

LE SÉJOUR DE NOVERRE A VIENNE

Il est étonnant que le plus célèbre maître de ballet de tous les temps et de tous les peuples, Jean-Georges Noverre, n'ait pas encore trouvé de biographe pour retracer complètement l'œuvre immense de sa vie ; cette lacune s'explique seulement par le fait que l'historiographie de la danse n'est encore qu'à ses débuts.

L'activité de Noverre à Vienne, de 1767 à 1774, pendant les plus belles années de sa production artistique, est restée peu connue ; le plus récent biographe de Noverre parle même d'une « brève visite » à Vienne, bien que l'importance de cette activité, à Vienne, pendant sept ans, soit suffisamment confirmée par la création de plus de cinquante ballets. Le séjour de Noverre à Vienne n'est pas seulement d'une grande importance pour l'art du maître, qui put se développer dans des circonstances particulièrement favorables, mais il marque en même temps une étape en ce qui concerne les relations entre les cultures française et allemande.

Depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'art de la danse, dans la capitale autrichienne, demeure entièrement sous la domination italienne. Le maître de danse italien est professeur attitré de la cour et de la noblesse, il est aussi l'incarnation de l'âme de la danse artistique sur la scène. Le baroque autrichien avec ses préférences pour les lignes souples et sensuelles, sa magnificence et sa pompe, son grand déploiement de musique, ses merveilles scéniques et ses surprises de machinerie, ce baroque-là place ses fêtes dansantes sous la direction des Italiens. Les descriptions de ces fêtes nous éblouissent encore aujourd'hui. Une brèche pourtant fut battue dans le domaine de la danse italienne — rien que pour une seule génération — par le classicisme français, au sommet de sa puissance souveraine, dont le plus important représentant à Vienne fut Noverre.

La philosophie mystique et surnaturelle, le jeu sensuel des formes, la joie de la pureté, la danse libre de toute intellectualité, cèdent leur place à la philosophie rationaliste, dont les principes artistiques se retrouvent dans tous les programmes des ballets de Noverre, principes qui trouvent leur forme sensible dans une volonté créatrice tout imprégnée de mesure et de sévérité, et dont la force expressive maîtrise l'imagination, qui sacrifie la danse pure à la pantomime pour paraître avant tout naturelle et véridique. L'élément baroque va être rejeté, les voix fantastiques des féeries se retirent dans la vision de tous les jours, les couleurs bigarrées



Jean-Georges Noverre.

cédenent le pas aux dessins clairs et l'imagination débordante fait place à un sens disposant savamment les formes.

Ce procès de transformation du baroque autrichien en classicisme français s'accomplit progressivement et se rattache, sur la scène viennoise, à trois noms : Franz Hilferding von Waven (1710-1768) son élève et successeur, Gasparo Angiolini (1723-1796), et finalement Jean-Georges Noverre (1727-1810).

Hilferding, à partir de 1737, fut danseur à la cour et, plus tard, jusqu'en 1758, maître de ballet de la cour sur les deux scènes viennoises : théâtre « Nächst der Burg » et « Kärntnertheater ». Peut-être a-t-il reçu à Paris son éducation de danseur. Mais aussi la lecture des ouvrages français sur la danse, ou encore la tradition parlée ont pu le décider à introduire à Vienne, vers 1740, les ballets-pantomimes héroïques. Les titres de neuf ballets de ce genre nous sont connus : *Britannicus* (d'après Racine), *Idomeneus* (d'après Crébillon), *Alzire* (d'après Voltaire), *Ulysse et Circé*, *Acis et Galathée*, *Orphée et Eurydice*, *Ariane et Bacchus*, *Amour et Psyché*, *Vénus et Adonis*. Nous connaissons également ses collaborateurs en matière de musique, ce sont : Ignaz von HOLZBAUER, qui joue dans l'histoire de l'opéra allemand un rôle considérable, et Florian DELLER, qui devint plus tard aussi le collaborateur de Noverre à Stuttgart.

La « danse simple » a été supplantée par la « danse d'action » ; le génie du classicisme français fit son apparition en Autriche par l'intermédiaire de Hilferding.

Hilferding, à côté du ballet héroïque, conserva dans la danse la tradition nationale autrichienne ; il cultiva aussi le ballet anachronique et le ballet grotesque. Son *Blaues Ballet* est précurseur du fameux ballet de Noverre, *Weiss und Rosenfarben*, dont on parlera plus tard. L'œuvre très importante qu'il a fournie, par l'introduction du ballet héroïque à Vienne, n'a pas été reconnue dans toute sa signification par ses contemporains ; sa position est ainsi définie par un critique : « Hilferding posait plutôt pour les grâces, tandis que Noverre est devenu plus grand sur les cothurnes. »

Gasparo ANGIOLINI représente sur la scène chorégraphique viennoise le type de l'Italien francisé ; comme élève de Hilferding — et cela se reconnaît dans ses écrits personnels — il est familiarisé avec le génie de l'art chorégraphique français ; la collaboration avec Gluck l'a fortifié dans la tendance de dramatiser le ballet. Je rappelle brièvement le

ballet *Le Festin de Pierre*, dont la partie chorégraphique fut basée sur l'œuvre de Molière, et pour laquelle Gluck écrivit sa musique, encore aujourd'hui pleine de vie (première représentation : Vienne 1761), ensuite son arrangement chorégraphique de *Sémiramis* de Voltaire, également avec la superbe musique de Gluck (première représentation : Vienne 1765). Les autres ballets héroïques d'ANGIOLINI de la première époque de son activité à Vienne (1757-1766) sont : *Cléopâtre*, *Théïs et Pélus*, *Iphigénie* ; mais également une œuvre chorégraphique appartenant au genre très apprécié des « Ballets Turcs » dont la musique nous est restée et qui s'appelle *Les Aventures du Sérail* ; la partition est due à un des membres de la célèbre famille de musiciens napolitains des Scarlatti, dont l'œuvre musicale reste étroitement liée au sol viennois : Giuseppe Scarlatti.

Quand Jean-Georges NOVERRE prit possession de son nouveau poste à Vienne, en automne 1767, il trouva un terrain favorable à son effort artistique et cela à deux points de vue. Le ballet-pantomime, dit « héroïque », s'est imposé promptement et a obtenu les faveurs du public viennois très intéressé à la danse, de sorte que ses idées artistiques purent trouver une entière compréhension ; toutefois un fait encore plus important détermina son activité créatrice : c'est qu'il put faire son entrée dans la ville musicale en collaboration de compositeurs de marque comme GLUCK, STARZER, ASPELMEYER.

Après une assez longue apparition de VESTRIS à Vienne, au début de 1767, où il dansa en représentation dans le ballet *Médée et Jason*, qui fut très aimé et très applaudi et qui gagna au danseur une grande estime, les premiers mois de Noverre à Vienne ont déjà fait surgir une œuvre artistique d'une grande valeur : c'est celle de la première du ballet *Les petits Riens*. J'ai publié dans le *Mozartjahrbuch* une description de ce ballet, qui resta une œuvre de prédilection de Noverre et dont il présenta successivement trois versions à Vienne, Paris et Londres. Mes recherches récentes m'ont appris que l'œuvre fut présentée à Vienne le 26 décembre 1767, en même temps que l'*Alceste* de Gluck, et que Gluck fut peut-être le compositeur de la musique du ballet, perdue aujourd'hui. Étant donné que Noverre élaborait la chorégraphie pour les danses de l'Opéra, on peut supposer une étroite collaboration avec le maître. Nous pouvons déduire de la partition de l'opéra *Alceste* quels furent les deux genres de danse demandés à la coopération chorégraphique de Noverre : ce sont les *Balli Pantomimi* et les *Balli Ballati*. Je cite la description de ces danses d'après l'original italien :

BALLI PANTOMIMI

Atto primo, scena prima. Fragl'intervallo del Coro, per esprimere il dolore e la desolazione del Popolo di Fera.

Atto secondo, scena seconda. Quando i Numi Infernali compariscono, e circondano Alceste ; e poi quando Alceste e partita.

Scena sesta. Quando dalle damigelle d'Alceste si cantano i Cori che cominciano : Così bella, Così giovane e quando e partita Alceste.

Atto terzo, scena seconda. De Numi — Infernali venuti per prendersi Alceste.

BALLI BALLATI

Atto primo, scena terza. Di Sacerdoti d'Apollo, poi di Damigelle d'Alceste.

Atto secondo, scena terza. Di Cortigiani che festeggiano il restabilimento d'Ameto.

Scena sesta. Di Damigelle d'Alceste che adornano il Sacratio.

Atto terzo, in fine. Di Popolo celebrare il ritorno d'Alceste alla vita.

Pour toute description du ballet *Les petits Riens* qui a succédé à l'opéra *Alceste*, je cite les paroles enthousiastes d'un contemporain : « A la fin fut donné un ballet demi-caractère (ballo semi serio) du célèbre

NOVERRE. Ce grand artiste de la danse a montré dans ce ballet des merveilles, qu'on n'osa jamais croire possibles dans ce bel art. Sans insister sur la contredanse finement élaborée, qui ouvre l'action du ballet, il faut néanmoins avouer que les « pas de deux » de cette danse forment des tableaux qu'on ne saurait assez admirer pour leur art et pour leur goût exquis. Dans le premier « pas de deux », le dépit des amoureux, d'après Molière, est peint avec le plus grand naturel ; le second est une scène entre Charmant et Lucinde, d'après la comédie française l'*Oracle* ; le troisième représente une scène de jalousie entre un petit amour et une petite bergère, et, dans le quatrième, nous voyons un beau couple de bergers que deux paysans niais et maladroits, tendrement amoureux, cherchent à séparer par leurs plaisanteries. Toutes les poses, tous les gestes, toutes les situations, en un mot, toutes ces entrées, dans leur ensemble, forment une série de tableaux qu'un Coreggio ne saurait faire plus vivants et plus naturels. Il a plu à Noverre d'intituler ce ballet *Les petits Riens*, mais précisément ces petits riens confirment sa gloire, acquise légitimement, de premier maître de ballet en Europe. Les Grâces le servent et il semble que c'est son art de donner à la nature elle-même de nouvelles beautés. Pique, M^{me} Trancard, et la petite Delphini qui ne compte pas encore onze ans, ont enchanté les spectateurs par l'exécution de leurs rôles.

En dehors de ce ballet, Noverre monta à Vienne, en 1767, encore un ballet héroïque : *Pyramus et Thisbé*. En 1768, Noverre procéda à la reprise d'une série de ballets qu'il avait déjà fait représenter à Stuttgart. Ce sont : le ballet tragique *La Mort d'Hercule*, avec la musique de Rudolph ; le ballet héroïque *Renaud et Armide*, également avec musique de Rudolph ; le ballet-pantomime héroïque *Psyché et l'Amour*, toujours avec musique de Rudolph ; puis trois ballets anacréontiques : *Der Putztisch der Venus*, *Der glückliche Schiffbruch* et *Die Vlämischen Belustigungen*. Comme nouveauté de cette année, il présente le ballet anacréontique *Les Bagatelles*, une seconde version des *Petits Riens*, *Die wohlthätige Fee* et *Die kleinen Weinleser*. Un ballet comique *Don Quichotte*, avec la musique de Starzer, et un nouveau ballet héroïque, *Thelmire*, terminent la série des ballets qui furent montés au courant de cette année.

De tous les ballets de 1768, il n'existe de livrets que pour le ballet comique de *Don Quichotte*. Il est intéressant de remarquer que Noverre a fait entrer dans ce ballet la satire pour railler, dans le rôle de Sancho Pança, un rival déplaisant. Dans son genre, *Don Quichotte* fut un beau ballet, mais ce genre ne put plaire évidemment qu'à une catégorie de gens, dont la tournure d'esprit correspondait à la tendance de ce ballet. La bouffonnerie dans la danse est destinée aux amateurs de la farce dans la comédie. Et il semble que Noverre, lorsqu'il porta ce ballet à la scène, voulut être agréable à cette catégorie d'amateurs et satisfaire le goût d'une assez grande partie du public fréquentant le théâtre. Il choisit, dans les exploits immortels du Chevalier à la triste figure, ceux qui pouvaient se prêter à une interprétation scénique, et Pança devait être revêtu ici d'un rôle semblable à celui du pitre dans la farce. On se réjouissait de différentes manières en contemplant le bon écuyer, et finalement il fut même berné sur la scène. De telle façon qu'au noble parterre plusieurs spectateurs sont restés bouche bée.

Noverre, dans *Don Quichotte*, fut assez méchant pour faire une allusion très claire à un concurrent de la scène allemande, qui voulait se mesurer avec lui dans la composition des ballets, mais dont le talent était absolument insuffisant. Don Quichotte, dans un duel, resta vainqueur du chevalier sans bras, et celui-ci, en se réfugiant sur une montagne, fut enlevé des mains de



Scène mimée du ballet de Noverre : *Adelheid von Ponthieu*.

son persécuteur à l'aide d'une machinerie. Le chevalier vainqueur monta sur sa Rossinante au sommet d'une montagne et descendit de là, satisfait de soi-même, vers la plaine. Sancho, sur son cheval arcadien, voulait aussi atteindre le sommet sur lequel il apercevait son héros, mais l'âne trébuchait à chaque pas, et finalement, dégringola honteusement des hauteurs. L'âne écroulé devait symboliser le rival de Noverre.... Pour les personnes aux nerfs délicats, il y avait dans ce ballet un « pas de deux » et un « pas de trois » qui les dédommagèrent de l'esprit de bouffonnerie de l'ensemble. Leur sujet représentait une amusante visite de Don Quichotte chez de jeunes fiancés.

Tandis que presque tous les livrets-programmes des ballets de NOVERRE de 1768 ont été perdus — ainsi que la musique — il nous reste, dans les *Lettres sur les Théâtres viennois*, de Sonnenfels, une description complète des vedettes chorégraphiques sur lesquelles NOVERRE put compter pour la réalisation de ses ballets. Je ne donne ici qu'un raccourci de ce témoignage, en raison de sa valeur pour l'histoire de la danse :

« Les ballets et Noverre lui-même ont subi une perte irréparable par le départ de M^{lle} LENCY. Cette excellente danseuse est susceptible d'acquiescer la confiance du public auquel le charme de l'art mimique de la danse est entièrement étranger. Elle possède le don de l'expression au plus haut degré : son action mimique est la plus noble base de l'art ; ses enchaînements sont rapides et élégants ; ses gestes, d'une grande variété, et jamais en contradiction avec les riches expressions de la nature. La légèreté de ses pas et leur netteté rachètent les petits défauts de ses jambes, qui ne sont pas développées suffisamment en dehors, et alourdissent quelque peu ses mouvements giratoires....

« De même, M^{lle} BOURNONVILLE n'est point remplacée sur notre scène. Sa force consistait dans une étonnante et étourdissante rapidité, ce qui la prédisposait pour les danses de caractère gai. Le genre sérieux ou héroïque lui était moins favorable.

« M^{lle} RICCI, une jeune danseuse, qui s'est formée sous l'éducation de NOVERRE, promet de devenir quelque chose de plus que BOURNONVILLE. Elle porte avec aisance un corps bien bâti. Son oreille musicale est juste. Ses jambes, bien faites et régulièrement posées, obéissent à l'oreille ; un entrechat net, brillant, et tous les autres éléments du mécanisme de la danse, qu'elle possède déjà dans un certain degré de perfection, suggèrent souvent au spectateur le désir qu'elle soit en état d'apporter à son corps animé et à la grâce de son maintien un peu plus de vie dans son jeu.

« En dehors de M^{lle} RICCI, nous n'avons pas de danseuse qui mérite d'être distinguée de l'ensemble. Mais le corps entier de nos figurantes est une troupe de danseuses de premier choix qui n'ont peut-être nulle part leurs pareilles, et pour leur expression et pour leur entraînement (et c'est précisément ce côté technique par lequel brillent nos ballets). NOVERRE lui-même éduquait ce corps de ballet et élaborait avec lui des danses gracieuses et de toute beauté.

« Encore avons-nous deux danseuses, parmi lesquelles la plus grande, M^{lle} DESCAMPS, serait un trésor pour n'importe quelle scène ; ses grands dons, surtout pour la danse héroïque, ne sont pas assez stimulés et appréciés, pour la bonne raison qu'on est tellement enthousiasmé par sa plus jeune rivale M^{lle} DELPHINI.

« Cette jeune fille est une merveille de la nature et de l'art. Dans sa onzième année, elle ne promet pas seulement de devenir un jour une grande danseuse, elle l'est déjà et réunit dans sa personne tous les talents que Terpsichore

n'offre qu'à ses élèves favorites. Dans les danses héroïques ou comiques, dans l'expressivité des gestes et dans la danse proprement dite, avec sa légèreté, sa rapidité et la netteté des pas, l'élévation et le brillant des entrechats, la solidité de son jarret, le jeu de sa figure et de ses yeux, avec lesquels elle exprime la joie, la tristesse, le chagrin, l'espièglerie, toutes les passions et toutes les petites misères qui s'ensuivent, elle est d'une même force et met tous les spectateurs en émerveillement et toutes les rivales de son art au désespoir. On ne peut demander à la nature un plus grand talent pour cet art. Une taille mignonne, la fermeté de ses jarrets, que l'on constate surtout dans ses pirouettes, ses muscles qui se tendent comme un ressort et la soutiennent sur les pointes par leur longueur inouïe.... Ses yeux semblent parler et expriment des sentiments vifs, auxquels la mimique et une sensibilité joyeuse des gestes obéissent avec une grande rapidité. Ses bras sont très beaux et son port de tête est le plus noble et le plus ravissant du monde. On a craint

que les caractères comiques qu'on lui donnait à jouer dans différents ballets ne fussent nuisibles à son talent dans le genre héroïque. Rien moins que cela : elle semble avoir été faite justement pour ces derniers. Nous l'avons vue interpréter les caractères grotesques, et elle y dessinait des caricatures tout à fait excellentes, mais, si l'on peut dire, d'une noble ébauche, avec une retenue diaphane, d'un caractère noble...

« Cette jeune fille, formée par Noverre, est l'orgueil de son maître.

« Quant aux danseurs, la scène, depuis un an, n'a pas eu de défection qu'elle puisse regretter. TRANCARD est insignifiant auprès d'un PICQUE et d'un SIMONE.

« Picque est un jeune homme des plus ravissants qu'on puisse rêver. Son corps possède des proportions d'une beauté rare : les bras, la tête, les cuisses, tout est imprégné de charmes physiques. Il possède tous les talents artistiques qu'on peut demander à un danseur. Mais ce que les Français appellent le « moelleux », la flexibilité et la souplesse du *plié* par lequel la rudesse et le tranchant de chaque pas sont

adoucis, et qui offre aux yeux une fluidité agréable, est particulièrement remarquable entre tous ses dons. Seule l'expression des mouvements violents est en contradiction avec la beauté de son visage. Ses traits ne sont pas très prononcés et pas assez marqués, ainsi que l'exige cette partie de l'art expressif, pour que toutes les nuances du regard puissent être perçues par le spectateur.

« SIMONE ne passe point non plus inaperçu auprès d'un PICQUE : son entrechat a une hauteur et un brillant appréciables, la force de son jarret est grande. Ce danseur se distingue plutôt par la vigueur que par la grâce. Ce sont donc les rôles de tyrans ou autres caractères violents qui lui conviennent, et pour lesquels il semble désigné par la nature.

« Les figurants hommes constituent un chœur de gens habiles ; parmi eux, quelques-uns pourraient occuper sur une autre scène, et avec succès, des places de danseurs de « pas de deux ».

« Voici donc les éléments de travail avec lesquels NOVERRE doit réaliser, à l'heure actuelle, ses ballets. Il lui manque principalement une danseuse pour les premiers rôles de caractère, tant dans le genre héroïque que dans le genre comique, et cette situation difficile lui impose une lourde contrainte lorsqu'il ébauche ses ballets. Cette lacune se fait aussi sentir dans l'exécution des ballets. Il doit souvent subordonner le sujet principal aux épisodes, pour lesquels il possède de bons interprètes, qui lui manquent, d'autre part, pour les premiers rôles. »

(A suivre.)

Dr. Alfred SANDT.



Franz Aspelmayer
(1728-1786).