

*Musicorum*  
*N° 10 - 2011*

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



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

*Direction :*

Laurine Quetin

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

*Comité de rédaction :*

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

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

*Site internet :*

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

# SOMMAIRE

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

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

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

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

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

## **Une dernière tentative d'emploi de Noverre : le dossier de candidature au roi de Suède en 1791.**

La bibliothèque royale de Suède, à Stockholm, conserve deux magnifiques volumes reliés, qui furent envoyés par Jean-Georges Noverre à Gustaf III en 1791. Ces volumes contiennent entre autres une lettre au roi, sollicitant un emploi à la cour de Suède, des livrets de ballets et cent quarante-sept maquettes de costumes colorées de Boquet. La requête de Noverre fut vaine – la réponse du roi fut polie mais réservée, et ne proposait pas d'offre d'emploi. Mais les volumes demeurent un trésor, notamment pour les maquettes de costumes ; ils jettent également une nouvelle lumière sur Noverre, sur la précarité de sa situation à la fin de sa carrière, ainsi que sur la position du Ballet Royal de Suède sous le règne de Gustaf III.

### **Noverre et le contexte suédois**

En 1771, à l'âge de vingt-cinq ans, Gustaf III devient roi de Suède. Lors de la mort de son père, il se trouvait à Paris, et la nouvelle lui fut annoncée alors qu'il assistait à un spectacle à l'opéra. Vingt-et-un ans plus tard, en 1792, il sera lui-même assassiné au célèbre bal de l'opéra, dans son propre théâtre – l'Opéra Suédois qui était l'un des plus importants projets de sa vie.

La mère de Gustaf, Lovisa Ulrika, sœur du roi de Prusse Frédéric II, avait été élevée selon des idéaux français. Une de ses femmes de chambre, Manette Noverre, était la sœur de Jean-Georges. Manette était arrivée en Suède en 1741, à l'âge de dix ans. On l'avait fait venir de Paris afin de donner des cours de français et des leçons de danse aux enfants d'une famille aristocratique de Stockholm. Elle fut ensuite engagée chez la reine Lovisa Ulrika.<sup>1</sup> Le père de Jean-Georges Noverre était également en relation avec la famille royale suédoise, puisqu'il avait servi dans l'armée de Charles XII<sup>2</sup>, roi de Suède entre 1697 et 1718, comme on peut le lire dans l'extrait de la lettre adressée par Noverre à Gustaf III :

[...] il sembleroit de la destinée de ma famille d'être attaché aux Princes de votre Royale Maison, mon père eut l'honneur de combattre sous Charles XII et de servir dans toutes ses Campagnes. La Reine votre auguste mère daignât fixer ma sœur auprès de sa personne [...]<sup>3</sup>

---

1 - Roempke Gunilla, *Vristens makt. Dansös i mätressernas tidevarv*. Stockholm : T. Fischer & CO, 1994, p. 12-13.

2 - Quérard Joseph Marie (éd.), *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique, tome sixième*, Paris : Firmin Didot Frères, 1834, p. 461.

3 - Noverre Jean-Georges, Manuscrit *S254.1-2*. Bibliothèque Royale de Stockholm. 1791, vol. 1, lettre au roi (s.p.).

Une des premières décisions que le prince Gustaf prit après son accession au trône fut de licencier la troupe des artistes français qui avait été engagée pendant le règne de son père. La raison du licenciement était en partie économique, mais le nouveau roi voulait surtout avoir la liberté de réaliser son grand projet, créer un opéra suédois. Pour cela, il lui fallait faire venir du continent des artistes dans tous les genres, qui pouvaient servir de modèles et former à leur tour les jeunes talents suédois.

Pour garantir la qualité de la danse, le roi conserva toutefois le maître de ballet de l'ancienne troupe française à Stockholm, Louis Gallodier, ainsi que deux autres danseurs. Gallodier avait été engagé entre 1753 et 1755 à l'Opéra Comique de Paris, sous la direction de Noverre, alors maître de ballet.<sup>4</sup> Ensuite, il demeura maître de ballet à l'opéra de Stockholm durant trente ans sans interruption, de 1773 à 1803<sup>5</sup>. La candidature de Noverre en 1791 ne le menaça même pas de perdre son poste.

Pendant toute la période florissante de l'opéra royal à Stockholm, presque tous les premiers danseurs étaient des étrangers, et seuls les figurants étaient des Suédois. Parmi les étoiles, on peut citer Antoine Bournonville, père du célèbre Auguste Bournonville, élève de Jean Dauberval. À Stockholm, il venait directement de Londres, où il avait dansé dans la troupe de Noverre au Kings Theatre.<sup>6</sup> On trouve également Giovanna Bassi, élève de Jean Dauberval, qui avait débuté à l'opéra de Paris en 1783<sup>7</sup>, et Jean Marcadet, élève de Noverre, qui avait dansé dans sa compagnie à Stuttgart et puis sous Gardel à Paris.<sup>8</sup>

Après l'inauguration du nouveau théâtre de l'opéra en 1782, la troupe de ballet fut agrandie, passant de 43 à 74 danseurs.<sup>9</sup> Dans la production d'*Armide* de Gluck, donnée en 1787, chaque acte finissait par un ballet. Les chorégraphies suivant les actes I et III étaient dues à Marcadet, celles qui suivaient les actes II et IV à Gallodier, et celles qui venaient à la fin de l'acte V avaient été faites par Bournonville.<sup>10</sup> Vers la fin de la période, avant la mort de Gustaf III en 1792, il y avait des spectacles dansés à peu près quatre-vingt fois par an, et les danseurs solistes étaient payés deux fois plus que les chanteurs solistes<sup>11</sup>.

Parmi les rapports réguliers que le directeur de l'opéra faisait au roi, on citera cet extrait :

Journal des Spectacles de Stockholm depuis le 21 Juin 1791 :

4 - Blomkvist Magnus, *Gallodier – « plus expert que son renom »*. *Louis Gallodier – Le Père du Ballet Suédois 1733-1803. Exposition spéciale au Musée de Théâtre de Drottningholm 2003*, Sveriges Teatermuseum 2003, p. 6.e.

5 - Beck-Friis, Regina. « On recreating 18th-century dance », in : *Gustavian Opera, an interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music (eds.), 401-421. Uppsala : Royal Swedish Academy of Music no. 66, 1991, p. 406.

6 - Blomkvist, Magnus, « Ballet in the royal opera's repertoire 1773-1806 », in : *Gustavian Opera, an interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music (eds.), 423-442. Uppsala : Royal Swedish Academy of Music no. 66, 1991, p. 426.

7 - Roempke, *Vristens makt, op. cit.*, p. 136.

8 - Beck-Friis, *On recreating 18th century dance, op. cit.*, p. 411.

9 - Blomkvist Magnus, *Louis Gallodier – « skickligare än berömmelsen »*. in : *Louis Gallodier – den svenska balettens fader 1733-1803. Specialutställning på Teatermuseet på Drottningholm 2003*, Sveriges Teatermuseum 2003, p. 9.

10 - Blomkvist, *Ballet in the royal opera's repertoire 1773-1806, op. cit.*, p. 428.

11 - Roempke, *Vristens makt, op. cit.*, p. 49.

[...] Le 9 [Juillet]. M:r De la Perriere a continué ses débuts dans le role de *Democrite* & sa Femme par celui de Cléanthis. Cette piece a fait moins de plaisir que le divertissement de la fin executé par tous les premieres Sujets de l'Opera. Le Ballet a beaucoup surpris les nouveaux acteurs François, qui croyoient etre venus dans un país de sauvages, ou à peine on pouvoit marcher, encore moins danser. M:r Dubus en parlant à Bournonville de la perfection étonnante à la quelle la danse en France étoit parvenue, lui demanda si en ce país ci on pouvoit faire des pirouettes. Et sur la profonde ignorance qu'il affectoit sur le secret de la Danse il s'offrit de lui en donner quelque idée un jour, aiant appris à danser autrefois. Mais après avoir vu le Ballet du 9 Juillet, il n'a plus été question de montrer les pirouettes à Bournonville. [...] <sup>12</sup>

Voilà un aperçu de la situation théâtrale à Stockholm au moment où Noverre déposa sa candidature.

### La situation de Noverre en France

Essayons de situer Noverre à l'époque où il rédige son manuscrit destiné à Gustaf III : à la date du 21 janvier 1791, il est âgé de soixante-quatre ans, et sent très nettement les marques de son déclin.

Si l'on en croit les lettres que l'ambassadeur de Suède en France, le baron de Staël von Holstein, adressa à Gustaf III dans ces années 1790 et 1791<sup>13</sup>, la situation en France était loin d'être ressentie comme calme et paisible ! Dans une lettre du 25 janvier 1791, l'ambassadeur explique à Gustaf III que le roi de France s'est mis à la tête du Tiers État, contre la noblesse, et que cet acte de vigueur du roi dans cette occasion tenait aux circonstances : « peut-être aurait-on vu en Suède la même révolution qu'en France, puisque celle ci a commencé presque de même »<sup>14</sup>.

Bien que couvrant la période comprise entre la rédaction du manuscrit de Noverre, datée du 21 janvier 1791, et la réponse de Gustaf III, datée du 9 octobre 1791, ces lettres rédigées entre 1783 et 1792 ne permettent pas, dans un premier temps, d'identifier un élément particulier dans la réponse de Gustaf III à Noverre. Le roi dit en effet : « J'ai ordonné à mon Ambassadeur à Paris de vous remettre avec celle-ci une marque de mon contentement et de ma bienveillance. »<sup>15</sup>. De quelle « marque de contentement et de bienveillance » s'agit-il ? Il faudrait, pour le découvrir, poursuivre la lecture des Archives Royales de Suède, car la publication du courrier d'ambassade présentée par Léouzon le Duc se concentre exclusivement sur « le grand fait de la révolution » et non pas sur les anecdotes de l'ambassade<sup>16</sup>.

12 - *Bref rörande teatern under Gustaf III. 1788-1792. Skrifter utgifna af svenska literatursällskapet. Utgifna af Eugène Lewenhaupt. Uppsala : Akademiska boktryckeriet Edv. Berling, 1894, pp. 264-265.*

13 - *Brinkman Charles Gustave, et Staël-Holstein Auguste Louis, Correspondance diplomatique du baron de Staël Holstein et de son successeur le baron Brinkman : documents inédits sur la révolution : 1783-1799.* Paris : Hachette 1881, pp. 153-241.

14 - *Ibid.*, p. 191.

15 - *Gustaf III. Konung Gustaf III:s skrifter i politiska och vittra ämnen ; tillika med dess brefvexling. Femte delen.* Stockholm : Carl Delén, 1810, p. 354.

16 - Léouzon le Duc, *Introduction*, dans : Brinkman & Staël-Holstein, *Correspondance diplomatique, op. cit.*, p. I.

La dernière lettre date du 2 février 1792. Gustaf III rappelle le baron de Staël à Stockholm, il quitte Paris le 5 février 1792 et arrive à Stockholm peu avant le 13 mars, jour de l'assassinat du roi.

À Paris, en janvier 1791, c'est Pierre Gardel qui est chorégraphe à l'Opéra. Il avait succédé en 1787 à son frère Maximilien, qui avait lui-même pris la suite de Noverre en 1781. Par ailleurs, on assiste à une prolifération de troupes de danseurs dans les théâtres privés, conséquence immédiate de la loi sur la liberté des théâtres (13 janvier 1791) : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux ». On compte ainsi quarante-cinq théâtres à Paris en 1791.<sup>17</sup>

Noverre, qui était parti en Angleterre<sup>18</sup>, revient en France après 1789 semble-t-il, probablement chez son fils. Deryck Lynham le situe à Triel sur Seine entre 1790 et 1791<sup>19</sup>, mais Noverre a dû voyager entretemps. En effet, il envoie un courrier au Chevalier de Bernay le 20 février 1790, depuis Clermont-Ferrand. La localisation précise de Noverre en janvier 1791, au moment donc où il rédige son manuscrit, n'est pas clairement établie à ce jour, et un travail sur les archives de Triel pourrait peut-être se révéler fructueux.

### Le dossier de candidature : format et contenu

Le manuscrit consiste en deux volumes de grand format : 37 cm de hauteur, 27 cm de largeur et 5 cm d'épaisseur. Ils sont reliés en cuir rouge, placés dans des boîtes, avec une décoration en or et un sceau d'apparence royale et suédoise. Mais en examinant le sceau, on constate que l'ovale du dessin ne correspond pas aux modèles standard. En outre, les éléments sont composés de vraies formes (croix et couronnes), mais semblent avoir été disposés l'un à côté de l'autre et non pas en un seul élément comme dans les sceaux habituels. Selon le service des manuscrits de la bibliothèque royale de Stockholm, la décoration du pourtour n'est pas non plus faite dans le style suédois. Par conséquent, on peut supposer que la couverture a été décorée en France, avec une connaissance imparfaite de la forme des ex-libris suédois.

Le contenu des deux manuscrits se répartit comme suit :

*Programmes des Grands Ballets historiques, héroïques, nationaux [sic], moraux et allégoriques de la Composition de M<sup>r</sup> Noverre. Tome I<sup>er</sup>*

- Une lettre au roi de Suède (trois pages)
- *Argument* (cinq pages)
- Dix-neuf programmes de ballets
- *Observations sur la Construction d'une nouvelle Salle de L'Opera* (vingt-et-une pages)

*Habits de Costume pour L'exécution des ballets de M<sup>r</sup> Noverre dessinés par M<sup>r</sup> Boquet premier Dessinateur des menus Plaisirs du Roi de France. Tome II<sup>e</sup>*

- *Réflexions sur le Costume* (treize pages)
- 147 maquettes de costume

17 - Lepeintre, Pierre-Marie-Michel. *Suite du Répertoire du Théâtre Français, tome I*. Paris : Veuve Dabo, 1822, pp. 42-45.

18 - Voir la contribution de Jennifer Thorp dans le présent volume.

19 - Lynham, Deryck. *The Chevalier Noverre, father of modern ballet*. London : Dance Books 1972. pp. 101-114.



**Tome I<sup>er</sup>, Argument.**

Dans son *Argument*, Noverre souligne tout d'abord les difficultés de décrire les ballets dans un texte de programme :

[...] un programme [...] n'indique rien, il ne peut faire juger ni de la composition, ni de l'ordonnance ; ni du dessin, ni des groupes, ni des attitudes : il ne peut donner aucune idée des formes, des oppositions, des contrastes et de ces négligences bien entendues, qui sont le Sublime de l'Art [...]»<sup>20</sup>

[...] je me borne à donner des esquisses légères et presque imperceptibles de mon art, esquisses qui ne peuvent ni inspirer en ma faveur ni parler contre moi, il ne faut pas juger par l'imagination des Arts dont le but est d'affecter l'âme et de parler au cœur par les yeux [...] il y aurait donc de l'injustice à juger de ma manière de faire par ma façon d'écrire [...]»<sup>21</sup>

Puis il se défend, et attaque, et ne semble plus s'adresser au seul Gustaf III :

[...] d'ailleurs j'écris moins pour le public, dont je ne puis espérer de fixer l'attention, par un style négligé et souvent défectueux, que pour cette quantité de jeunes gens qui se sont faits maîtres de ballet sans savoir comment, et qui ayant figuré sous moi, donnent mes ballets de mémoire [...]»<sup>22</sup>

On peut ainsi s'interroger : Noverre critique-t-il en effet les chorégraphes actuels actifs à Stockholm – Bournonville et Marcadet, qui étaient précisément d'anciens danseurs autrefois placés sous sa direction ? Puis il continue par « Cet ouvrage, si jamais il voyait le jour leur deviendrait utile [...] »<sup>23</sup>, ce qui implique que l'ouvrage aurait pu être destiné à la publication, et non pas demeurer réservé au roi. Pour conclure son argumentation, Noverre précise que pour posséder l'art de créer les pas de danse, il faut les allier à l'action pantomime. Pour cela il propose d'associer avec autant de goût que d'esprit l'art du danseur à l'action des bras, du geste, de la physionomie et des attitudes du corps.

Si l'on résume, Noverre semble tout à la fois s'excuser et critiquer les autres chorégraphes, ainsi que ses anciens élèves. En le lisant, on ne peut s'empêcher de questionner sa stratégie par rapport à son destinataire royal...

À la fin de l'*Argument* figure un paragraphe d'une autre écriture, concernant les costumes, qui critique l'uniformité causée par l'utilisation du blanc pour les costumes de tous les artistes. Ce dernier paragraphe est un peu à l'étroit dans la page, donnant l'impression qu'il a été rajouté. On peut donc se demander si les deux volumes du manuscrit étaient déjà prêts, lorsque ce texte complémentaire fut ajouté tardivement ?

---

20 - Noverre, *S254.1*, argument p. II (s.p.).

21 - *Ibid.*, p. III (s.p.).

22 - *Ibid.*, p. IV (s.p.).

23 - *Ibid.*

## Programmes de ballet

Les ballets dont le tome I reproduit le programme sont les suivants :

<i>Médée</i> , p.1 (a)
<i>Psyché et L'Amour</i> , p. 13 (a)
<i>Apelles et Campaspe</i> , p. 31 (b)
<i>Adèle de Ponthieu</i> , p. 41 (b)
<i>Les Graces</i> , p. 57 (b)
<i>Les Danaïdes</i> , p. 79 (b)
<i>La mort d'Hercule</i> , p. 93 (a)
<i>Euthyme et Eucharis</i> , p. 107 (b)
<i>La mort d'Agamemnon</i> , p. 117 (b)
<i>La mort de Lycomède</i> , p. 143 (d)
<i>Enée et Didon</i> , p. 157 (a)
<i>Le Jugement de Pâris</i> , p. 171 X (b, mais le synopsis de 1804 offre une version très différente et augmentée)
<i>Le temple du bonheur</i> , p. 181 (c)
<i>Les Jalousies</i> , p. 185 (d)
<i>Le Triomphe de l'Amour</i> , p. 189 (c)
<i>L'enlèvement de Proserpine</i> , p. 195 (c)
<i>Iphigénie en Tauride</i> , p. 203 X (b)
<i>Les Amours de Vénus</i> , p. 219 (b, mais en 1804 des personnages et des scènes sont rajoutés, ainsi qu'un livret augmenté)
<i>Les Horaces</i> , p. 223 (b)

(a) reproduit dans les *Lettres sur la danse*, St Petersburg 1804, tome III et IV et dans le manuscrit de Varsovie

(b) reproduit seulement dans les *Lettres sur la danse*, St Petersburg 1804, tome III et IV

(c) reproduit seulement dans le manuscrit de Varsovie

(d) ne figure ni dans les *Lettres sur la danse*, ni dans le manuscrit de Varsovie

Chaque programme contient une liste de personnages et un synopsis, mais aucune partition de musique. En comparant les programmes entre l'édition de 1804 des *Lettres sur la danse*<sup>24</sup> et le manuscrit de Stockholm, nous n'avons trouvé que de petites différences. On peut se demander pourquoi Noverre a précisément choisi ces programmes pour les envoyer à Gustaf III – cela pourrait constituer un sujet pour des recherches futures.

## Observations sur la Construction d'une nouvelle Salle de l'Opera

Ce texte, relativement peu connu, a été publié dans d'autres ouvrages et récemment étudié en détail<sup>25</sup>. Mais en comparant avec l'édition de Saint Petersburg 1804, on trouve quelques différences instructives. Par exemple, en 1791, Noverre écrit : « J'ai vû tous les Théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la France »<sup>26</sup>, or en 1804, il affirme : « J'ai vû tous les théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France et du Nord. »<sup>27</sup>. Cet ajout est fort curieux. Que veut-il donc dire par le Nord ? Etait-il allé en Suède, ou en quelque autre pays de Scandinavie ? Ou considère-t-il la Belgique comme le Nord ? Il reste encore à effectuer des recherches pour retracer les chemins de Noverre vers la fin de sa vie.

24 - Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, les ballets et les arts, tome III et IV*. St Petersburg : Jean Charles Schnoor, 1804.

25 - Voir en particulier la contribution de Michèle Sajous d'Oria dans le présent volume.

26 - Noverre, *S254.I*, p. 244.

27 - *Lettres sur la danse, les ballets et les arts, tome III, op. cit.*, p. 7.

## Tome II : Réflexions sur le Costume

Dans les treize pages manuscrites intitulées « Réflexions sur le costume » qui précèdent la présentation des maquettes, une brève introduction évoque la versatilité de la mode, et indique que les *Lettres sur la danse* ont l'ambition de faire évoluer les « habitudes ou anciens préjugés »<sup>28</sup>. L'auteur aborde non seulement le sujet du costume de scène, mais également celui des décors, des dépenses, du public et du goût. Le texte ne paraît pas parfaitement construit et, malgré l'expression d'idées personnelles convaincantes, Noverre revient fréquemment sur des revendications, exprimant des plaintes qui alternent avec une autosatisfaction marquée. L'ensemble ne paraît pas très approprié à une demande d'emploi, ni à une mise en valeur réelle de ses talents. En revanche, la profusion des maquettes colorées montre la richesse inventive de Boquet.

Noverre détaille soigneusement, dans un premier temps, les costumes dans le sens le plus strict<sup>29</sup> et développe ses suggestions : il prône des costumes plus vraisemblables, souhaite « arracher les masques aux Danseurs », leur enlever leurs énormes perruques, et leurs panaches de plumes, « les débarrasser des hanches ou paniers de baleines », « déganter les démons ». Il veut aussi « supprimer les paniers et les corps des femmes » qui nuisent à la « flexibilité ». Selon Noverre, le mot « *costume* » est habituellement utilisé par tous (la mode, les tailleurs et les couturiers) hors de propos, et à mauvais escient. Il déclare ainsi : « on s'enveloppe dans des draperies si volumineuses qu'il n'est pas possible de retrouver l'acteur sous tant de plis multipliés », ou bien : « les danseurs adoptent des costumes indécentes des danseurs de cordes »<sup>30</sup>. Et pourtant, selon lui, tout devrait être soigné dans l'opéra. Il regrette par exemple l'inadéquation du costume des *Horaces et Curiaces*, tout chamarrés d'or ou d'argent, comme s'il s'agissait de Cléopâtre allant « subjuguier » son Antoine. Noverre se plaint de n'avoir pas même réussi à leur faire mettre un casque de soldat, ce qui aurait marqué davantage la vraisemblance. Il poursuit ses critiques en précisant : « Je pourrais ajouter à ce fait mille autres circonstances aussi affligeantes pour l'Art que pour les Artistes ; mais l'histoire de la bêtise ne pouvant intéresser les gens d'esprit, je passe au costume » – qu'il regarde comme « l'âme de toutes les représentations théâtrales »<sup>31</sup>. [...] « L'unité de costume doit exister avec des gradations et des modifications dans tous les objets animés ou inanimés de la scène » et être « vraisemblable », ce qui implique par exemple qu'il n'y ait pas de fleurs sur l'habit d'Hercule<sup>32</sup>.

Ensuite, Noverre aborde les décors ; selon lui, il faut d'abord installer une ambiance par les décors et costumes, puisque « le poète, ou le maître de ballet y distribuera les personnages »<sup>33</sup>. Il « entend par convenances l'accord et l'harmonie que toutes les parties d'un ballet doivent avoir partiellement pour former un tout sage et un ensemble bien entendu »<sup>34</sup>. Il faut que l'on choisisse des couleurs qui puissent toujours convenir au goût en fonction des variations d'espaces et du nombre de gens qui dansent ensemble. En employant le mot costume, Noverre renvoie aux *coutumes*. Il précise au reste sa pensée :

28 - Noverre, S254.2, Réflexions, pp. I-II (s.p.).

29 - *Ibid.*, p. II (s.p.).

30 - *Ibid.*, p. IV (s.p.).

31 - *Ibid.*, p. V (s.p.).

32 - *Ibid.*

33 - *Ibid.*, p. VII (s.p.).

34 - *Ibid.*

J'entends par Costume, les caractères, les mœurs, les usages, les Lois, la religion, le goût et le génie d'une nation quelconque, ses habitudes, ses armes, ses vêtements, ses bâtiments, ses plantes, ses jardins, ses animaux.<sup>35</sup>

Mais, comme il le déplore, chaque artiste reste attaché à ses habitudes. Il cite par exemple : « est-il question d'une forêt d'Afrique, le peintre paysagiste ne porte ses regards que sur les objets qui l'entourent, il choisit dans ses croquis et il vous conduit tout droit à la forêt de Fontainebleau »<sup>36</sup> ! Et Noverre de continuer en critiquant le musicien qui « reste dans son domaine habituel et ne se transporte pas dans un autre milieu », ou encore le maître de ballet qui ne s'occupe que des mouvements, « plus accoutumé à parler aux jambes qu'à l'esprit » et qui utilise les mêmes types de pas pour tous les personnages.

Noverre s'intéresse également au public. Le public est selon lui « l'image des enfants » : inconstant, frivole, admiratif de tout ce qui vient de loin, le public apprécie les « costumes imposants » et la pompe<sup>37</sup>. Cependant, Noverre estime avoir eu raison quant à ses propositions de modifications, au vu du succès de ses ballets lors des reprises par ses élèves Dauberval et Vestris.

Noverre aborde enfin le chapitre des dépenses. Il indique qu'il a pu mettre en scène de grandes réalisations quand il était au service du duc de Wurtemberg : des « fêtes si superbes », d'autant plus que les élèves « avaient envie de travailler » sous lui, et « cette envie leur fermait les yeux sur le chapitre de l'intérêt ».<sup>38</sup> Il avait travaillé avec une équipe placée sous ses ordres, formée par le maître de musique Jomelli, le décorateur Servandoni ainsi que Boquet, chargé des costumes et accessoires. Mais Noverre précise qu'en fait, par excès d'abondance, il n'avait pas eu ce qu'il voulait : « je composais une pièce qui ne comportait que trois à quatre décorations, et le prince en exigeait huit ou neuf ! »<sup>39</sup>. On peut penser qu'il s'agit ici d'une exagération évidente.

Servandoni aurait été apprécié par Noverre quand il restait simple, mais l'abondance de moyens et les demandes du duc ne lui auraient pas réussi . Noverre nous informe :

toutes ces considérations, toute cette profusion de moyens m'ont appris à me passer du superflu et à l'envisager comme funeste à toutes les représentations théâtrales.<sup>40</sup>

Ici, Noverre paraît mettre en pratique les considérations placées en introduction de ce volume sur la versatilité de la mode : on peut croire en effet « assez ordinaire »<sup>41</sup> à Paris de dire quelque chose et de faire son contraire, ou bien de penser une chose puis de changer d'avis. Ses propres propos, dans lesquels il fait simultanément l'éloge et la critique de l'abondance de moyens, illustrent clairement ce paradoxe. Lorsqu'il écrit à Gustaf III en critiquant le faste des productions du duc de Wurtemberg, et en mettant en valeur au contraire les économies réalisées à Milan : « je n'avais pas de grands moyens mais la bonne volonté, le zèle, l'application et la

35 - *Ibid.*

36 - *Ibid.*, p. VIII (s.p.).

37 - *Ibid.*, p. VI (s.p.).

38 - *Ibid.*, p. IX (s.p.).

39 - *Ibid.*, p. X (s.p.).

40 - *Ibid.*

41 - *Ibid.*, p. I (s.p.).

confiance les multipliaient »<sup>42</sup>, on peut se poser la question de savoir si ce n'est pas pour mieux courtiser Gustaf III, qui avait promu quant à lui la sobriété du costume de cour, revenant aux sources et aux matériaux locaux pour favoriser l'économie suédoise.

Noverre exprime finalement quelques remarques sur la chorégraphie. Il veut une « musique expressive », déclare vouloir « faire la guerre à la symétrie » et « éclairer le théâtre par le haut ». Il renonce aux figures symétriques, mais sans complètement les « bannir ». On peut en sortir et y rentrer avec goût et imagination.<sup>43</sup> La danse étant l'art des mouvements doit être débarrassée de toutes les entraves qui apporteraient des obstacles à son exécution. Cependant les pieds nus pour les danseurs sont autorisés dans les représentations des maquettes de costumes, mais pas dans la réalité de la danse. « Le nu doit donc être employé au théâtre avec l'économie du goût et de la décence ».<sup>44</sup>

### Les maquettes de costume

Noverre présente les maquettes de Boquet ainsi :

Les dessins que ce volume contient peuvent être exécutés facilement, ils s'approchent autant que l'art le permet de la peinture et cette collection, toute imparfaite qu'elle soit, peut donner à l'homme de goût les moyens de se varier de mille manières différentes.<sup>45</sup>

Comme il n'est malheureusement pas possible de reproduire l'intégralité des costumes qui figurent dans ce manuscrit, nous avons choisi de présenter six maquettes, qui forment des exemples représentatifs de certains personnages, mythologiques, allégoriques, exotiques, ou symboliques.

*Le Pandour* représente un homme en costume de guerrier turc. Les couleurs très vives correspondent bien au goût de Noverre, qui critiquait l'utilisation abusive du blanc. L'expression du personnage est frappante par la direction et la concentration intenses du regard. La position est particulière : le pli sur une jambe est très accentué et ne pourrait être exécuté en position statique, le centre de gravité est très bas. L'équilibre est aidé par la position du bras opposé, les doigts pincés de la main droite confirment la concentration et la direction générale du mouvement vers l'avant.

En opposition à celle de Pandour, la maquette du *François* représente un personnage en costume blanc finement coloré et agrémenté. Le personnage est représenté immobile et équilibré, dans ce qu'on appelle une « quatrième position », qui accentue la stabilité de l'attitude. L'orientation du regard vers un public est faite « à demi ». Le costume relativement court peut favoriser la danse et sa lisibilité, la cape peut agrémenter le mouvement, le chapeau n'est pas trop volumineux quoique orné de plumes distinguées. L'habit du personnage correspond aux normes recommandées par Noverre : adapté au rôle noble, théâtral, avec des décorations ne gênant pas le mouvement.

---

42 - *Ibid.*, p. XI (s.p.).

43 - *Ibid.*, p. III (s.p.).

44 - *Ibid.*, p. XII (s.p.).

45 - *Ibid.*, p. XIII (s.p.).

Le mouvement est également possible avec le costume de *Médée*, mais les revendications de Noverre ne sont respectées qu'en partie : le panier et le corps sont bien présents, et risqueraient de nuire à la flexibilité si le rôle de Médée le demandait. Le personnage est représenté en équilibre sur l'avant du pied droit, le bras droit ouvert et la paume de la main orientée vers l'avant, à hauteur du visage. La jambe gauche est légèrement levée derrière, bras et jambes sont ici à l'amble. L'expression affable du personnage contraste avec sa destinée tragique.

Le *Zéphir* montre un centre de gravité haut placé, proposant une idée d'envol aérien. Les bras écartés, un peu en dessous des épaules, avec les paumes de mains tournées vers le bas et le torse légèrement décalé, marquent que l'élévé sur la jambe gauche avec le pied droit pointé ne saurait durer longtemps. Le Zéphir semble flotter dans l'air, idée accentuée par les bouffées de nuages et les ailes de papillon qui ornent son costume. Le mouvement représenté, le costume et le personnage sont en accord significatif. L'absence de chaussures sur cette maquette ne devra pas être prise à la lettre, puisque Noverre autorise la représentation des pieds nus pour la peinture, mais estime que cela apporterait un obstacle à l'exécution de la danse.

Concernant la représentation de l'élément symbolique du *Fer* en personnage de théâtre, le passage de l'image à la réalité se fait plus difficile et soulève des questions techniques : comment réaliser concrètement pour un costume ces écailles vertes, dont semble être composée la peau de ce personnage jusqu'à sa figure même ? Les accessoires (pointes de fer, massue, chaînes, et poignard) dans les mains, sur la tête et sur le corps, entravent le mouvement. L'expressivité horrible du visage est accentuée par le sang qui perle sur son torse. L'amplitude du pas est importante, et le bras se lève plus haut que le visage ; le bras gauche légèrement en avant est en opposition à la jambe droite qui marque l'appui en avant. Le torse est un peu en retrait, le regard est exorbité.

Il serait tout à fait instructif de comparer la maquette de *La jalousie* à celle qui figure également dans le « manuscrit de Varsovie »<sup>46</sup>, antérieur au manuscrit de Stockholm. Il s'agit de deux peintures distinctes, sortes de copies imparfaites conservant cependant toutes les caractéristiques de l'allégorie, la même position et les mêmes couleurs.

## Épilogue

Revenons au manuscrit et à son objectif. Voici un extrait de la lettre de motivation :

A Sa Majesté Le Roi de Suede.

Je n'éprouve qu'un regret, Sire, en vous adressant ses foibles productions dans un art où je sais que Votre Majesté est un excellent Juge, C'est de ne pouvoir les apporter moi-même à vos pieds ; je retrouverois à votre Cour ma jeunesse et mes talents, et mon goût s'éclaireroit par le vôtre ; Que ce Vœu ne puisse t'il s'accomplir, [...] je serois plus heureux qu'eux tous, si les derniers efforts de mon talent, qui s'éteint, pouvoit quelque fois amuser les Loisirs de celui que la postérité appellera le grand Gustave.

Je suis avec un très profond respect,

---

46 - Voir la contribution de Marie-Thérèse Mourey dans le présent volume.

Sire,

De Votre Majesté

Le très humble, très Obéissant et très Soumis Serviteur. Noverre

Paris, le 20. Janvier 1791<sup>47</sup>

Le terrain n'était toutefois pas favorable à la demande de Noverre, comme le révèle un mémoire écrit par le comte Carl von Fersen en 1780 pour Gustaf III, à propos du besoin de renouvellement du Théâtre Royal :

A propos de la danse, je pense que ce serait une dépense inutile que d'engager un nouveau maître de ballet dans les prochaines années. [...]

M. Gallodier a beaucoup de connaissance en cela, il travaille bien et il est assez appliqué, ses ballets sont composés à bon escient, et de plus il est sans doute en correspondance avec des maîtres à Paris, et il peut sans difficulté avoir et des nouveaux programmes, et des copies des nouveaux ballets et des dessins de chorégraphes, dont il possède déjà plusieurs, entre autres les ballets de Médée et Endymion.

Ces petits Ballets pantomimes sont moins chers et plus faciles à jouer, que les plus grands de l'invention de Nover [sic], comme par exemple Les Horace, qui était dans sa nouveauté de genre très admiré à Paris, mais qui n'est plus joué en raison du manque d'aptitude à mettre une tragédie en ballet, et le coût d'un tel spectacle, selon l'exemple que m'a donné l'ambassadeur Le Comte Dusson, que Les Horace seul a coûté 120 000 Livres.

A cause de la longueur de représentation de ces ballets, ils ne peuvent pas non plus être utilisés en entre-acte d'un opéra, mais doivent former un spectacle en eux-mêmes, ce qui ferait un spectacle beaucoup moins complet, car il ne serait fait que par des grimaces et des attitudes, et en même temps cette méthode au fond détruit ce que l'on appelle *La bonne danse*. [sic, en français]<sup>48</sup>

Dix ans plus tard, le vice-président de l'opéra suédois était en voyage en France pour y chercher des nouveaux talents artistiques. Le 9 janvier 1791, onze jours avant la date du courrier de Noverre, Edelcrantz écrit à Gustaf III :

Sire !

[...] On pouvoit citer parmi les petits événements des grandes causes, l'expérience très sûre de l'influence des événements politiques sur mes petites négociations Théâtrales. Au commencement de l'Été c'est avec beaucoup de peine que j'ai eu l'offre de quelques engagements pour la Comédie Française. Le mois de Juillet passé, on m'obsède, on m'écrit de toutes parts, pour entrer au Théâtre de Votre Majesté ; on me poursuit même jusqu'à Hambourg avec lettres, qui mêlant de la manière la plus plaisante le sublime au mesquin commencent par les exploits du Roi de Suède et finissent par l'éloge de l'acteur qui écrit. [...]

Parmi les pièces qui ont produit quelque sensation à Paris nouvellement, et qui ne sont pas analogues à la révolution (car cette qualité fait monter aux nues les plus grandes platitudes) on compte *les deux*

47 - Noverre, *S254.1*, lettre au roi (s.p.).

48 - Fersen, *Memorial om operans och svenska spektaklets förbättrande*, reproduit dans Roempke, *Vristens makt*, *op. cit.*, pp. 97-99. Traduction du suédois par Karin Modigh.

*Figaros. [...]*

Le nouveau ballet de Psyche a été infiniment applaudi. Les gazettes en parlent avec enthousiasme, et Gardel doit s'être surpassé dans cette composition, ce qui pourtant ne prouve pas beaucoup. Lorsqu'on a vu jusqu'à quel point le gout aujourd'hui est dégénéré, combien les jugemens du public portent à *gauche* au parterre comme dans l'assemblée nationale, les applaudissemens des parteristes patriotiques de Paris, ne sont pas bien concluans en faveur des grâces roides de Gardel, et de la physionomie de bois de Vestris ; qui d'ailleurs pour les pas et les entrechats n'ont point leurs pareils. Je viens de recevoir de Noverre, le premier et le plus sublime maître de l'art de la danse, une lettre, dans laquelle il porte sur tous les danseurs de nos jours une condamnation terrible, et comble surtout de ridicule ces pirouettes multipliés, qu'on avoit longtems regardé comme l'effort le plus sublime de l'art. [...]<sup>49</sup>

Ici, il apparaît clairement qu'Edelcrantz rejoint Noverre quant à la primauté de l'expression sur la virtuosité froide.

La réponse du roi à Noverre tarda : elle ne fut écrite que neuf mois plus tard !

A Mr. Noverre.

Drottningholm le 9 Octobre 1791.

Monsieur Noverre ! J'ai examiné avec le plus vif intérêt, l'ouvrage en deux volumes que vous m'avez adressé sur l'art de la danse, et je vous sais très-bon gré de m'avoir par-là procuré une occasion d'apprécier plus particulièrement un talent aussi distingué que le votre, et dont le livre des programmes justifierait, s'il le fallait encore, la célébrité, en même temps qu'il vous donne des droits bien mérités aux suffrages de tous ceux qui aiment à voir les lettres prêter aux arts un nouvel éclat. Vous ne sauriez donc douter que je suis bien aise que vous m'avez mis à même de faire ces observations. J'ai ordonné à mon Ambassadeur à Paris de vous remettre avec celle-ci une marque de mon contentement et de ma bienveillance. Sur ce je prie Dieu [...]<sup>50</sup>

Pourquoi le roi a-t-il renoncé à engager Noverre ? Ce dernier était respecté comme l'un des plus grands maîtres par les conseillers suédois. Par ailleurs, en envoyant Edelcrantz en France, le roi semblait vouloir saisir l'occasion d'enrichir encore son théâtre par des artistes français qui ne se sentiraient plus en sécurité dans leur pays. On peut toutefois proposer quelques explications. Tout d'abord, l'âge de Noverre (soixante-quatre ans) a pu constituer un obstacle : il était plus âgé que Gallodier, et si le roi avait eu envie de remplacer son ancien maître de ballet, sans doute aurait-il choisi un talent plus jeune. Ensuite, les chorégraphes Bournonville et Marcadet étaient des élèves de Noverre qui avaient déjà commencé à travailler à Stockholm, ainsi qu'à donner de l'inspiration à Gallodier. Le roi ne ressentait donc pas le besoin de les remplacer. Les raisons économiques invoquées peuvent également avoir joué un rôle : la guerre de Russie venait de finir et l'argumentation du comte Fersen, même si elle datait déjà de dix ans, pourrait être restée présente à l'esprit du roi. Enfin, avec des artistes comme Bournonville et Bassi, les Suédois avaient l'impression d'avoir constitué une troupe jeune, et même d'avant-garde. Quel serait alors l'intérêt d'engager un chorégraphe d'une époque révolue ?

49 - *Bref rörande teatern under Gustaf III, op. cit.*, pp. 241-244 (original en français).

50 - Gustav III, *Konung Gustaf III:s skrifter i politiska och vittra ämnen, op. cit.*, pp. 353-354.



## Conclusion

Cette dernière tentative d'emploi de Noverre s'est donc soldée par un amer échec, puisqu'il dut se résoudre à se voir préférer des chorégraphes plus jeunes, et même ses anciens élèves, devenus ses rivaux !... Du point de vue d'un professionnel de la danse et du ballet, la démarche de Noverre n'est pas sans rappeler celle qui est actuellement de rigueur pour les artistes et les compagnies de danse baroque – présenter des dossiers, des maquettes, des critiques, des textes documentaires et des extraits musicaux est une nécessité vitale, afin d'attirer l'attention d'un directeur de théâtre et de trouver un engagement. Quant à l'argumentation artistique, elle se mêle souvent de motifs de circonstances, voire de flatteries, de critiques et de même de vantardises...

Néanmoins, ces volumes du manuscrit de Stockholm demeurent un trésor exceptionnel et une source d'information remarquable, en particulier pour les maquettes de costumes. Au-delà du cas de Jean-Georges Noverre, ils permettent également de jeter une lumière nouvelle sur la situation du ballet en cette fin mouvementée de XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment sur le Ballet Royal de Suède sous le règne de Gustaf III.

Irène Ginger, artiste chorégraphique de la Compagnie l'Eventail

et

Karin Modigh, directeur artistique du Stockholm Baroque Dancers

## ANNEXE

« Habits de Costume  
pour  
l'Execution des ballets  
de M<sup>r</sup> Noverre  
dessinés par M<sup>r</sup> Boquet  
premier Dessinateur des menus plaisirs  
du Roi de France  
Tome II »

### Liste de costumes

1 Sultan	21 Imas	41 Admète
2 Sultan	22 Indien	42 Danaus
3 Sultane	23 Prêtresse	43 Romain
4 Sultane	24 Persan	44 Vieux Roi
5 Eunuque	25 Troyen	45 Vieille Reine
6 Janissaire	26 Ubalde	46 Clytemnestre
7 Janissaire	27 Adèle	47 Agamemnon
8 Asiatique	28 Suite d'Adèle	48 Grec
9 Asiatique	29 François	49 Romain
10 Icoqlan	30 Française	50 Lyncée
11 Persanne	31 Henri IV	51 Priam
12 Persanne	32 Victime	52 Grec
13 Mogol	33 Amphion	53 Hilus
14 Peruvien	34 Gladiateurs	54 Nymphes
15 Mandarin	35 Lycomède	55 Thessalienne
16 Hongroise	36 Hilus	56 Ombre heureuse
17 Hongrois	37 Soldat Romain	57 Esclave
18 Hongroise	38 Curiaçe	58 Carthaginoise
19 Pandour	39 Horace	59 Carthaginois
20 Pandour	40 Achille	60 Iole

- |                     |                      |                         |
|---------------------|----------------------|-------------------------|
| 61 Alceste          | 83 Pastre            | 105 Nympe               |
| 62 Eucharis         | 84 Bergère           | 106 Nimphe              |
| 63 Armide           | 85 Berger            | 107 Statue de Pygmalion |
| 64 Euridyce         | 86 Hercule           | 108 Plaisir             |
| 65 Campaspe         | 87 Suivant d'Hercule | 109 Pluton              |
| 66 Médée            | 88 Galathée          | 110 Nympe du ciel       |
| 67 Enfant de Médée  | 89 Triton            | 111 La Folie            |
| 68 Iarbes           | 90 Ondin             | 112 Prêtre de Jupiter   |
| 69 Indien           | 91 Rivière           | 113 Psychée             |
| 70 Africaine        | 92 Fontaine          | 114 Proserpine          |
| 71 Suivant d'iarbes | 93 Naïade            | 115 Adonis              |
| 72 Didon            | 94 Vestale           | 116 Pluton              |
| 73 Enée             | 95 Dryade            | 117 Borée               |
| 74 Carthaginoise    | 96 Bacchus           | 118 Cupidon             |
| 75 Thessalienne     | 97 Bacchante         | 119 Zephir              |
| 76 Bergère          | 98 Bacchante         | 120 Zephir              |
| 77 Berger           | 99 Pan               | 121 Zephir              |
| 78 Vendangeuse      | 100 Hamadriade       | 122 L'hymen             |
| 79 Vendangeur       | 101 Egypain          | 123 Junon               |
| 80 Moissonneur      | 102 Silvain          | 124 Apollon             |
| 81 Pastourelle      | 103 Silvain          | 125 Plaisir             |
| 82 Pastourelle      | 104 Nympe            | 126 Flore               |
|                     |                      |                         |
| 127 Pâris           |                      |                         |
| 128 Vénus           |                      |                         |
| 129 Grâce           |                      |                         |
| 130 Grâce           |                      |                         |
| 131 Grâce           |                      |                         |
| 132 Cyanée          |                      |                         |
| 133 Comus           |                      |                         |
| 134 Junon           |                      |                         |
| 135 Cerès           |                      |                         |
| 136 Atalante        |                      |                         |
| 137 Rôle            |                      |                         |
| 138 Caron           |                      |                         |
| 139 Le remord       |                      |                         |
| 140 La Vengeance    |                      |                         |
| 141 Le Feu          |                      |                         |
| 142 Le fer          |                      |                         |
| 143 Parque          |                      |                         |
| 144 La Perfidie     |                      |                         |
| 145 La Jalousie     |                      |                         |
| 146 Tisiphone       |                      |                         |
| 147 Spectre         |                      |                         |



*FRANÇOIS.*



*PANDOUR.*



*LA JALOUSIE.*



*LE FER.*



## **Abstract**

In January 1791, Noverre sent an application to Gustaf III in order to get a position as a choreographer at the royal court in Stockholm. The application consisted of two volumes, including a letter to the king, ballet programs, and 147 costume designs by Boquet. These volumes are kept to be consulted at the National Library of Sweden. The manuscript represents an important piece of information on the situation of Noverre's towards the end of his career. It is also a point of departure in shedding new light on French influences on the Royal Swedish Ballet at that time.

# *Musicorum*

## *N°10 - 2011*

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

\* \* \* \* \*

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

