

Lettres sur la danse et sur les ballets de Jean-Georges Noverre : un plaidoyer pour la « recherche-création » au XVIII^e siècle ?

Chantal Lapeyre

In *Les Lettres sur la danse*, first published in 1760, then in 1803–1804, and again in 1807, Jean-Georges Noverre developed four complementary aspects that could be said to inscribe this choreographer's approach within the dynamics of research-creation as they are known and debated today. First, Noverre undertakes a reflexive return to his long practice as a dancer, choreographer, and pedagogue. Redefining dance, Noverre then asserts its place among the other arts (which it struggles to impress) and thereby develops an original argument. *Les Lettres* subsequently deliver reflections on the act of creation itself, in which Noverre asserts the preeminent place of knowledge. Finally, *Les Lettres* attest to the desire for sharing and reciprocity that underscore the epistolary format itself.

Chantal Lapeyre est Professeur de littérature contemporaine/Création littéraire et artistique à CY Paris Université.
— chantal.lapeyre1@gmail.com

1. Deux éditions du même livre sont ici mobilisées : Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse* – Présentation de Maurice Béjart, Éditions du Sandre, 2008, établie à partir de l'édition originale de 1760 d'Aimé Delarochette (*Lettres sur la danse, et sur les ballets*) et *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Éditions Lieutier, 1952. Le volume des Éditions du Sandre donne un précieux aperçu de l'intérêt que peut présenter la réflexion

D'après ce que je viens de vous dire, Monsieur, vous ne serez point étonné d'apprendre qu'il y a aujourd'hui une foule trop considérable de soi-disant maîtres de ballets ; ils se traînent péniblement dans les routes que leur ont tracées le petit nombre de ceux qui ont du mérite ; mais pour obtenir un nom et de justes éloges, il faut savoir créer soi-même.¹

Concevoir la recherche-création comme une pratique émergente naît peut-être – inéluctablement – du nom qui la nomme en tant que telle. Mais si l'on suspend cette nomination, un bref moment, si l'on s'interroge sur ce qu'elle nomme, c'est-à-dire sur la démarche et le désir qui la fondent, alors une histoire, d'autres perspectives, et un autre nom peut-être, apparaissent, neufs et stimulants. « La création est à la fois un moyen de recherche, mais aussi un lieu où cette recherche se déploie », écrivaient Catherine Naugrette et Monique Martinez Thomas dans la préface de l'ouvrage, *Le docteur et la recherche en création*², témoignage patent de l'intérêt que cette pratique suscite aujourd'hui. Le propos des deux auteurs tente en particulier de circonscrire une ère qui pose beaucoup de problèmes terminologiques. Mireille Losco-Lena le rappelle dans ce même volume et prend parti pour le nom de « recherche en création » : « Je défends en effet aujourd'hui fermement l'idée que la recherche-création n'est pas (et ne doit pas être la "recherche + création" ou encore la "recherche et création"³ ». Ainsi est-il bienvenu, parfois, d'opérer un détour par le passé pour approcher la manière dont ces termes, finalement plus énigmatiques qu'il n'y paraît, se pensaient, se vivaient, la manière aussi dont ils se liaient au gré des expériences des artistes ou de ceux que l'on ne nommait pas encore des « chercheurs », mais des écrivains ou des philosophes par exemple⁴. *Les Lettres sur la danse*, de Noverre, publiées en 1760, complétées en 1803-1804, puis en 1807, paraissent dans « un siècle passionné par le théâtre, traversé par un débat permanent sur l'exploration de nouvelles possibilités expressives à une époque où l'on cherche à fonder la morale sur l'émotion⁵ », écrit Marie-Françoise Bouchon dans la notice du *Dictionnaire de la danse* consacrée à Noverre. Dans ces *Lettres*, il « traite de tous les aspects de la danse de son temps, avec des critiques sévères adressées surtout à la situation à l'Opéra de Paris », ajoute la chercheuse. Œuvrant pour la promotion du ballet d'action⁶, dans une tonalité souvent vigoureusement critique, ces lettres se vouent à combler un vide essentiel : « [U]n beau ballet est jusqu'à présent un

noverrienne pour les chorégraphes, à travers le témoignage de Maurice Béjart. Le volume des Éditions Lieutier, plus complet, comprend les Lettres de 1760 et les lettres ultérieures. Le titre *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* sera abrégé dans toutes les mentions à venir sous la forme de *Lettres sur la danse* et accompagné de la date pertinente. La présente citation (l'italique est ajoutée par l'auteur) est extraite d'une lettre (p. 45), reprise dans ce dernier, parue dans l'édition de Saint-Petersbourg, Tome II, Lettre XII et l'édition de Paris, 1807, Tome I, Lettre XI.

2. Catherine Naugrette et Monique Martinez Thomas, « Préface », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, dir., *Le doctorat et la recherche en création*, volume coordonné par Nina Jambina, L'Harmattan, 2021, p. 12.

3. Mireille Losco-Lena, « La recherche-crédation n'est pas la recherche + la création », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, op. cit., p. 32.

4. Et peut-être est-ce dû au fait que l'intérêt pour la genèse des œuvres (théoriques, critiques ou littéraires) est chose récente.

5. Marie-Françoise Bouchon, « Notice – Noverre, Jean-Georges (1727-1810) : danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien français », dans Philippe Le Moal, dir., *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008, p. 322. Voir aussi : Marie-Thérèse Mourey et Laurine Quetin, dir., « Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen, au siècle des Lumières », *Musicorum*, n° 10, 2011. Ce numéro spécial de la revue propose en particulier une « révision critique de l'historiographie noverrienne, [...] », *ibid.*, p. 6.

6. Non sans polémique encore, et notamment avec le maître de ballet italien, Gasparo Angiolini, comme le montre en particulier le livre très éclairant d'Arianna Beatrice Fabbricatore, *La querelle des pantomimes : danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, 2017.

7. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 68.

8. Carole Talon-Hugon, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUR, 2020, p. 170.

9. Voir la notice de Fernand Divoire qui clôt le volume : Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, p. 333 et suivantes.

10. On le nommerait « chorégraphe » aujourd'hui. Mais (voir plus loin) ce terme est réservé à l'écriture des signes de la danse (qui prend aujourd'hui le nom de notation).

être imaginaire, c'est le Phénix, il ne se trouve point⁷. », écrit Noverre, qui va donc tenter, par la réflexion théorique et l'expérimentation pratique, de fonder ce ballet-phénix, de lui donner corps et existence. *Les Lettres sur la danse* répondent dans le passé, à partir du passé (comme une lettre, justement, venue du monde des morts) aux arguments virulents que développe par exemple Carole Talon-Hugon, évoquant « l'idéologie de la recherche-crédation » et dénonçant l'« amalgame⁸ » qui la fonde. Cet ouvrage fondamental de Noverre, véritables poétique et poïétique du ballet d'action, invite justement à méditer les formes fécondes du lien entre recherche et création, telles qu'elles se déploient dans ces pages, à partir de l'expérimentation pratique, du retour réflexif sur cette pratique, de la théorisation qui les précède ou en découle. Noverre propose même un format possible (par le biais de la forme épistolaire) pour l'écriture de cette « recherche-crédation » peut-être finalement mal nommée. Par-là, Noverre dresse un portrait, toujours d'actualité sans doute, de ce que pourrait être un artiste-chercheur, en précise la démarche générale et en souligne les singularités. C'est donc à la clarification de cette petite histoire noverrienne, du nom qu'elle donne à cette pratique de la recherche-crédation avant l'heure, de ses enjeux, au sein de l'histoire de la recherche-crédation, que se consacrera la présente réflexion.

Témoignages – au service du retour réflexif

Toute recherche-crédation aujourd'hui, comme on peut le lire dans les chartes ou les projets des établissements universitaires ou artistiques, place la pratique, artistique en particulier, mais sans exclusive, en son centre, et c'est, dit-on, ce qui la différencie de la recherche universitaire centrée sur une exploration essentiellement théorique, plus académique, plus conventionnelle en ce sens. Noverre est d'abord danseur : il fait ses débuts à la cour de Louis XV en 1742⁹, puis il devient maître de ballet. Dans ses *Lettres* qui prennent ainsi les accents d'un témoignage personnel, et c'est le premier geste fondateur, il revient sur une longue pratique de danseur, de maître de ballet¹⁰ et de pédagogue. La lettre XII¹¹ est une longue présentation des exigences de la danse pour celui ou celle qui la pratique. Très concrète, cette évocation porte sur le régime alimentaire du danseur, certaines spécificités à acquérir, comme l'en-dehors (ainsi que les moyens pour le développer) ou la manière de battre l'entrechat, les blessures, la relation du danseur à la musique, etc. Noverre livre au passage une conclusion née d'une expérimentation pratique, concernant la manière de faire des entrechats, en montant ou en descendant, possibilité que le danseur conteste :

Il est néanmoins beaucoup de danseurs qui s'imaginent faire l'entrechat en descendant et conséquemment bien des danseurs errent et se trompent. Je ne dis pas qu'il soit moralement impossible de faire faire un mouvement aux jambes par un effort violent de la hanche ; mais un mouvement de cette espèce ne peut être regardé comme un temps de l'entrechat ou de la danse. *Je m'en suis convaincu par moi-même, et ce n'est que d'après des expériences répétées que je hasarde de combattre une idée à laquelle on ne serait point attaché si la plus grande partie des danseurs ne s'appliquait uniquement qu'à étudier des yeux¹².*

Il ne s'agit pas ici, en effet, de considérations abstraites, déliées de tout ancrage dans une réalité donnée. La parole de Noverre est tout entière placée sous le signe de l'expérience, et de l'expérimentation, même dans les développements les plus théoriques. Cette même dynamique est sensible dans les réflexions portant sur le maître de ballet¹³. « Comment est-il possible d'exceller dans un art dont on ignore les premiers principes ? », écrit Noverre, auteur lui-même d'un nombre considérable de pièces, dont *Les Petits Riens*, sur la musique de Mozart, *Jason et Médée*, sur celle de Gluck¹⁴. Les Lettres XIV et XV¹⁵, décrivant quelques-uns de ses ballets, mettent en valeur la dimension d'expérimentation qui a été nécessaire à leur élaboration : « Vous voyez, Monsieur, que ce ballet n'est exactement qu'un essai que j'ai voulu faire pour tâter le goût du public et pour me convaincre de la possibilité qu'il y a d'associer le genre tragique à la danse¹⁶. » Très attentif à ce qui paraît sur les scènes de son temps, il s'en fait l'écho (critique) à plusieurs reprises. Ainsi dans la Lettre III écrit-il :

Ce qui me choqua, il y a quelques années dans le Ballet de Diane et Endimion que je vis exécuter à Paris, est moins l'exécution mécanique que la mauvaise distribution du plan. Quelle idée de saisir pour l'action, l'instant où Diane est occupée à donner à Endimion des marques de sa tendresse ? Le compositeur est-il excusable d'associer des paysans à cette déesse et de les rendre témoins de sa faiblesse et de sa passion et peut-on pécher plus grossièrement contre la vraisemblance ?¹⁷

Dans la fabrique de l'œuvre noverrienne, les spectacles d'autrui apparaissent comme des moteurs qui relancent l'expérimentation. À propos des effets de perspective, souvent méconnus ou maltraités par les maîtres de ballet, Noverre montre que le constat amer qu'il est conduit à formuler va en fait produire un nouvel essai : « J'essayai donc dans une chasse d'exécuter ce que j'avais désiré dans le spectacle de M. Servandoni [...]»¹⁸. » Attentif aux spectacles des autres, selon le témoignage qu'il livre dans ces *Lettres*, attentif à leurs propositions, à leurs réussites comme à leurs échecs, Noverre collecte incessamment toutes sortes de matériaux dynamiques. Ces *Lettres sur la danse* dressent ainsi, obliquement, le portrait d'un artiste vivant des expériences esthétiques ayant délivré des certitudes, mais aussi porteuses de frustrations, d'agacements, de déplaisirs. La pratique propre de Noverre, si présente, elle aussi, dans les *Lettres*, ses essais et ses expérimentations chorégraphiques, apparaissent aussi comme des réponses en actes à des questions, à des difficultés qui se rencontrent dans ce champ. Si les lettres de Noverre relèvent bien du témoignage sur le vif, pourrait-on dire, ce témoignage se double immédiatement d'un mouvement réflexif qui interroge les causes et les conséquences des phénomènes observés, et montre la manière – certes tout à fait personnelle – dont, selon lui, il conviendrait de résoudre les problèmes qui se posent. Ce retour d'expérience, ici mis en mots, fait en d'autres termes advenir Noverre en chercheur au sens précis que Jean-Christophe Bailly donne à ce mot en ouverture du chapitre intitulé « Rechercher » dans son ouvrage *L'élargissement du poème* :

Rechercher. Dans la vie quotidienne, cela s'accompagne aussitôt de la dimension du perdu : quelque chose a été perdu et on le recherche. Une telle recherche délimite

11. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 159.

12. *Ibid.*, p. 166-167 – l'italique est ajouté par l'auteur.

13. La lettre VI de l'édition de Saint-Petersbourg est intitulée : « Qualités nécessaires au maître de ballets », dans Jean-Georges Noverre, *Éditions Lieutier*, op. cit., p. 43.

14. Noverre a créé un grand nombre de ballets (une centaine environ) entre 1751 et 1794. Au moment où il rédige ses premières Lettres, il a donc une dizaine d'années d'expérience dans le champ chorégraphique.

15. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 187 et 200.

16. *Ibid.*, p. 208.

17. *Ibid.*, p. 62-63.

18. *Ibid.*, p. 85.

une aire, un espace de possibilité et d'attente. Dans les sciences de la nature, où la notion de recherche est acceptée et reconnue comme condition de développement du savoir, cet espace de possibilité et d'attente échange la dimension du perdu et la courbure naturelle de cette dimension vers le passé contre celle du « pas encore trouvé », dimension qui se courbe naturellement, quant à elle, en direction du futur¹⁹.

L'expérience pratique, dont ces *Lettres* de Noverre se font l'écho, témoigne en effet d'une insatisfaction, d'une carence, d'une lacune, dans le savoir ou les savoirs de la danse. Cette dimension de perte, de vide à combler mérite ici d'être rappelée : l'insatisfaction noverrienne lui donne tout son sens, rappelant qu'on ne cherche pas – intransitivement –, mais qu'on cherche quelque chose, même si ce quelque chose demeure en ces premiers temps assez largement innommé. Quelque chose manque, quelque chose ne va pas et la démarche de recherche n'a pas d'autre origine que ce constat. Le rappeler permet aussi d'échapper à cette tension vaine, un peu artificielle, entre recherche académique, notamment en sciences humaines, fondée sur la pure réflexion théorique, et recherche-création, incluant, elle, la dimension de l'expérimentation pratique. La seule vraie question qui vaille, et à laquelle l'expérience noverrienne nous reconduit est : y a-t-il recherche et si oui, quelles en sont les conditions de possibilité ?

Pour une thèse

Polémiques, ces lettres constituent en effet un acte critique, au sens fort du terme, envers la danse du temps de Noverre : « Je pense, Monsieur, que cet art est resté dans l'enfance, parce qu'on en a borné les effets à celui de ces feux d'artifice, faits simplement pour amuser les yeux²⁰. » Une part non négligeable des *Lettres sur la danse* est consacrée à ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui un « état de l'art », à prendre aussi ici en un sens tout à fait littéral. Cet état de l'art est dressé à partir de la triple posture, mentionnée plus haut, de danseur, de maître de ballet et de spectateur, mais aussi du public qui manifeste un « goût vif et déterminé pour les ballets », raison de plus, sans doute, pour ne pas le payer de fausse monnaie. Les ballets sont ainsi « faibles, monotones et languissants²¹ » et ceux qui « ne présentent que des copies tièdes et imparfaites de la nature », Noverre les nommera « divertissements fastidieux, mornes et inanimés²² ». Les sujets traités sont, pour lui, d'une grande banalité dont il semble impossible de tirer une œuvre digne de ce nom. Les maîtres de ballet sont, quant à eux, plus soucieux d'être imités par les danseurs qu'ils forment que des avancées de leur art. Quant aux danseurs eux-mêmes, ils accordent une valeur éminente, pourtant bien vaine, selon Noverre, à la technique et à la virtuosité. À l'opéra enfin, la danse « ne tient à rien et ne dit rien ; elle est dans mille circonstances si peu analogue au sujet, et si indépendante du drame, que l'on pourrait la supprimer sans affaiblir l'intérêt et sans en refroidir l'action²³ ». Le public, lui, applaudit comme un enfant et ces applaudissements souvent immérités conduisent, dit Noverre, à égarer danseurs et maîtres de ballet qui y voient à tort une consécration de leur art bien vain. Le constat dressé par Noverre est une nouvelle fois bien amer :

19. Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, Christian Bourgois Éditeur, 2015, p. 99.

20. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 50.

21. Ibid., p. 50.

22. Ibid., p. 64.

23. Ibid., p. 95.

Si le ballet est le frère aîné des autres arts, ce n'est qu'autant qu'il en réunira les perfections ; mais on ne saurait lui déférer ce titre glorieux dans l'état pitoyable où il se trouve, et convenez avec moi, Monsieur, que ce frère aîné fait pour plaire, est un sujet déplorable, sans goût, sans esprit, sans imagination et qui mérite à tous égards l'indifférence et le mépris de ses sœurs²⁴.

Il est donc nécessaire d'agir pour remédier à cet état de fait. Il convient alors de *chercher* pour identifier les sources du mal et trouver les remèdes appropriés. S'il y a véritablement recherche, Jean-Christophe Bailly le rappelle de manière très poétique, elle n'est pas rivée au présent, mais s'ouvre dans les deux directions du passé et de l'avenir. Or ici c'est la danse, une certaine idée de la danse qui a été perdue et qui doit être retrouvée. Énoncée d'emblée dans la première version des *Lettres sur la danse* en 1760, cette idée conduit à la formulation d'une véritable *thesis* – en grec : « [U]ne proposition, une théorie que l'on tient pour vraie et que l'on soutient par une argumentation pour la défendre contre d'éventuelles objections²⁵. » Tout d'abord, écrit Noverre : « La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne devraient être qu'une copie fidèle de la belle nature [...] »²⁶. Au présent de vérité générale, « ne sont que » vient s'adjoindre immédiatement le conditionnel, « ne devraient être que », qui lie fermement le passé immémorial de la danse et son futur. La visée de ses propos est bien de conférer une dignité propre à la danse, jusque-là genre quelque peu subalterne dans la hiérarchie des arts. Le premier point est donc, dans ce contexte, de montrer que la danse est égale en dignité à la poésie et à la peinture. Plus encore, la danse que Noverre appelle de ses vœux n'est pas simple divertissement, elle est au contraire apte à parler, à dire les passions humaines, condition sine qua non pour un art d'imitation : « Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du *costume* de tous les peuples de la terre ; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres *et parler à l'âme par les yeux*²⁷. » Juan Ignacio Vallejos montre dans « Le danseur des passions selon Noverre » que, pour atteindre ce but, le rôle des émotions est central : « [L]a capacité d'une œuvre à émouvoir [est] considérée comme une preuve de son aptitude à imiter la nature ; elle serait une source de légitimité dans la logique de l'*art imitatif*²⁸. » Cette thèse va engendrer la formulation de l'hypothèse centrale, relative justement au ballet d'action. Posant auparavant des jalons en montrant une nécessaire parenté entre le théâtre et le ballet, il indique dans la lettre XII :

L'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. *L'action* n'est donc autre chose que la *pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur ; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente ; la vraie *pantomime*, en tout genre, suit la nature dans toutes ses nuances. S'en écarte-t-elle un instant ? Elle fatigue, elle révolte. Que les danseurs qui commencent ne confondent pas cette *pantomime* noble, dont je parle, avec cette expression basse et triviale que les bouffons d'Italie ont apporté [sic] en France et que le mauvais goût semble avoir adopté [sic]²⁹.

Cette définition et ces précisions conditionnent et ordonnent, on le mesure alors, la totalité des propos développés. Si en effet le salut de la

24. Ibid., p. 90.

25. Selon l'étymologie proposée par le CNRTL.

26. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 49.

27. Ibid., p. 55 – l'italique est ajouté par l'auteur.

28. Juan Ignacio Vallejos, « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères, cahier de danse*, n° 19, 2007, p. 15.

29. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 140.

danse – c’est-à-dire l’accession à sa dignité d’art imitatif égal des autres – dépend des moyens de lui donner véritablement la parole, alors le développement de l’*actio*, repris sur le modèle de la partie de la rhétorique antique qui porte ce nom³⁰ et que l’art du comédien (et notamment Garrick, que loue souvent Noverre³¹) contribue à perpétuer, est la réponse qui globalement va lever toutes les difficultés. Bien sûr, cette promotion de l’action engendre la nécessité d’un certain nombre de réformes, le développement d’autres manières de voir, de sentir et de penser, tant chez les danseurs que chez les maîtres de ballet, réformes nécessaires que Noverre va s’employer à décrire dans les *Lettres* de 1760 puis dans les rééditions suivantes. À cet égard la prosopopée du réformateur, dans la Lettre IV, fonctionne bien comme une prétérition :

Qu’il paraisse ce réformateur de la vraie danse, ce réformateur du faux goût et des habitudes vicieuses qui ont appauvri l’art ; mais qu’il paraisse dans la capitale. S’il veut persuader, qu’il dessille les yeux fascinés des jeunes danseurs et qu’il leur dise : « Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats et aux pas trop compliqués ; abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux grâces naïves et à l’expression ; appliquez-vous à la pantomime noble ; n’oubliez jamais qu’elle est l’âme de votre art ; mettez de l’esprit et du raisonnement dans vos pas de deux [...]»³².

Le réformateur à venir est déjà là – et il parle.

Le *studium* noverrien

C’est cette danse, perdue et à venir, qui impose le recours à la réflexivité et à la théorisation. Noverre tente donc de cerner la nature du problème en passant en revue les causes de cette disharmonie qu’il constate régulièrement. Mais opérant cette enquête qu’on pourrait dire « de terrain », tant l’expérience concrète est mobilisée, il est conduit à mener une recherche plus approfondie sur la danse même, sur son essence en quelque sorte – c’est le second niveau de l’« état de l’art », souvent exigé aujourd’hui dans les travaux que mènent les doctorants en recherche-crédation. Les sources convoquées à l’appui des réflexions noverriennes sont nombreuses : Plutarque, Phrynicus, Aristote, mais aussi Julien Pollux, Suétone, Juvénal, Ovide, Aulu-Gelle, Dion, Apulée, Quintilien, Velleius Paterculus dans les *Lettres* II et III de l’édition de Saint-Petersbourg³³. Noverre n’ignore pas les travaux, plus récents, de Diderot et de Louis de Cahuzac, par exemple³⁴. Il ne s’agit jamais d’une allégeance servile aux propos des maîtres : le regard que porte Noverre sur ces écrits est rigoureux, il n’ignore rien des précautions à prendre avec le patrimoine en héritage que les siècles ont déposé aux pieds des savants. Ainsi rappelle-t-il que :

[...] tout est miracle, tout est mystère dans l’antiquité ; l’amas des siècles, les voiles épais qui les enveloppent dérobent la vérité à nos faibles regards ; nous n’apercevons dans cette masse ténébreuse que des fantômes et quelques ombres fugitives qui se jouent de notre imagination. Avons-nous recours aux traditions ? elles sont fausses. Aux traductions ? elles sont infidèles ; les ouvrages propres à nous éclairer ont été déchirés et brûlés par les mains des barbares ; que nous reste-t-il donc ? *Des contradictions, des erreurs et des doutes sur les arts qui peuvent concourir à la perfection des représentations*³⁵.

30. Quintilien, *Institution oratoire*, t. II, Les Belles Lettres, 1976. Voir en particulier le Chapitre III, du Livre III : « Que la rhétorique a cinq parties ».

31. Par exemple : « M. Garrick, célèbre comédien Anglais [sic], est le modèle que je vais proposer. » Voir : Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, op. cit., p. 145 et suivantes.

32. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 69.

33. Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, 1952. Voir les pages 17 à 29.

34. Noverre ne donne pas de références précises concernant Diderot. Il évoque en revanche « le traité de M. de Cahusac sur la danse » : Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [1754], Édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, CND, 2004. Voir Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 210 et suivantes pour ces deux auteurs.

35. Jean-Georges Noverre, Éditions Lieutier, op. cit., p. 19-20 – l’italique est ajouté par l’auteur.

C'est aussi une mise en garde : nul ne peut s'autoriser de la tradition pour maintenir ses positions puisque ce qui nous est parvenu de cette tradition est éminemment lacunaire. Tout au contraire, ce sont ces éclats du passé, d'images, de paroles, qui vont fonctionner, par leur pauvreté, comme des activateurs de pensée et de création. Mais le savoir, même dans son imperfection, dans son caractère lacunaire, demeure, quant à lui, un outil essentiel de dynamisme. Philosophe, historien, lettré, Noverre prend particulièrement appui sur le philosophe Lucien qui, dans son *Éloge de la danse*³⁶, développe une réflexion (déjà polémique alors) sur ce qu'est la danse : « Si vous consultez Lucien, vous apprendrez de lui, Monsieur, toutes les qualités qui distinguent et qui caractérisent le grand Maître de Ballets, et vous verrez que l'Histoire, la Fable, les Poèmes de l'Antiquité et la Science des temps exigent toute son application³⁷. » Si Noverre en effet peut être considéré comme un précurseur de la recherche-crédation telle que nous la connaissons aujourd'hui, telle que nous la pratiquons (et telle que nous la défendons), il le doit aussi à la place conférée au savoir, à tous les savoirs, et plus généralement à la *libido sciendi*, terme plus apte à mettre en valeur la dimension de désir et de passion, attachés au savoir – même s'il admet qu'ils ne suffisent pas, puisqu'il y faut également « le secours du génie, de l'imagination et du goût³⁸ ». Mais justement le savoir, que donne l'étude (ce terme apparaît à maintes reprises dans les *Lettres sur la danse*), s'il ne fait pas surgir à l'existence *ex nihilo* le génie, l'imagination, le goût, peut en revanche contribuer à les révéler. Nulle création, dit-il en substance, sans savoirs – c'est aussi le *savoir-crédation* dont il est question dans la citation en exergue, qu'il faut entendre dans toute sa polysémie. C'est d'abord un savoir sur la danse elle-même, comme on vient de le voir, mais d'autres savoirs, de tous ordres, sont également fondamentaux : techniques, procéduraux, certes, mais aussi savoirs spécialisés, artistiques, savants. Les lettres V et VI³⁹ précisent la nature de cette véritable érudition composite et nomment les champs que les « études du maître de ballets⁴⁰ » doivent parcourir : l'histoire, la littérature, la géométrie, la peinture, le dessin, la musique, l'anatomie, mais aussi (et par exemple) :

Les embarras des rues ; les promenades publiques ; les guinguettes ; les amusements et les travaux de la campagne ; une noce villageoise ; la chasse ; la pêche ; les moissons ; les vendanges ; la manière rustique d'arroser une fleur, de la cueillir, de la présenter à sa bergère ; de dénicher des oiseaux ; de jouer du chalumeau [...]⁴¹.

En bref, « [r]ien n'étant indifférent au génie, rien ne doit l'être au Maître de ballet⁴² », conclut Noverre. Le maître de ballet doit être un amoureux du savoir, de tous les savoirs, un chercheur actif des « beautés et des imperfections de la nature », et ce n'est qu'à cette condition que ses ballets ne seront pas « faibles, monotones et languissants⁴³ ». Mais cette dilection fervente pour le savoir ne doit pas être l'apanage du seul maître de ballet. Dans ces lignes qui prennent ici une dimension performative, Noverre montre que le danseur lui-même, sous l'impulsion du pédagogue-maître de ballet, doit opérer une manière de conversion. Participant pleinement de la création,

36. Lucien de Samosate, *Éloge de la danse*, suivi d'*Éloge du parasite et d'Éloge de la mouche*, Arlea, 2007.

37. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 71.

38. *Ibid.*, p. 71.

39. *Ibid.*, p. 71 et 77.

40. C'est le titre de la lettre X dans le volume publié par les Éditions Lieutier.

41. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 77.

42. *Ibid.*, p. 76.

43. *Ibid.*, p. 49, voir note 6.

parce qu'il est le vecteur principal de l'émotion, le danseur est appelé lui aussi à chercher :

Pour que notre art parvienne à ce degré de sublimité que je demande et que je lui souhaite, il est indispensablement nécessaire que les danseurs partagent *leur temps et leurs études* entre l'esprit et le corps, que tous les deux soient ensemble l'objet de leurs réflexions ; mais on donne malheureusement tout au dernier et l'on refuse tout à l'autre⁴⁴.

Cette recherche, pour être active et féconde, doit commencer par un dépouillement. Savoir, ici, commence par ne plus savoir ; savoir c'est aussi accepter de plonger dans l'ignorance, en délaissant (en particulier) toutes les techniques virtuoses qui manquent l'essentiel. Le ballet d'action que Noverre appelle de ses vœux est à ce prix. C'est pourquoi les comédiens sont souvent valorisés par Noverre : ils étudient, leur rôle bien sûr, mais aussi les poètes, les historiens, etc. dont l'usage est précieux pour la création, mais aussi pour penser la création. Un embarras de rue se voit, se sent, s'expérimente, mais une œuvre littéraire est déjà une mise en forme symbolique qui demande à être analysée, pensée. Au passage, Noverre rend raison de la nécessité qui préside à l'alliance des arts :

Tous les arts se tiennent par la main et sont l'image d'une famille nombreuse qui cherche à s'illustrer. L'utilité dont ils sont à la société excite leur émulation ; la gloire est leur but ; ils se prêtent mutuellement des secours pour y atteindre. Chacun d'eux prend des routes opposées, comme chacun d'eux a des principes différents ; mais on y retrouve certains traits frappants, certain air de ressemblance, qui annonce leur union intime et le besoin qu'ils ont les uns des autres pour s'élever, s'embellir et se perpétuer.

De ce rapport des arts, de cette harmonie qui règne entre eux, il faut conclure, Monsieur, que le Maître de Ballets, dont les connaissances seront les plus étendues, et qui aura le plus de génie et d'imagination, sera celui qui mettra le plus de feu, de vérité, d'esprit et d'intérêt dans ses compositions⁴⁵.

Mais ce qui est affirmé ici pour le maître de ballet l'est tout autant, une fois de plus, pour le danseur lui-même qui a à peindre des états et des situations, à entendre ce que dit la musique, à connaître l'art (muet dans son cas) de la déclamation. Plus encore cette étude de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la littérature lui enseigne d'autres voies, d'autres possibilités d'expression que son champ de prédilection n'était pas en mesure de lui offrir. Ainsi les savoirs à construire pour le danseur comme pour le maître de ballet sont-ils au moins triples : ils concernent la danse dans son versant le plus technique (et Noverre plaide pour une gestualité habitée supposant qu'on délaisse les mécanismes « froids » de la technique), la pensée de la danse, ainsi qu'une pensée plus générale qui situe la danse au sein des arts pour repérer à la fois le commun et la différence féconde. Noverre entre ici en dialogue, par-delà le temps, avec Jean-Christophe Bailly :

La recherche en effet n'est pas insulaire mais continentale : si elle s'inquiète dans une certaine direction et si elle est portée par un certain nombre d'indices, ces indices et cette direction inquiètent à leur tour la totalité de la surface où ils prennent. La recherche, ainsi, n'est pas la partie active d'un ensemble qui, de son côté, demeurerait plus ou moins au repos, elle est dans un état ou un mode qui entraîne dans sa direction et dans sa couleur la totalité du domaine où elle s'exerce,

44. Ibid., p. 148 – l'italique est ajouté par l'autrice. Voir aussi p. 65 : « [...] [C]e n'est point avec les jambes que l'on peut peindre ; tant que la tête des danseurs ne conduira pas leurs pieds, ils s'égareront toujours, leur exécution sera machinale et ils se dessineront eux-mêmes froidement et de mauvais goût. » Noverre propose un contre-exemple en la personne du comédien Garrick qui possède, plus que tout autre, « ce tact heureux qui caractérise le grand acteur et qui le conduit à la vérité », qualité qui lui vient précisément de ses études assidues, *ibid.*, p. 122.

45. Ibid., p. 76.

46. Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 100.

et qui concerne l'être entier de celui ou celle qui s'y adonne. On n'est pas en partie chercheur, on ne peut l'être qu'intégralement. On ne cherche pas un peu, de temps en temps, à temps perdu, on cherche absolument⁴⁶.

Quand Jacopo Rasmi et François Deck⁴⁷ proposent de remplacer le terme de recherche-crédation par le simple mot *studium*, zèle, application zélée, ardeur, soin, mais aussi étude, application de l'esprit, peut-être renvoient-ils, en fait, à la forme qu'a pu prendre cette pratique au cours des temps, telle que la dévoile Noverre ici. Giorgio Agamben, dans « Studenti », s'inquiète du remplacement du mot « étude » par celui de « recherche »⁴⁸ : « [D]ifférent du terme "recherche", qui renvoie à un tourner en rond sans encore avoir trouvé son propre objet (*circare*), l'étude, qui signifie étymologiquement le degré extrême d'un désir (*studium*), a toujours déjà trouvé son objet⁴⁹. » Parce que ces *Lettres sur la danse*, de Noverre, animé d'un désir porté à un « degré extrême » pour la danse, mettent l'accent sur l'amour du savoir comme vecteur et effet de création, elles pourraient interroger en retour la nature, la place et le rôle de cette *libido sciendi*, de l'étude comme désir, dans les pratiques contemporaines de recherche-crédation. On le voit avec le dialogue muet entre Noverre et Bailly, ces lettres contribuent également à souligner la nature plurielle, complexe, totalisante, de ce qu'il faut (peut-être encore) entendre par ce simple mot de « recherche ». À lire Noverre, il semble toutefois que le principe directeur soit l'étude, sous toutes ses formes – au sens également que ce terme peut prendre dans le domaine des arts :

En peinture comme en musique, ce que l'on désigne du terme « études » peut être considéré aussi bien comme de grandes œuvres d'art que comme de simples exercices à vocation pédagogique. Il s'agit aussi bien de brouillons, d'essais que de réalisations accomplies [...] ⁵⁰.

Ces « essais », poursuit Yves Citton, mettent en valeur la dimension processuelle (des découvertes scientifiques, précise-t-il, mais on peut sans doute leur adjoindre les découvertes artistiques – dans le cas de Noverre, il s'agit, dans un exemple cité plus haut, de « tâter le goût du public » et d'expérimenter « la possibilité qu'il y a d'associer le genre tragique à la danse⁵¹ ».) La recherche en ce sens apparaît comme le moyen, comme le geste mis en œuvre pour développer l'étude et elle peut se décliner sous de multiples formes – la création en est une. Si l'on en croit Bailly comme Noverre, il n'y aurait en effet pas lieu de distinguer recherche et création, cette dernière étant dans sa totalité une modalité particulière de la recherche. Il ne s'agit pas de produire un amalgame (rêveur) de ces deux notions, comme le redoute Carole Talon-Hugon⁵², ou d'omettre les niveaux de recherche qu'on a pu distinguer à travers l'exemple des *Lettres sur la danse*, mais de penser leur co-implication, la recherche apparaissant, au sens général défini plus haut, comme une pratique intellectuelle et sensible, de haute rigueur et d'intense curiosité, qui vise toujours à une intensification des savoirs.

Pour une écriture du *studium*

L'étude, par la recherche, comme démarche fureteuse, inquiète « la totalité de la surface » où prennent les indices, dit Bailly. Cette inquiétude même, sa

47. Jacopo Rasmi et François Deck, « Studium », *Brouillon général*, le 1^{er} septembre 2019, [en ligne], https://eur-artec.fr/wp-content/uploads/2020/09/DECK-RASMI-BrouillonGeneral-Studium_G_190829.pdf (consulté le 2 mai 2021). Yves Citton quant à lui rappelle que le *studium* « est un mot latin doté d'une riche variété de significations, englobant le zèle intellectuel et la concentration mentale, l'inclination passionnée et le désir, le dévouement bienveillant et l'affection, les connaissances accumulées et l'érudition ». Yves Citton, « Pratiquer les études comme auto-aliénation et contre-addiction (*studium*, black study, études) », [en ligne], *Littéraieries, Études et Humanities*, p. 2.

48. « Les inconvénients du terme "recherche" dérivent du téméraire déplacement d'un concept de la sphère des sciences de la nature sur celle des sciences humaines. Le même terme renvoie en effet, dans les deux domaines, à des perspectives, des structures et des méthodologies tout à fait différentes. », écrit Agamben. « Studenti », texte inédit paru le 17 mai 2017 dans *Una Voce*, rubrique du philosophe sur le site de l'éditeur italien Quodlibet (traduit par Jacopo Rasmi et François Deck ; le texte complet se trouve à la suite de « Studium », op. cit.).

49. Giorgio Agamben, « Studium », op. cit., p. 22.

50. Yves Citton, op. cit., p. 9.

51. Jean-Georges Noverre, *Éditions du Sandre*, op. cit., p. 208.

52. Carole Talon-Hugon, op. cit.

possibilité au moins, Noverre y fait écho au moins à deux reprises. La première, déjà citée, repose sur les incertitudes dans l'enquête patrimoniale dont le chorégraphe indique la paradoxale fécondité. La seconde apparaît dans la Lettre X qui définit l'action et souligne l'importance de prendre modèle sur la pratique des comédiens. Après avoir montré de manière rigoureusement argumentée et exemplifiée la nocivité des masques couramment employés dans le ballet, Noverre précise ce qu'il entend par « l'action en matière de danse » et insiste dans cette lettre sur une nécessaire distance à prendre avec les « préceptes stériles de l'école⁵³ » parce que l'accession à la « bonne grâce⁵⁴ » est à ce prix. Noverre y livre une précision importante sur la visée même des écrits que nous lisons : « Toutes mes vues, toutes mes idées ne tendent uniquement qu'au bien et à l'avancement des jeunes danseurs et des nouveaux Maîtres de Ballets ; qu'ils pèsent mes idées, qu'ils se fassent un genre neuf, ils verront alors que tout ce que j'avance peut se mettre en pratique et réunir tous les suffrages⁵⁵. » Propos assurément paradoxal, au moins en première lecture : Noverre invite à la fois les danseurs à se créer « un genre neuf », et les assure que ses propositions sont garantes de succès. En revanche, si l'on fait un pas de côté, on peut aussi songer que Noverre impose moins ici un contenu qu'une démarche. Or cette démarche est une démarche de questionnement sans nul répit ni repos, à l'image même du travail mené par Garrick :

Vous concevez, Monsieur, qu'il est peu libre ; que son âme est toujours agitée ; que son imagination travaille sans cesse ; qu'il est les trois quarts de sa vie dans un enthousiasme fatigant qui altère d'autant plus sa santé qu'il se tourmente et qu'il se pénètre d'une situation malheureuse, vingt-quatre heures avant de la peindre et de s'en délivrer.⁵⁶

Présenté dans ces lignes comme un chercheur-créateur inquiet, Garrick est l'image même de celui que ces *Lettres* cherchent peut-être à susciter. En ce sens, elles fonctionnent aussi comme un guide pour la recherche-crédation en elle-même, dans la mesure où elles annoncent que nulle recherche n'est sans inquiétude. Ainsi Juan Ignacio Vallejos décrit-il ces lettres, et à juste titre, comme « un ouvrage de réflexion esthétique et un manuel de conduite morale et artistique pour les danseurs et les maîtres de ballets⁵⁷ ». La diffusion de ces idées, leur publication sont donc une nécessité puisqu'est en jeu une véritable ré-formation du danseur et du maître de ballet – et j'ajouterai : du public qu'il s'agirait de préparer à de nouvelles expériences esthétiques. Cette question est centrale en particulier dans la Lettre XIII⁵⁸ qui s'ouvre par une mise à distance de la *chorégraphie*, c'est-à-dire (et strictement) « l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes⁵⁹ ». S'ouvre alors une réflexion sur la source possible et la nature des écrits à produire, quand l'art d'écrire les signes de la danse ne mène à rien⁶⁰, pour Noverre ce ne sont que vestiges et traces qui ne disent plus rien à personne, seuls aptes à laisser place à une imagination qui se saura vaine. Tout laissant à penser que l'Académie créée en son temps par Louis XIV ne le satisfait pas, Noverre propose en fait de créer une Académie qui prendrait modèle sur l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ainsi propose-t-il un examen d'entrée qui permettrait

53. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 141.

54. Terme employé par Noverre (notamment p. 142). Mickaël Bouffard-Veilleux a consacré sa thèse de doctorat à l'examen de cette notion entre le XV^e et le XVIII^e siècle. « Le "bon air et la bonne grâce" est une sorte de grâce bien typée et caractérisée. Du milieu du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, c'est le paradigme de la grâce aristocratique à la française. Même si son apparence diffère grandement de la grâce traditionnellement associée à la peinture, elle partage avec elle son caractère prétendument indicible et inexplicable, comme en témoigne, depuis la Renaissance, le tout-puissant topos du je-ne-sçay-quois. On peut donc dire que le bon air et la bonne grâce est ce qui définit le je-ne-sais-quoi de la période 1660-1790. », Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, p. 4.

55. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 145.

56. *Ibid.*, p. 123.

57. Juan Ignacio Vallejos, op. cit., p. 15.

58. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 176.

59. *Ibid.*, p. 176.

60. *Ibid.*, p. 177. À propos de la notation, Noverre écrit : « Entassez, tant qu'il vous plaira, ces faibles monuments de la gloire de nos danseurs célèbres ; je n'y vois et l'on n'y verra que le premier crayon ou la première pensée de leurs talents ; je n'y distinguerai que des beautés éparses, sans ensemble, sans *coloris* ; les grands traits en seront effacés ; les proportions, les contours agréables ne frapperont point mes yeux ; j'apercevrai seulement des vestiges et des traces d'une action dans les pieds que n'accompagneront ni les attitudes du corps, ni les positions des bras, ni l'expression des têtes ; en un mot, vous ne m'offrirez que l'ombre imparfaite du mérite supérieur, et qu'une copie froide et muette d'originaux inimitables. »

aux danseurs de devenir membres à part entière. Mais surtout, pour le sujet qui nous occupe ici, elle rendrait possible un « commerce littéraire » dont la finalité serait de communiquer l'expérience et le fruit des recherches menées en différents lieux :

Cette Académie devenant d'ailleurs plus nombreuse se distinguerait peut-être davantage ; les efforts des provinciaux exciteraient les siens ; les danseurs qui y seraient agrégés, serviraient d'aiguillons à ses principaux membres ; la vie tranquille de la province faciliterait à ceux qui y sont répandus les moyens de penser, de réfléchir et d'écrire sur leur art ; ils adresseraient à la Société des mémoires souvent instructifs ; l'Académie à son tour serait forcée d'y répondre, et ce commerce littéraire en répandant sur nous un jour lumineux nous tirerait peu à peu de notre langueur et de notre obscurité.⁶¹

Évoquant un peu plus loin les Académiciens existants avec beaucoup de révérence et de respect, Noverre ajoute : « Que de mémoires excellents ! Que d'observations instructives et combien de traités admirables émaneraient et sortiraient de la Société qu'ils forment, si leur émulation était aiguillonnée et réveillée par les travaux qui leur seraient offerts⁶². » Plus encore les écrits à produire pourraient se nourrir d'une rencontre fructueuse entre les arts. Noverre suggère en effet que des peintres (comme Boucher ou Cochin) s'allient aux historiens, aux maîtres de ballet et aux danseurs pour faire véritablement trace : « [...] [E]n un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon et du burin de ces deux illustres artistes serait une source où l'on pourrait puiser, et je le regarderai comme les archives de tout ce que notre art peut offrir de lumineux, d'intéressant et de beau⁶³. » Or, plus modestement, c'est peut-être à l'élaboration de cette archive que s'emploie Noverre dans ses *Lettres sur la danse*. Ainsi les *ekphrasis*, dans les lettres XIV et XV⁶⁴, donnant à voir par l'art littéraire les ballets évoqués, fonctionnent, à l'instar des énumérations (très nombreuses dans la Lettre VI⁶⁵), selon le principe de l'*ut pictura poesis* antique, sans doute avec la volonté de pallier l'absence de peintres qui viendraient par leur art relayer le propos. La structure adoptée – le format épistolaire – qui a connu une grande vogue dans le domaine littéraire, suppose toujours, même de manière fictionnelle, un destinataire qu'il s'agira sans doute d'informer, de persuader et de convaincre. Le propos se fait donc vigoureusement polémique, et argumentatif, nourri d'exemples eux aussi dûment organisés. Ainsi la présentation de Garrick est-elle régie par un ordonnancement très rhétorique, qui propose d'abord une description du comédien, une analyse de ce qui est à l'origine de ses qualités, et en dévoile enfin les conséquences dans le registre de son art. Ces lettres intègrent même quelques maximes au présent gnomique, qui lui confèrent la tonalité quelque peu péremptoire parfois des grands textes moralistes du siècle précédent, et qui sont sans nul doute destinés à être mémorisées, à l'instar de bons mots ou de traits d'esprit. Ainsi de cette proposition jouant de la rupture de construction qui la rend plus frappante : « L'instant est le dieu qui détermine le public. Que l'artiste le saisisse, il est sûr de plaire⁶⁶. » Jeux de la prosopopée, de la prétérition, petites provocations, questions rhétoriques, humour parfois : Noverre joue en maître de toute la palette des procédés littéraires. Le ton enfin est vif et impliqué. Les marques de première personne

61. Jean-Georges Noverre, Éditions du Sandre, op. cit., p. 180.

62. Ibid., p. 181. Il précise encore sa pensée en regrettant que ce ne soit pas les Académiciens qui aient fourni à l'Encyclopédie « les articles qui concernent l'art » (p. 182), parce qu'ils ont l'expérience pleine et entière du domaine que l'article a en charge de théoriser.

63. Ibid., p. 183.

64. Ibid., p. 187 et 200.

65. Ibid., p. 77.

66. Ibid., p. 129.

67. Ibid., p. 53.

y apparaissent en grand nombre et se modulent entre assertions tranchées : « Je ne prêche point⁶⁷ », « je veux au contraire » par exemple et modalisations qui atténuent la vigueur du propos. L'autre n'en est pas moins rendu présent à maintes reprises. Par exemple dans la lettre consacrée à une critique des masques trop souvent en usage sur scène, Noverre convoque les arguments contraires à sa thèse pour mieux les réfuter : « L'imagination, diront les défenseurs du masque, supplée à ce qui nous est caché [...] », « il y a plus de deux mille ans, diront les apologistes, que les visages postiches sont en usage [...] », « Cependant, dira-t-on encore, les masques ont été imaginés pour la danse⁶⁸ ». Ces marques d'altérité ou des formules comme « on m'allèguera » suggèrent que Noverre a le souci d'anticiper les contradictions. D'autres passages se font les échos des débats de son temps, de propos entendus, d'opinions controversées. Rien de solipsiste, donc, dans ces lettres tout entières tournées vers l'autre, qu'il est aussi parfois, comme en témoigne l'emploi de l'impératif : « Détruisons les masques, ayons une âme, et nous serons les premiers danseurs de l'univers.⁶⁹ », ou encore « Étudions donc, cessons de ressembler à ces marionnettes dont les mouvements dirigés par des fils grossiers n'amuse et ne font illusion qu'au peuple⁷⁰. »

« Rechercher, c'est penser en direction de quelque chose, et c'est tendre la pensée dans cette direction⁷¹. », écrit Jean-Christophe Bailly. C'est ainsi un voyage, parfois immobile, qui concerne tous ceux qui entendent l'appel d'un objet (théorique ou pratique) et qui entendent répondre, dans un geste de compréhension, à sa sollicitation silencieuse. Mais cette recherche qui, à l'université par exemple, trouve son origine parfois dans le simple mouvement de lire ou de regarder un objet esthétique, peut et doit être partagée. Témoigner du voyage, de l'expérience, c'est, dans nos champs disciplinaires, l'écrire. Or l'écriture de recherche a longtemps privilégié le modèle objectif, sa rigueur, sa précision dans la conceptualisation et le développement discursif qui en découle, comme attestation d'une quasi irréfutable scientificité. Ce chemin, éludant la question du point de vue, est aride. À rebours, dans un propos vif qui certes concernait en premier lieu l'Histoire, mais peut être étendu à bien d'autres disciplines, Ivan Jablonka milite pour la réintroduction de la subjectivité, celle du « chercheur situé » et il ajoute : « Tout chercheur est en situation, mais le rappeler ne suffit pas. Il faut encore qu'il assume son moi, son enracinement spatio-temporel, sa catégorie sociale, ses intérêts, sa philosophie, sa position dans le champ, c'est-à-dire calcule la distance qui sépare son point d'ancrage et l'objet d'étude qu'il s'est donné⁷². » Pour donner vie, et voix, à celui qui cherche, peut-être faut-il fourbir cet instrument de calcul qu'est la langue avec cet objectif aux implications fécondes : trouver une langue, trouver sa langue, pour dire les origines et la nature du voyage, les questions surgissantes, les pratiques convoquées comme les expériences vécues au contact de l'objet de recherche. C'est cette trajectoire que les *Lettres sur la danse* rendent lisible. Pour porter témoignage de ce voyage, pour dire son expérience pratique de danseur et de maître de ballet, mais pour aussi pour le penser réflexivement et proposer quelques éclairages sur ses enjeux au sein du vaste ensemble des arts, Noverre

68. Ibid., p. 134-135.

69. Ibid., p. 139.

70. Ibid., p. 149.

71. Jean-Christophe Bailly, op. cit., p. 99.

72. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Points, 2017, p. 286.

mobilise l'art littéraire, donnant par là un aperçu de ce que fut parfois une écriture de recherche dans le passé.

Conclusion

Tout à la fois polémiques, rétrospectives et prospectives, les *Lettres sur la danse* de Noverre développent donc quatre gestes complémentaires qui inscrivent la démarche du chorégraphe – avant la lettre, avant le nom – dans la dynamique de la recherche-crédation telle qu'elle se pense et se vit aujourd'hui. Les propositions noverriennes sont d'abord le fruit réflexif d'une pensée novatrice qui trouve là, dans les pages de ces *Lettres*, à se fonder (à se doter d'un lieu d'existence, d'un ancrage) et à se partager, à travers la facticité épistolaire. Mais elles délivrent aussi une réflexion et un savoir sur l'art, et sur l'acte même de créer. Ici, le créateur – Noverre anticipant les remarques de John Dewey sur le sujet⁷³ – est situé dans une relation dynamique avec le monde dans sa diversité. Il a à en faire l'expérience pleine et entière, et, dans son acte de création, à mener cette expérience, jusqu'à son terme. Mais il a aussi à partager cette expérience avec autrui, avec tous ceux pour qui la danse n'est pas un simple divertissement. Ces *Lettres* sont adressées et attestent ainsi de ce désir de partage que souligne le format épistolaire adopté. Et, au-delà des temps, nul doute qu'elles nous sont adressées aussi. ¶

73. Voir John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010. Voir le chapitre « Vivre une expérience », p. 80 à 114.