce ballet en trois groupes distincts:

Les connaisseurs disent que ce ballet est très varié, très vif, très bien dessiné, et que la contre-danse qui le termine est extrêmement gaie et ingénieuse. Les peintres trouvent que l'idée des habits et des décorations ne peut avoir été fournie que par un des premiers peintres de l'Europe. La multitude a à ce ballet un plaisir moins raisonnable, et y court avec une fureur qui n'a point d'exemple<sup>9</sup>.

Avec ces mots, l'auteur encourage le spectateur à se situer parmi les connaisseurs, et à prendre un plaisir «raisonné» à ce ballet. L'allusion aux «premiers Peintres de l'Europe» est pertinente, puisque les décors du ballet avaient été

7 Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 204-205: «[malgré] des tendances divergentes qui opposent les spectateurs exigeants et austères à un public plus facile [...] la plupart des spectateurs passent, sans difficulté, de la Comédie Française à la Foire, et de l'Opéra au Théâtre-Italien, au gré de leur caprice et des circonstances.» À Vienne, même l'empereur François Etienne se plaisait souvent à voir les farces les plus grossières au Kärtnertortheater.

8 Pour ce qui concerne la campagne de l'impératrice Marie-Thérèse contre la comédie improvisée, voir Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Vienne, Amalthea, 1925, p. 12; et Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie: Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952, p. 382-383.

9 *Mercure de France*, août 1754, p. 185.

dessinés par François Boucher, premier peintre du roi<sup>10</sup>. L'abondance à Paris d'écrits de toutes sortes sur les arts figuratifs est assurément l'une des raisons expliquant la fréquence des comparaisons avec la peinture dans les écrits sur la danse. En 1755, le *Mercure de France* apostrophe Jean Dehesse, le concurrent de Noverre au Théâtre-Italien<sup>11</sup>, comme «non seulement le Teniers, mais encore le Vateau [sic] de la danse<sup>12</sup>», et Noverre commence ses *Lettres sur la danse* en comparant le ballet-pantomime à une succession de tableaux, liés par des transitions, dont chacun présente le «beau désordre» d'un chef-d'œuvre de la peinture.

Insatisfait de l'accueil des spectateurs parisiens (comme nous l'apprend un de ses amis, Claude-Pierre Patu)<sup>13</sup>, Noverre se transporte vers la fin de 1755 au Drury Lane Theatre de Londres avec ses danseurs et ses œuvres. Sa rencontre avec David Garrick, directeur de ce théâtre et réformateur de l'art du comédien, est décisive pour sa conception de la pantomime. L'acteur anglais avait visité Paris en 1751, où il fit forte impression sur bien des intellectuels et gens de théâtre (entre autres Diderot) par la chaleur et la vérité de son jeu. Pour Noverre, l'expérience de le voir jouer dans une langue étrangère dut beaucoup ressembler à un spectacle pantomime bien réussi; «il est si naturel», déclare-t-il dans ses *Lettres*, «son expression a tant de vérité, ses gestes, sa physionomie et ses regards sont si éloquents et si persuasifs, qu'ils mettent au fait de la scène ceux mêmes qui n'entendent point l'anglais<sup>14</sup>.» Le chevalier de Jaucourt, dans l'article PANTOMIME de l'*Encyclopédie*, cite aussi Garrick comme un modèle de la pantomime moderne. Nous verrons par la suite que son influence se fit sentir jusqu'à Vienne.

En publiant ses *Lettres sur la danse* en 1759, Noverre s'adressa à plusieurs publics à la fois. Quoiqu'il ne fût plus à Paris, il consacra une partie considérable de son livre à une critique acerbe de la manière de danser et des fonctions de la danse à l'Académie royale de musique. Il nourrissait sans doute bien peu d'espoir que les directeurs de ce spectacle fassent jamais bon accueil aux innovations qu'il proposait (telles que la suppression des masques et de l'emploi prodigue de la symétrie); mais pour lui, l'Opéra était le seul théâtre parisien vraiment digne de ses talents. Il ne parvint à y travailler qu'en 1776, grâce au soutien de la reine

10 Voir Jean Monnet, *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, 2 vol., Londres, 1773, vol. 2, p. 47.

11 Aux *Fêtes chinoises* de Noverre à l'Opéra-Comique succédèrent assez promptement *Les Noces chinoises* par Dehesse à la Comédie-Italienne, un ballet que l'observateur du *Mercure de France* désigna comme étant «son chef-d'œuvre» (avril 1756, vol. 1, p. 217).

12 *Mercure de France*, janvier 1755, p. 200.

13 Lettre du 1<sup>er</sup> novembre 1755, citée dans Hans Niedecken, *Jean Georges Noverre, 1727-1810: Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Halle, Friedrichs-Universität, 1914, p. 19.

14 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets [...]*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre IX, p. 209.

Marie-Antoinette, l'ancienne archiduchesse autrichienne à laquelle il avait appris la danse. Mais dans l'immédiat, Noverre était sur le point d'accéder au poste de maître de ballet à la cour de Wurtemberg, ce qui explique qu'il mit dans son livre une ample portion de flatterie concernant le goût des peuples et des princes allemands pour la musique et pour la danse<sup>15</sup>.

## Paris et l'exportation de la «pantomime des Anciens»

Les conditions qui favorisaient les progrès du ballet-pantomime à Paris – les recensions régulières sur les spectacles dans la presse, une république des lettres énergique (malgré la censure), et des recherches spécifiques sur la pantomime des Anciens – manquaient presque totalement à Vienne au milieu du siècle. Mais l'intendant des spectacles de la cour, le comte Giacomo Durazzo, balletomane et francophile déclaré, faisait bien des efforts pour les importer de Paris, ou pour les imiter. La capitale française était déjà la source principale du répertoire et du personnel du théâtre «près de la cour» (le Burgtheater), mais après 1759 le commerce théâtral s'intensifia encore entre les deux villes, grâce à la correspondance entre Durazzo et son agent Charles-Simon Favart, par laquelle ce dernier le tenait au courant du goût parisien en matière de théâtre et de danse. Leurs lettres devinrent bientôt une sorte de *Correspondance littéraire* à l'instar de celle de Grimm et Diderot, étant lues dans les assemblées de la haute noblesse, ce qui aidait à mettre à l'unisson les opinions et les goûts. Malgré la présence de journaux hebdomadaires en allemand et en français dans la capitale impériale, les nouvelles théâtrales restaient rares et superficielles. C'est toutefois à partir de 1756 qu'on se mit à publier régulièrement des comptes rendus détaillés sur les représentations viennoises, dans le *Journal encyclopédique* de Liège et dans le *Journal étranger* parisien. Leur attention extrême pour les ballets, souvent illustrée par des descriptions minutieuses, et leurs éloges sur le rôle de Durazzo, qui fournissait fréquemment le sujet et le plan, font penser que le comte lui-même était l'auteur de ces textes. S'ils valaient un prestige international aux spectacles de la cour d'Autriche et à leurs créateurs, ces articles étaient également utiles au public viennois en facilitant une comparaison entre les représentations locales et celles d'autres lieux. Un article publié dans le *Journal étranger* de mai 1760 fait apparaître une division du public viennois semblable à celle de l'article du *Mercure de France* cité ci-dessus: en parlant des efforts de Mlle Paganini dans le ballet des *Perruquiers* de Gluck et Bernardi, l'auteur déclare: «elle pirouette, elle saute, le peuple l'applaudit; mais les spectateurs délicats voudraient qu'elle dansât<sup>16</sup>.»

15 Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 353 sq.

16 *Journal étranger*, mai 1760, p. 109.

Toujours avec la double intention de propager le renom des spectacles viennois et d'éduquer leur public, l'éditeur Johann Leopold von Ghelen publia en 1757 un *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne*. Cet almanach rétrospectif des œuvres dramatiques, y compris les opéras et les ballets, comporte également des articles historiques, «tiré[s] des meilleurs auteurs». En effet, quelques-uns sont d'ailleurs copiés d'après des notices publiées précédemment dans *Les Spectacles de Paris*. L'article sur le ballet est plagié d'une source encore plus distinguée: l'article BALLET de l'*Encyclopédie*, rédigé par Cahusac (publié en 1751 dans le vol. 2). Mais la fin des «remarques historiques» est bien plus originale, puisque sous la rubrique «État présent des théâtres», on y invoque de manière conjointe les spectacles dans les capitales française et impériale:

Dans les cours même où le spectacle est entretenu aux dépens du souverain, les théâtres ne sont point ouverts toute l'année (quoique les sujets qui y sont employés, y soient toujours payés) à cause des frais immenses qu'entraîne ce qu'on appelle *accessoire*, les *compositeurs*, les *habits des acteurs*, des *danseurs*, la *décoration*, l'*illumination*, les *comparses*, les *ouvriers*, &etc., la nécessité de varier souvent, et l'impossibilité de donner du nouveau, sans augmenter la magnificence.

Ce n'est qu'à VIENNE et à PARIS, où l'on n'est point exposé à cet inconvénient, et le public pendant tout le cours de l'année n'a jamais le désagrément d'y voir les spectacles dénués de l'éclat, et de la décence qui leur convient<sup>17</sup>.

Toujours selon le rédacteur du *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne*, cette magnificence des spectacles s'explique par le soutien que leur accordent leurs souverains respectifs, l'impératrice-reine ayant repris le contrôle des théâtres viennois en 1752. Pendant ces années, une autre importation de Paris (pour ainsi dire) était Ranieri Calzabigi, le futur collaborateur d'Angiolini et de Gluck. Un séjour de plusieurs années dans la capitale française, durant lequel il publia une édition des œuvres de Métastase, l'aida à former ses notions sur le ballet. Plusieurs commentateurs lui ont attribué la rédaction des programmes, en langue française, des ballets angioliniens de *Don Juan* et *Sémiramis*. Parmi ces commentateurs, Anna Laura Bellina signale la réutilisation qu'a faite Calzabigi dans des écrits ultérieurs de la plupart des éditions françaises (et autres) des textes classiques sur l'art pantomime<sup>18</sup>. Quoiqu'il désigne son collaborateur comme «do [...] studioso Angiolini» dans un écrit de 1784<sup>19</sup>, Calzabigi semble être lui-même la figure-clef qui introduisit cet ingrédient essentiel de l'Antiquité dans la réforme viennoise de la danse théâtrale.

17 Ghelen, *Répertoire*, *op. cit.*, p. [C7 verso].

18 Anna Laura Bellina, «I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. *Le Festin de pierre e Sémiramis*», dans *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi, Atti del convegno di studi* (Livorno, 14-15 dicembre 1987), éd. Federico Marri, Florence, Olschki, 1989, p. 107-117.

19 *Id.*, p. 112.

Paris était indéniablement le point de départ des enquêtes historiques et esthétiques sur la pantomime des Anciens. À cet égard, l'ouvrage de référence était les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos, dans sa deuxième édition de 1733, laquelle avait été, comme on l'a vu plus haut, augmentée d'une troisième partie sur la déclamation des Anciens (mentionnant également leur musique et leur pantomime). L'ouvrage continua à être cité abondamment même après la publication d'ouvrages importants sur ce sujet par Rivery et Cahusac<sup>20</sup>. En particulier, la discussion proposée par Dubos des «gestes naturels» et des «gestes d'institution»<sup>21</sup> allait résonner encore dans bien des écrits ultérieurs. «Comme les Pantomimes employaient plusieurs gestes d'institution dont la signification était arbitraire», explique Dubos,

il fallait du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils voulaient dire. En effet, Saint Augustin nous apprend [...] que lorsque les pantomimes eurent commencé à jouer sur le théâtre de Carthage, il fallut durant longtemps que le crieur public instruisît le peuple à haute voix du sujet qu'ils allaient représenter avec leur jeu muet [...]. Mais l'usage apprenait à entendre le langage muet des pantomimes à ceux qui ne l'avaient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la signification de tous les mots d'une langue étrangère, dont on sait déjà plusieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le mot qu'on sait fait deviner le mot qu'on ne sait pas, et celui-là fait à son tour deviner un autre mot<sup>22</sup>.

Ces vues se propagèrent bien au-delà du cercle des spécialistes, étant paraphrassées par le chevalier de Jaucourt dans son article PANTOMIME pour l'*Encyclopédie*<sup>23</sup>. À plusieurs reprises dans leurs programmes, Calzabigi et Angiolini citent cette «Poétique Françoise», comme ils l'appellent, non seulement à propos de la pantomime, mais aussi pour emprunter son exhortation au «courage d'écrire

20 Claude-François-Félix Boulenger de Rivery, *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes*, Paris, Jacques Merigot fils, 1751; Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 1754. Les articles de Cahusac dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert sont en grande partie tirés de son traité.

21 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 443.

22 *Ibid.*

23 Louis de Jaucourt, article PANTOMIME, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson et al., 1751-1765; édition électronique, Marsanne, Redon, 1999: «Le nom de *pantomime*, qui signifie *imitateur* de toutes choses, fut donné à cette espèce de comédiens, qui jouaient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer; mais en imitant et expliquant toutes sortes de sujets avec leurs gestes, soit naturels, soit d'institution. On peut bien croire que les *pantomimes* se servaient des uns et des autres, et qu'ils n'avaient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. En effet, plusieurs gestes d'institution étant de signification arbitraire, il fallait être habitué au théâtre pour

pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse, qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer<sup>24</sup>.» De même Noverre, dans ses *Lettres*, invite le spectateur à désirer «ce trouble, cette émotion et ce désordre enchanteur que l'on éprouve à une tragédie<sup>25</sup>.»

Des exhortations de ce genre n'étaient pas superflues, puisqu'il existait une classe de spectateurs qui se moquaient de l'idée qu'on ait voulu les faire pleurer au théâtre<sup>26</sup>. À cette époque, le drame diderotien était inconnu à Vienne, et la comédie larmoyante n'était encore qu'une rareté. En 1761, le comte Zinzendorf, un avide amateur de théâtre, note dans son journal intime l'opinion négative qu'avait le genre larmoyant auprès des spectateurs; «mais ils ont tort», ajoute-t-il, «ce qui est naturel plaît [...]. Cette pièce [Mélanide, de Pierre Claude Nivelle de La Chaussée] m'a attendri au point de me faire verser des larmes<sup>27</sup>.» D'autres spectateurs justifièrent leur opposition au renouveau de la tragédie en pantomime par une allusion aux mœurs corrompues des temps anciens. Ainsi l'aventurier Ange Goudar:

Pour juger si un art, qu'on veut rétablir dans le monde, peut être utile au genre humain, il faut remonter à son origine. Les Grecs et les Romains étaient déjà perdus par un luxe prodigieux, lors qu'ils donnèrent au théâtre pantomime cet air de grandeur et de magnificence, dont on parle tant [...]. Pourquoi prendre les siècles corrompus pour nous servir de guide dans un art, qui a été défiguré presqu'en naissant<sup>28</sup>?

ne rien perdre de ce qu'ils voulaient dire. Ceux qui n'étaient pas initiés aux mystères de ces spectacles, avaient besoin d'un maître qui leur en donnât l'explication; l'usage apprenait aux autres à deviner insensiblement ce langage muet. Les *pantomimes* vinrent à bout de donner à entendre par le geste, non seulement les mots pris dans le sens propre, mais même les mots pris dans le sens figuré; leur jeu muet renait des poèmes en entier [...].

24 Ranieri Calzabigi, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* [1765], dans Calzabigi, *Scritti teatrali e letterati*, éd. Anna Laura Bellina, 2 vol., Rome, Salerno, 1994, vol. 1, p. 154-176; p. 175-176 pour la citation.

25 Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 194.

26 Ange Goudar, *De Venise: Remarques sur la musique et la danse de Mr G... à Milord Pembroke*, Venise, Palese, 1773, p. 135-136, répondit directement, et assez maladroitement, à cette citation (en l'attribuant à Angiolini): «Ce Maître des Ballets est ruduit [sic] à dire qu'il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles sans nul égard pour cette malignité froide et basse qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer. Mais on peut lui répondre: faites pleurer, et personne n'aura envie de rire»; c'est moi qui souligne.

27 «Journal du Comte Charles de Zinzendorf et Pottendorf» Vienne, Haus- Hof- und Staatsarchiv), entrée du 12 mai 1761. En 1773 pourtant, le drame était déjà un genre assez familier à Angiolini, qui prend l'exemple illustre du *Déserteur* de Sedaine (1769), pour modèle de son ballet-pantomime *Il Disertore*; dans un «Avviso» pour ce ballet, il fait un éloge du drame fort semblable à celui de Noverre dans ses *Lettres sur la danse*, op. cit., Lettre VIII, p. 186.

28 Goudar, *De Venise*, op. cit., p. 65-67.

Cette propension à pleurer aux représentations de ballets tragiques était parfois attribuée à une espèce de snobisme. Le chorégraphe Gennaro Magri, témoin de l'introduction des ballets-pantomimes de style noverrien à Naples par son élève Charles Le Picq, caractérise ainsi les partisans de Le Picq, en empruntant une réplique de l'opéra *Le cinesi* de Métastase:

Lorsqu'ils vont assister à la représentation d'une action tragique par un célèbre danseur sérieux, ils se fatiguent aussitôt, commencent à bâiller, à démontrer de l'ennui, à rêver; et oubliant d'être de son parti, ils voudraient plutôt voir un ballet gai, ou ridicule, *che quel pianger per gusto è un poco strano*<sup>29</sup>.

Pour surmonter un tel cynisme, il fallait plus que de simples citations de Dubos; de fait, on voit Calzabigi et Angiolini mettre sur pied un stratagème complexe, et apparemment efficace, pour encourager les spectateurs à embrasser le concept d'un ballet tragique fondé sur l'exemple des Anciens. Signé par le seul Angiolini, le programme de *Don Juan* commence par une déclaration hardie: «Le spectacle que je présente au public est un ballet pantomime dans le goût des Anciens», affirmation presque identique à celle de Weaver au sujet de son ballet des *Loves of Mars and Venus*<sup>30</sup>. Mais l'auteur du programme développe ce propos à travers plusieurs pages, afin de provoquer chez le lecteur une sorte d'enthousiasme pour les sujets tragiques des Anciens. «Cette richesse m'a ébloui», déclare-t-il enfin, «je l'ai ambitionnée avec transport.» Calzabigi et Angiolini pouvaient bien supposer que leur public du Burgtheater, principalement composé de la noblesse de cour et de diplomates étrangers, ait possédé quelque connaissance des écrits classiques, suffisamment pour saisir des allusions contenues dans des pièces de théâtre. Le premier ballet de l'opéra *Orfeo ed Euridice*, par exemple, se présente comme une reconstitution presque archéologique des rites funèbres des Anciens, dont on lit

29 «Portansi questi in teatro allo spettacolo di un tragico avvenimento rappresentato da un serio e famoso ballante. Questi suoi partigiani si stufano subito, cominciano a sbadigliare, a mostrare la noia, ad iniziarsi; ed obbligliandosi d'esser del di lui partito, già vorrebbero vedere un allegro, un ridicolo, che quel pianger per gusto è un poco strano.» dans Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, 2 vol., Naples, Orsino, 1779, vol. 1, p. 117; c'est moi qui souligne; voir Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, éd. Bruno Brunelli, 5 vol., Milan, Mondadori, 1943-1954, vol. 2, p. 352. Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 49, note, émet des doutes sur la connaissance que les chorégraphes pouvaient avoir des sources anciennes: « On sent qu'il n'est pas question ici de la danse des anciens, dont tant d'écrivains ont parlé, et que si peu d'auteurs [c'est-à-dire, chorégraphes] ont connu; mais de cette danse, qui s'exécute aujourd'hui dans plusieurs théâtres d'Allemagne et d'Italie. »

30 Page de titre: «THE LOVES OF MARS and VENUS; A Dramatick Entertainment OF DANCING, Attempted in Imitation of the PANTOMIMES OF THE Ancient GREEKS and ROMANS». Voir *supra* note 1.

une description détaillée dans le livret<sup>31</sup>. Pour le troisième ballet de cet opéra, Angiolini renvoie le spectateur à la description des Champs Élysées dans le sixième livre de l'*Énéide* de Virgile, comme pour inviter le spectateur à comparer ce qu'il voyait sur le théâtre avec la source classique. Effectivement, on apprend par le journal du comte Zinzendorf qu'on disputait vivement, après la représentation, des couleurs des Champs Élysées chez Virgile, comparées à celles des décorations du sieur Quaglio<sup>32</sup>. Dans le programme de *Sémiramis*, enfin, au troisième acte, on lit que le peuple rend hommage à Baal en dansant «un air qui est censé composé sur un Cantique à sa louange». Ici la musique de Gluck vient seconder l'impression d'Antiquité évoquée par le mot «cantique», étant écrite à peu près dans le style d'un hymne luthérien. Les spectateurs érudits pouvaient se rappeler des discussions de ce terme «cantique» dans les *Réflexions* de Dubos, au sens de déclamation parlée ou dansée<sup>33</sup>.

L'expérience d'un ballet-pantomime ne dépend pas seulement de la lecture d'un programme, ou d'autres lectures, elle est conditionnée préalablement par une multitude d'expériences théâtrales. Grâce aux efforts continuels de Durazzo, le Burgtheater était devenu depuis les années 1750 un lieu important de la réforme de l'opéra italien, réforme qui impliquait aussi la danse (c'est ce que nous dit un adversaire de cette réforme, Ange Goudar, qui, en dénigrant «la nouvelle danse», déclare que «c'est le sort des arts de se gâter les uns par les autres, et de dégénérer ensuite tous à la fois<sup>34</sup>.») Le protagoniste d'*Orfeo ed Euridice*,

31 «Si rappresentano in questo Ballo le feste funebri che celebravano gli antichi intorno a' sepolcri de' morti. Consistevano in sacrifizi, in profumi, in sparger fiori e circondarne la tomba, in versar latte e vino sulla medesima, in ballar all'intorno con atti di dolore, e in cantar le lodi del defonto. S'introducevano nelle più solenni de' giovinetti in abito di Geni dando loro e attributi ed azioni convenienti alla persona, e alla qualità del sepolto: Così in questo Ballo intorno all'urna di Euridice piangono de' Geni che rappresentano degli Amorini, & uno in figura d'Imeneo spenge [sic] la sua face simbolo dell'unione conjugale separata dalla morte.» Édition originale de la partition (Paris, 1764, sans non d'éditeur ni libraire): R in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Serie I: Musikdramen, 11 vol., éd. Anna Amalie Abert et Ludwig Finscher, Kassel, Bâle, Bärenreiter, 1963, vol. I:1, *Orfeo ed Euridice*, p. b.

32 Zinzendorf, «Journal», *op. cit.*, entrée du 5 octobre 1762, rapporte ce genre de conversations: «On trouve à redire dans les décorations, qu'Euridice, quand les ombres l'amènent, n'est pas vêtue comme elles en ombre, ce que devrait être puisqu'elle n'est pas encore sur la terre, que dans les Champs Élysées les fleurs, les arbres, les plantes ne sont pas de la couleur de la verdure naissante, mais de la couleur de feuille morte. On répond sur cette dernière objection, ce que Virgile rapporte, que les Champs Élysées ont une espèce de brillant qui éblouit les yeux, et qu'on a voulu représenter par cette couleur.»

33 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Section 2, «De la musique rythmique», p. 366-367, Section 6, «Que dans les écrits des Anciens, le terme de *chanter* signifie souvent *déclamer*, et même quelquefois *parler*», p. 391.

34 Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 50.

le castrat Gaetano Guadagni, avait été formé comme acteur par le même Garrick qui avait inspiré Noverre, et ce à peu près à la même époque; relevons encore que Garrick était lui-même le mari d'une danseuse viennoise, Eva Weigl. On peut en déduire que ses gestes ont servi de modèle pour Angiolini et ses danseurs.

De manière générale, en voyant les opéras réformés de Gluck et de Traetta, le public viennois s'accoutumait à voir un nouveau type de spectacle, plus continu et vocalement moins acrobatique que l'*opera seria* métastasienne. En même temps, selon les documents de l'époque, on s'habitue à voir des ballets composés de «diverses Pantomimes, qu'on fait en dansant<sup>35</sup>», ou dans lesquels «la Pantomime [...] est toujours mêlée avec la danse<sup>36</sup>.» Ces phrases, dont on pourrait citer une dizaine d'autres semblables, sont tirées de descriptions manuscrites de ballets fournies au comte Durazzo par leurs chorégraphes; on doit supposer que c'était par ce moyen qu'il cherchait à maintenir l'héritage artistique de Hilverding. L'innovation principale de Calzabigi et Angiolini était donc moins (comme ils l'avancent dans le programme de *Sémiramis*) «l'expression ou l'art de parler en dansant», que l'utilisation de cet art au service d'une pièce entière et d'un sujet tragique.

Une autre nouveauté à Vienne était le programme de ballet. Dans ses *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* de 1775, Angiolini nous explique que

le célèbre M. Hilverding [...] faisait représenter tous ses ballets sans programme. Le public d'alors était moins accoutumé à des œuvres de cet art à peine ranimé: et pourtant ces ballets étaient compris par tout le monde, et goûts, applaudis et imités par l'Europe entière<sup>37</sup>.

Une fois introduits à Vienne, les programmes ne sont pas devenus d'un usage commun, et n'étaient pas nécessaires au public pour l'intelligence des œuvres, du moins jusqu'à l'arrivée de Noverre<sup>38</sup>. Ils servaient en premier lieu à faire connaître les intentions esthétiques des auteurs, et aussi à propager le renom d'un ballet à

35 Turchi, Gluck, *La Foire*; Philipp Gumpenhuber, «Répertoire de tous les Spectacles, qui ont été donné [sic] au Theatre de la Ville» (Kärntnertortheater), ms., vol. pour l'année 1759 (US-CAt, MS Thr. 248.1).

36 Salomoni, Asplmayr, *L'Heureuse Bergère ou l'Amant Magicien*; Philipp Gumpenhuber, «Répertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Theatre pres de la Cour» (Burgtheater), ms., vol. pour l'année 1762 (A-Wn, Musiksammlung, Mus. Hs. 34580b).

37 Gasparo Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, «Londra», 1775, p. 16: «Il celebre M. Hilverding [...] espose sulle scene ogni suo ballo senza programma. Il Pubblico era allora meno assuefatto all'opere di quest'arte di fresco rinascente: eppure que' Balli erano intesi da ognuno, e sempre gustati, approvati, ed imitati in tutta l'Europa.»

38 Pour cette période, on ne possède que trois programmes de ballet d'Angiolini et/ou de Calzabigi, dont un (celui de *Citera assediata*, une version de l'opéra-comique *Cythère assiégée* de Gluck, représentée en 1762) n'a été connu qu'assez récemment.

d'autres pays et à la postérité<sup>39</sup>. À l'égard de ce premier but, il convient de nous souvenir que les trois programmes de Calzabigi et Angiolini, pour *Don Juan* (1761), *Citera assediata* (1762) et *Sémiramis* (1765), formaient une série, avec une discussion progressive de plusieurs questions concernant la pantomime. Par ce procédé, et plus facilement que dans un traité volumineux comme les *Lettres de Noverre*, nos auteurs viennois pouvaient traiter des problèmes spécifiques d'un ballet, comme l'emploi de l'ombre de Ninus dans *Sémiramis*.

Quant à la compréhension, Calzabigi et Angiolini sont très explicites. Le pantomime ne peut ni raconter des actions passées, ni nommer les personnages. On s'étonne un peu de ce qu'ils aient recours à une inscription sur le mur dans leur ballet de *Sémiramis* – un «stratagème», selon Goudar, «semblable à celui des siècles d'ignorance, où les peintres sans génie faisaient sortir de la bouche des figures des rouleaux de papier, qui disaient ce que leur pinceau aurait dû exprimer<sup>40</sup>.» Mais cela s'explique par l'importance de cette inscription effrayante dans la pièce de Voltaire; dès le programme de *Don Juan*, on avait averti le spectateur que «nous ne pouvons pas entreprendre de corriger les pièces que nous traitons en danse pantomime.» Dans l'impossibilité de faire parler les danseurs, Angiolini et Calzabigi attirent l'attention des spectateurs sur l'importance de la musique, en disant qu'«il nous serait 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.» Cependant, le langage des pantomimes est par lui-même éloquent: «un seul signe expressif supplée souvent à un nombre considérable de paroles», lisons-nous dans le programme de *Sémiramis*. Quelques années plus tard, dans son pamphlet contre l'emploi des programmes, Angiolini explique que la pantomime se fonde sur des gestes naturels partagés par tous les hommes. «On ne peut ni augmenter ni diminuer radicalement le nombre de ces gestes par l'éducation: mais on peut bien augmenter et diminuer à l'infini leur usage par la combinaison et l'application que les artistes en savent faire [...]»<sup>41</sup>. Il n'y avait rien de trop compliqué dans les gestes du ballet de *Don Juan*, à en juger par le témoignage de Zinzendorf, qui assistait à la première. Sa remarque dans son journal, «*Don Juan* s'en moque, et imite tous les mouvements du spectre<sup>42</sup>», témoigne de ce qu'il a vu sur scène, en l'absence d'indication spécifique dans le livret.

39 À Venise, Ange Goudar critiqua la nouvelle version de *Sémiramis* (avec une nouvelle musique d'Angiolini lui-même et sous le nouveau titre de *Semiramide*) à partir d'un exemplaire du programme viennois; voir Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 102.

40 *Id.*, p. 104.

41 Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, *op. cit.*, p. 11-12: «Tali gesti non possono radicalmente crescere, né diminuire per educazione: ma cresce bensì, e diminuisce infinitamente il loro uso nella combinazione, e nell'applicazione, che gli Artisti ne sanno fare».

42 Zinzendorf, «Journal», *op. cit.*, entrée du 17 octobre 1761.

Lors d'une autre représentation de ce ballet, Zinzendorf observe de lui-même «il y a quelque chose de frappant et de lugubre dans la scène, ou le spectre lui prêche et lui montre le Ciel<sup>43</sup>», ce qui rappelle la gestuelle familière d'un prédicateur, à laquelle l'action ici devait ressembler.

## L'ère de Noverre

Dans l'abrégé de la carrière de son maître Hilverding (dans les *Lettere [...] a Monsieur Noverre*), Angiolini nous apprend que cet artiste mit à profit le deuil de l'empereur Charles VI, en 1740, pour concevoir sa réforme du ballet-pantomime. L'inactivité théâtrale qui suivit la mort de l'empereur François-Etienne en 1765, et l'arrivée de Noverre à Vienne deux ans plus tard, semblent avoir effacé la mémoire de cette réforme. En effet, le grand chambellan Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch, témoin de centaines de ballets sous l'ère de Hilverding puis d'Angiolini, et dont le journal servit le modèle à la macédoine linguistique du *Rosenkavalier* de Hofmannsthal et Strauss, parle en 1767 de ballets «en pantomime nach heutiger Art<sup>44</sup>», comme si tous ceux qu'il avait vus auparavant n'étaient que de simples danses. Noverre renforce cette idée de nouveauté dans la préface du programme de son ballet *Agamemnon vengé* de 1772: «Je suis le premier [...] qui ait eu le courage de faire quitter les sabots [...] et faire chauffer le cothurne à mes danseurs [...]»<sup>45</sup>.

La magnificence et le goût exquis des productions de Noverre lui gagnèrent l'admiration d'un grand nombre de spectateurs viennois, mais son emploi astucieux de la presse rendit son triomphe encore plus brillant. Dès son arrivée dans la capitale, il fit imprimer une nouvelle édition de ses *Lettres sur la danse* en quelque sorte pour lui servir de carte de visite; en lisant ce livre, un spectateur pouvait acquérir une connaissance exacte de ses principes, avant même de voir ses ballets<sup>46</sup>.

43 *Id.*, entrée du 8 février 1762.

44 Journal du prince Khevenhüller, entrée du 23 février 1767, cité dans *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, 1742-1776, nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*, éd. Elisabeth Grossegger, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1987, p. 259.

45 Jean Georges Noverre, *Agamemnon vengé. Ballet Tragique en Cinq Actes; Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, [Vienne], [sn], 1772. La musique de ce ballet était de Franz Aspelmayr.

46 Mais Noverre risquait également d'offenser quelques-uns de ses lecteurs par son dialogue imaginaire entre des gens de goût et des spectateurs ordinaires, satisfaits du ballet tel qu'il était: «Nous ne nous soucions pas [...] que la danse et les ballets nous attendrisSENT, qu'ils nous fassent verser des larmes; nous ne voulons pas que cet art nous occupe sérieusement; le raisonnement lui ôterait ses charmes [...]. Nous prétendons rire aux ballets; causer aux tragédies; et parler petites maisons, petits soupers et équipages à la Comédie». Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 467; voir aussi p. 46 sq.

En publant son traité, Noverre prenait peut-être le risque de décevoir ensuite son public, si ses productions n'étaient pas à la hauteur de ses principes, mais heureusement pour lui il se gagna l'approbation du littérateur Joseph von Sonnenfels, qui, dans son influente critique, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, défendit Noverre contre l'accusation d'avoir multiplié les épisodes dans ses ballets, au motif que sa troupe manquait des solistes nécessaires<sup>47</sup>. L'emploi par Noverre de programmes de ballet d'une longueur considérable, remplis d'informations nécessaires pour la compréhension de l'action, est peut-être le trait le plus controversé de sa démarche artistique. L'usage de ces programmes par les spectateurs était variable: les uns les lisaient dans la salle en même temps qu'ils essayaient d'observer le spectacle, les autres les étudiaient auparavant, et d'autres encore ne les lisaient point du tout. Goudar doutait de l'utilité des programmes:

L'histoire n'est point une science universelle. Il n'y a qu'une classe particulière de savants, qui s'y adonnent. Sur cent spectateurs, à qui on présente un ballet historique, il n'y en a pas dix, qui le connaissent. Or s'il [le spectateur] ignore le corps général de l'histoire, d'où le sujet est tiré, on aura beau le lui expliquer dans un programme, il n'y entendra rien<sup>48</sup>.

De son côté. Angiolini observe que certains chorégraphes (parmi lesquels bien évidemment Noverre) distribuaient leurs programmes un mois ou deux avant la représentation; après avoir lu ou entendu parler du ballet pendant tout ce temps, et en le voyant enfin, le spectateur se trompait en croyant que c'était la pantomime seule qui lui rendait l'action intelligible<sup>49</sup>.

Mais dans ses *Lettres*, Noverre minimise l'importance du programme, prenant l'exemple de son ballet *La Toilette de Vénus*. Sa Lettre XIV cite le programme de ce ballet *in extenso*, interrompu de temps à autres par ses propres interpolations:

Cette scène, Monsieur, perd tout à la lecture; vous ne voyez ni la déesse, ni le dieu, ni leur suite. Vous ne distinguez rien, et dans l'impossibilité où je suis de rendre ce que les traits, la physionomie, les regards et les mouvements des nymphes exprimaient si bien, vous n'avez et je ne vous donne ici que l'idée la plus imparfaite et la plus faible de l'action la plus vive et la plus variée<sup>50</sup>.

47 Johann von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, éd. Hilde Haider-Pregler, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988, Neun und vierzigstes Schreiben (17 décembre 1768), p. 304.

48 Goudar. *De Venise*, op. cit., p. 92-93.

49 Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, op. cit., p. 27-28. On trouve une observation semblable dans le traité de Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 vol., Berlin, Mylius, 1785-1786, vol. 2, Lettre XXX, p. 43.

50 Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 408.

Sonnenfels insiste lui aussi sur l'incalculable effet de l'interprétation de l'artiste. En parlant de Mme Lenzy, une danseuse nouvellement partie pour la Russie, et très regrettée, il dit qu'elle «est capable de faire connaître les charmes de la danse pantomime à un public à qui ils sont tout à fait étrangers<sup>51</sup>.» Après une série de ballets dans lesquels Noverre avait mis l'accent sur des danses d'ensemble ingénieuses, le public viennois, toujours selon Sonnenfels, «soupirait pour les beautés de l'expression pantomime, pour des ballets avec un contenu poétique<sup>52</sup>.» On pourrait se demander: qu'importe le reproche d'avoir abusé des programmes, si l'action est rendue avec tant de grâces?

Un autre auteur pénétrant sur la pantomime et les gestes, le directeur de théâtre réformateur Johann Jakob Engel, ne se souciait guère de la manière dont les spectateurs, en dehors de la représentation, pouvaient se familiariser avec les détails de l'action – comme par exemple une connaissance préalable du sujet<sup>53</sup>. Pour lui, il était bien plus important que la représentation soit naturelle et fondée sur des gestes compréhensibles par tout un chacun. Dans son traité *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), Engel a expliqué que si le chorégraphe d'un ballet-pantomime ne suit pas le conseil de Noverre de «ressere[r] l'action [...], retranche[r] [...] tout dialogue tranquille<sup>54</sup>», «soit sa pantomime consiste en des répétitions monotones [...], soit elle se complique par toutes sortes d'imitations recherchées, inintelligibles et souvent très indécentes, qui détruisent l'expression<sup>55</sup>.» Pour appuyer cette opinion, il donne l'exemple négatif d'une mauvaise imitation du ballet des *Horaces* de Noverre, représentée à Berlin. Le chorégraphe maladroit voulait illustrer très exactement ce distique de Corneille, dans lequel Camille maudit son frère et toute la ville de Rome: «Qu'elle sur soi-même renverse ses murailles | Et de ses propres mains déchire ses entrailles!» (Planche 1).

51 Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, op. cit., Neun und vierzigstes Schreiben (17 décembre 1768), p. 295, à propos de Mme Lenzy: «Sie ist fähig, einem Hörsaal, dem die Reize der pantomimischen Tanzkunst vollkommen fremde sind, dieselben bekannt zu machen.»

52 Id., p. 304: «Diese Contretänze wurden Anfangs mit ungemeinem Beyfall aufgenommen: aber dadurch allein konnten sich Ballete nicht erhalten: man sehnte sich nach den Schönheiten der pantomimischen Ausdrücke zurück, nach Balleten mit dichterischen Innhalten.»

53 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, op. cit., vol. 2, p. 29.

54 Id., vol. 2, p. 46; Engel cite d'après l'édition viennoise des *Lettres sur la danse* (Vienne, Trattner, 1767), dans laquelle ce passage se trouve p. 74-75.

55 Id., vol. 2, p. 47: «Denn wenn er nicht den Rath, den ihm Noverre in Beziehung auf den Plan des Ganzen gibt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemählde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt [note: S. Noverre p. 74. Resserés l'action, retranchés tout dialogue tranquille, rapprochés les incidens, reunissés tous les tableaux épars, & vous réussires.]; wenn er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze Ideenreihe folgt und jede Redensart,

La danseuse faisait d'abord un geste en arrière, [...] pour indiquer l'endroit où l'on devait supposer Rome; puis elle frappait le sol de sa main; puis elle ouvrait sa bouche affreusement – non pas la gueule d'un monstre, mais sa propre petite et délicate bouche, et jettait son poing serré contre elle plusieurs fois de suite, comme si elle était en train d'avaler quelque chose<sup>56</sup>.



Planche 1. Une danseuse dans une reprise berlinoise du ballet *Les Horaces et les Curiaces* de Noverre. Gravure anonyme dans Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, Mylius, 1785-6; rééd. Berlin, 1802, Fig. 44 (Collection de l'auteur).

jedes Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht: so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andren gewann; das Spiel wird langweilig oder wird Theilweise unverständlich – denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtnis? – es besteht entweder aus Wiederholungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Malereyen.»

56 *Id.*, vol. 2, p. 49: «Erst wies die Tänzerinn nach hinten, vermutlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann riß sie Fratzenweit – nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf und warf mehrmale hintereinander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre.»

Bien entendu, ce n'est pas à Vienne que l'on voyait cette pantomime risible et sans goût, mais à Berlin, dans une production sans autorisation. Noverre lui-même, on le comprend, n'aurait jamais essayé de restituer aussi littéralement un texte par des gestes. Cependant, en lisant dans sa totalité le traité d'Engel, on est frappé par la richesse de la langue gestuelle qu'il décrit, et en particulier par les maintes possibilités de son usage au figuré et par analogie. Les capacités communicatives de cette langue se multiplient lorsqu'elle se combine avec la musique, au sujet de laquelle Engel avait expliqué les pouvoirs d'imitation et d'expression dans un autre traité publié quelques années auparavant<sup>57</sup>. On peut affirmer avec certitude que l'usage et l'intelligibilité des gestes comptaient parmi les préoccupations des spectateurs viennois, puisque certains d'entre eux, et parmi les plus illustres, figurent dans la liste des souscripteurs de la première édition des *Ideen zu einer Mimik*: le comte de Rosenberg, directeur des théâtres du temps de Mozart; le Baron van Swieten, mécène de Haydn, Mozart et Beethoven; et le susdit comte Zinzendorf, parmi plusieurs autres personnes de la haute noblesse.

Si précieuses que soient les sources imprimées concernant le ballet-pantomime, comme les traités et les programmes, nous risquons néanmoins parfois de penser que ces derniers ne peuvent pas nous révéler tellement plus que les œuvres elles-mêmes. Tout genre théâtral n'existe qu'en relation avec le public auquel il est destiné, et cela vaut surtout dans le cas d'un genre aussi singulier que la pantomime. Certains auteurs modernes, en utilisant les documents de l'époque, ont douté de la capacité qu'avait le public du XVIII<sup>e</sup> siècle à comprendre les formes les plus subtiles d'imitation et d'expression<sup>58</sup>. Mais il semble bien que leur compréhension spontanée était bien suffisante, même avant que les mécanismes de celle-ci aient été expliqués par les théoriciens. Ce travail d'explication est ardu, et plus nécessaire pour nous que pour les spectateurs d'autrefois, qui pouvaient voir de leurs propres yeux les merveilles de ce spectacle muet.

57 Engel invoque son traité *Ueber die musikalische Malerey*, Berlin, Voß, 1780, dans son étude des gestes, *Ideen zu einer Mimik*, op. cit., vol. 1, p. 54 et 99, pour expliquer l'analogie de leurs modes d'imitation.

58 Voir James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995

