

Noverre à l'Académie royale de musique (1776-1781)

La présente contribution a pour but de replacer Noverre au sein de l'Académie royale de musique, pendant la période assez brève au cours de laquelle il y a été attaché (1776-1781) ainsi que d'étudier sa place à la fois en tant que « sujet de la danse » et qu'artiste à part entière.

Le poids de l'institution

En 1776, lorsque Noverre arrive à l'Opéra, celui-ci est en pleine mutation institutionnelle. Si son fondateur, Jean-Baptiste Lully, avait réussi la gageure de tenir l'institution d'une main de maître, la situation s'était considérablement dégradée depuis que son gendre Francine avait obtenu le privilège de l'Opéra, en 1682. Alors que les lettres patentes de mars 1672 conféraient à une seule personne la permission d'établir des représentations en musique, Francine, en raison d'importantes difficultés financières, avait corrompu le système en cédant le privilège de l'institution à des sous-traitants, remerciés dès que la situation de l'établissement montrait quelques signes d'amélioration. En 1728, Jean-Nicolas de Francine est mis à la retraite et remplacé par André Cardinal Destouches, compositeur de renom familier de l'Académie royale de musique puisqu'il en avait été l'inspecteur. Destouches ne parvient pas à faire mieux que son prédécesseur, et jusqu'en 1749 l'institution est en proie à une instabilité administrative chronique, en témoignent les sept directeurs qui se succèdent en moins de vingt ans.

Au milieu du XVIII^e siècle, comme il était devenu évident que l'Académie royale de musique, dont la faveur grandissait auprès du public, ne pouvait rester dans une situation pareille et qu'il fallait absolument innover pour empêcher l'institution de sombrer, le pouvoir royal avait substitué à l'entrepreneur privé un corps public, la ville de Paris. Cette décision avait eu pour principale conséquence de faire de l'Opéra une institution pérenne, indépendante des changements de direction ou de personnel : le lien entre le privilège et le caractère public de la gestion de l'établissement est ainsi clairement affirmé. Par conséquent, à partir de 1749, une nouvelle période s'ouvre dans l'histoire administrative de l'Académie royale de musique, marquée du sceau de la gestion publique. La ville de Paris, qui avait placé de grands espoirs dans le cadeau royal, se rendit cependant très vite compte que l'Opéra au mieux ne lui apporterait pas les bénéfices escomptés, au pire l'obligerait à déboursier des sommes substantielles. Aussi renoua-t-elle rapidement avec les vieux démons de la concession. Entre 1757 et 1769, l'Opéra est ainsi confié à deux paires d'entrepreneurs, choisis *intuitu personae* par la municipalité : François Rebel et François Francœur entre 1757 et 1767, puis Pierre-Montan Berton et Jean-Claude Trial entre 1767 et 1769. En 1769, devant les mauvais résultats financiers des concessionnaires, la ville de Paris n'a pas d'autre choix que de revenir au mode d'exploitation de la régie directe. Les années 1770-1776 apparaissent comme une période de flottement, durant laquelle l'État royal s'immisce de plus en plus dans sa gestion, via notamment la personne de Denis-Pierre-Jean Papillon de la Ferté, alors intendant des Menus-Plaisirs.

En 1776 débute la « gestion des commissaires royaux » nommés par le roi « pour gouverner l'Académie royale de musique pendant un temps, avec l'autorité la plus étendue et pour le rétablissement et la conservation d'un spectacle pour lequel le goût du public ne s'est

pas affaibli »¹. Cette dernière dure deux ans et est marquée notamment par des tensions entre le personnel de l'Opéra et sa direction, tensions qui s'aggravent suite à l'Arrêt du Conseil du 30 mars 1777, très long règlement de plus de quarante articles, inspiré du règlement de 1714, qui couvre un très large champ de la gestion de l'Opéra – attributions et devoirs du personnel administratif, personnel artistique. Le texte, qui fait preuve d'une sévérité inaccoutumée, est très mal reçu du personnel. En août 1776, la *Correspondance littéraire secrète* d'août 1776 note que « l'Académie royale de musique est divisée par ces divisions intestines qui ne s'alimentent jamais qu'aux dépens du public. Les grands danseurs et les danseuses surtout se sont plaints de n'être pas assez payés et ont menacé d'abandonner l'Opéra à son triste sort »². Papillon, conscient qu'il ne parviendra pas à garder l'initiative, essaie par tous les moyens de se débarrasser des « tracasseries de l'Opéra » et finit par y parvenir le 1^{er} mars 1777.

A la gestion des commissaires royaux succède celle d'Anne Pierre Jacques de Vismes du Valgay, jeune homme entreprenant qui n'appartient pas à la Musique du roi mais à la Ferme générale, et qui entend bien appliquer une politique entrepreneuriale et artistique d'envergure et secouer l'institution qu'il juge poussiéreuse par bien des aspects. Surtout, son arrivée vient mettre à mal plus de dix ans d'âpres négociations des premiers sujets pour s'auto-gérer suivant un système comparable à celui qui a cours à la Comédie-Française depuis sa création. Les *Mémoires secrets* nous apprennent que dès 1767, lors de la résiliation du bail de l'institution par François Rebel et François Francœur, « tous les acteurs et actrices [de l'Opéra s'étaient] mis en corps pour faire un fonds et demander que l'administration leur soit confiée et de se régir comme les Comédiens-Français. Ils ont présenté un mémoire fort détaillé à monsieur le comte de Saint-Florentin, et déposé 600 000 livres de caution ; mais on sent trop les inconvénients de la régie de la comédie, pour que cette demande puisse être acceptée : ils ont même reçu défense de faire imprimer leur mémoire »³. Ce dernier, dont nous retrouvons la trace dans les archives de la Maison du Roi, proposait effectivement que l'Académie royale de musique soit régie par une « société de vingt-quatre sujets »⁴. Parmi eux, quatre chefs se répartiraient des domaines d'activité bien précis. Deux d'entre eux « [conduiraient] généralement la musique, [feraient] les changements nécessaires aux anciens opéras, ayant sous eux des gens préposés pour faire chanter les nouveaux sujets, les former dans le goût du chant, [dirigeraient] enfin tout ce qui concerne cette partie tant vocale qu'instrumentale ». Les deux autres, « maîtres de ballet ayant le département de la danse, [mèneraient] aussi généralement tout ce qui regarderait cette partie »⁵. Tous quatre devraient rendre compte de leurs différentes opérations à leurs camarades, c'est-à-dire à six chanteurs, dix chanteuses, quatre danseurs et quatre danseuses. Le prospectus prévoyait en outre que les vingt-quatre associés soient « reçus à part, trois quarts de part, demi-part, selon leur mérite, ainsi qu'il plairait à monsieur le comte de Saint-Florentin »⁶, secrétaire d'État à la Maison du roi. Ils apporteraient à la ville de Paris une caution de 400 000 livres, destinée aux dépenses de personnel. Les autres membres du personnel artistique ne seraient pas autorisés à se joindre à eux « jusqu'à ce que par leurs talents et leurs travaux ils puissent être admis à la réception de demi-part ou de part »⁷. Afin de chapeauter l'ensemble du système, le secrétaire d'État nommerait « une personne qui lui [rendrait] compte de toutes les opérations de la société, laquelle personne [travaillerait] de concert avec cette même société, jouissant, ainsi que les

¹ *Arrêt du Conseil d'Etat du roi portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776, *F-Po* : P. A. 30 mars 1776.

² *Correspondance littéraire secrète* (1775-1793), 3 août 1776.

³ *Prospectus de l'établissement de l'Opéra tel qu'il doit être pour la satisfaction publique, la gloire de ce spectacle et le bien des acteurs qui le composent*, *F-Pan* : O¹ 613.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

premiers sujets, d'une part entière ou de 2 000 écus d'appointements »⁸. À en croire les auteurs du prospectus, les avantages de ce fonctionnement en société seraient certains, car le corps des sujets, « ébranlé depuis si longtemps, ne [pourrait] se raffermir qu'en secouant le joug d'une direction qui l'accable et qui, profitant du bénéfice que tous les membres font acquérir, anéantit le zèle et l'ambition qui règnent parmi tous les sujets de l'Opéra lorsque la gloire et leurs intérêts seront la cause générale »⁹.

Or, la nomination de Vismes à la tête de l'Académie royale de musique vient tuer ces revendications dans l'œuf, et ce d'autant plus le nouveau directeur est farouchement opposé à l'idée que l'administration du spectacle soit confiée d'une quelconque manière « aux sujets qui y sont attachés »¹⁰. C'est à la lumière de ces deux visions radicalement opposées de la gestion de l'institution – celle du directeur et celle de son personnel artistique – qu'il faut lire les conflits de personnel incessants et ingérables qui vont marquer les années 1778-1780. Noverre participe à cette fronde qui, ajoutée à une crise financière majeure due en partie à la politique ambitieuse de programmation du nouveau directeur, précipite la décision royale de rattacher l'Opéra à la Maison du roi via les Menus-Plaisirs, et de le faire gérer collégalement par un Comité composé d'un directeur et des membres les plus influents du personnel artistique – le directeur général, Berton, les deux premiers sujets du chant, Joseph Legros et Durand, le maître des ballets Noverre, les deux premiers sujets de la danse, Jean Dauberval et Vestris père, soit six membres au total, auxquels vient s'ajouter le secrétaire Adrien Nicolas Lassalle. Il revient à chacun d'entre eux de s'occuper de tâches spécifiques : Legros est ainsi chargé du luminaire, Durand des machines, Vestris des postes et de la garde, Gardel des décorations et des peintures, Dauberval des vestiaires et de la garde-robe, Noverre de la surveillance financière et de la rentrée à l'Académie royale de musique des diverses redevances qui lui étaient allouées par contrat. Noverre va ainsi participer activement à la gestion de l'institution entre 1780 et 1781, date à laquelle il quitte l'Opéra.

Un microcosme bien hiérarchisé

Si au cours de l'Ancien Régime l'Académie royale de musique peine à trouver un mode d'administration stable, c'est en revanche la continuité qui prévaut pour la gestion de son personnel. Dans son *Théâtre François*, Samuel Chappuzeau insistait sur le gouvernement républicain des compagnies d'acteurs, qui les distinguait des corporations de métier, fondées sur un système hiérarchique rigide¹¹. Ces compagnies se gouvernaient collectivement si l'un de leurs membres était élu en qualité de chef de troupe, tous les acteurs conservaient un droit de décision. Dès sa création, l'institution théâtrale qu'est l'Académie royale de musique diffère considérablement de ce schéma. Telle qu'il est définie par les lettres patentes de 1669 et de 1672, l'Opéra apparaît comme la création et la propriété d'un seul homme qui, fort du privilège octroyé par le roi, est unique maître à bord et ne fait représenter sur la scène de son théâtre que ses propres ouvrages, sans nécessairement consulter les membres de sa troupe. De toutes les manières, étant donné l'ampleur de l'établissement, non seulement en terme de

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Selon Vismes, « il est impossible d'abandonner l'Opéra au compte des acteurs à l'instar des Comédiens-Français et Italiens, par la raison qu'il y a trop de parties prenantes qui contribuent à l'exécution de cette monstrueuse machine. Des chœurs, un corps de ballet, un orchestre nombreux, des machinistes, un atelier de tailleur ; tout cet ensemble compose une foule de gens dont les états étant différents, opposés, même en rivalité les uns vis-à-vis des autres, exige nécessairement un chef qui soit le centre où tout se rapporte, et puise en un instant faire mouvoir tous les ressorts de cette machine » ; cf. *Réponse à un écrit qui a pour titre « Mémoire justificatif des sujets de l'Opéra »*, Paris : Gattey, 1789.

¹¹ S. Chappuzeau, *Le théâtre françois*, Paris : G. Monval (éd.), 1876.

personnel, mais également de moyens financiers, une gestion par l'ensemble des artistes était impensable. L'Académie royale de musique revêt la physionomie d'une entreprise de main d'œuvre dans laquelle les artistes sont des salariés et non des partenaires. Bien évidemment, tous les artistes ne jouissent pas d'un statut identique au sein de l'institution : une différence notable de statut et de hiérarchie existe notamment entre les musiciens de l'orchestre et le reste du personnel artistique – chanteurs et danseurs.

L'ensemble du personnel est placé sous l'autorité de chefs de service : maître du théâtre pour les chanteurs, maîtres de la danse pour les danseurs et maîtres de l'orchestre pour les musiciens. Chacun dans son domaine d'exercice possède des attributions nombreuses et variées, qui ont été peu précisées par les différents règlements au cours de l'époque moderne, et en particulier par celui de 1784¹². La tâche du maître des ballets est définie longuement pour la première fois dans le règlement du 19 novembre 1714, qui stipule dans son article XXIX que celui-ci « travaillera comme de coutume à la disposition des danses et ballets pour chaque Opéra et indiquera les acteurs et actrices auxquels il conviendra de distribuer les danses afin de se faire autoriser à cet effet par un arrêté du syndic visé de l'inspecteur. Il sera tenu de montrer et faire répéter lesdites danses par lui-même et par le maître des salles sous ses ordres. L'un et l'autre assisteront à toutes les répétitions et toutes les représentations pour faire exécuter les danses dans le goût qu'elles auront été composées ou pour contenir les danseurs et danseuses dans le devoir observant tout deux d'avertir tant l'Inspecteur que le syndic des contraventions qui pourroient subvenir à cet égard »¹³. Le maître de ballets a donc des attributions diverses : sélection des interprètes, répétition des chorégraphies, gestion des problèmes disciplinaires. Pour l'aider dans sa tâche, il peut avoir un adjoint, « maître des salles », qui a obligation de « se trouver au moins trois fois la semaine à neuf heures du matin dans une salle du magasin pour y enseigner la danse aux chanteuses et aux danseuses qui auront ordre de s'y trouver. A quoi le maître de ballet tiendra la main et sera présent le plus souvent qu'il pourra »¹⁴.

Tout en haut de la pyramide, on trouve les « premiers sujets », selon la désignation des états d'appointements ou des textes réglementaires. Ce sont les vedettes de l'Opéra, celles pour lesquelles on se déplace, dont on parle longuement dans la presse et qui sont l'objet de tous les regards. En 1776, un règlement affine la hiérarchie au sein même de cette catégorie et prévoit qu'il soit désormais formé « trois classes, sous la dénomination de *premiers sujets*, *premiers remplacements* et *premiers doubles* »¹⁵. A partir de cette date, les premiers sujets, dont le nombre a diminué, ont seuls la primeur de créer les nouveaux rôles. Leurs remplaçants sont formés aux mêmes rôles, mais ils ne les interprètent qu'au cas où les premiers sujets sont défaillants ou se sont lassés de leur rôle. Quant aux doubles, ils ne jouent jamais lors des premières représentations, se contentant de reprendre les rôles lorsque les remplaçants ne veulent plus les occuper. Si l'on se fie aux états d'appointements, les premiers sujets, les remplaçants et les doubles ont des spécialités, autrement dit un type de rôle qui leur est propre. Par exemple, en 1787-1788, les trois premiers sujets hommes de la danse se partagent les genres comiques et sérieux : Pierre-Gabriel Gardel est chargé du « sérieux », Auuste Vestris du « demi-caractère » et Louis Nivelon du « caractère comique ». Et il en est de même pour les doubles, avec Favre pour le sérieux et Laurent pour le comique¹⁶. Si l'exemple date

¹² *Arrêt du Conseil d'Etat du roi concernant règlement pour l'Académie royale de musique*, 13 mars 1784, F-Po : P. A. 13 mars 1784.

¹³ Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris : Duchesne, 1757, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Arrêt du Conseil d'Etat portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776, F-Po : P. A. 30 mars 1776.

¹⁶ *Appointements du personnel*, 1787-1788, F-Pan : AJ¹³ 27.

de la fin de l'Ancien Régime, au vu de la stabilité de l'institution, on peut raisonnablement penser qu'il en était de même à l'époque où Noverre était à l'Académie royale de musique.

Entre cette élite et le « chœur » de la danse se greffe de temps à autre un échelon intermédiaire et fluctuant : les coryphées. Le terme n'apparaît qu'à une seule reprise dans la législation concernant l'Académie royale de musique, dans le règlement de 1776, qui prévoit que « chaque sujet de la première classe, qui chantera un rôle de grand coryphée, gagnera un feu de 500 livres après dix représentations, et pareille somme consécutivement de dix en dix »¹⁷. Jean-Georges Noverre, dans ses *Lettres sur la danse et les ballets*, nous apprend que les « coryphées sont à la tête du ballet [...], ils déterminent les figurants et les figurantes qui sont derrière eux, à les suivre et à imiter tous leurs mouvements »¹⁸. La création de cette catégorie intermédiaire semble correspondre à une tentative d'améliorer les ballets en créant des chorégraphies d'ensemble qui ne se cantonnent plus dans un simple rôle d'ornementation ou de démonstration technique. Noverre témoigne bien de cette tendance, lorsqu'il écrit qu'« étant les chefs du ballet, [les coryphées] employés utilement dans les chœurs [...] offrent l'image de ceux de Grecs »¹⁹ en participant à l'action. « Il n'est plus question de pas brillants ; il faut des gestes expressifs qui remplacent les mouvements de jambe »²⁰. Les places de coryphées étaient des places très convoitées car elles servaient de tremplin vers les rôles, aussi la direction, les considérant nuisibles au service, tente-t-elle de les supprimer en 1780, sans que cela ne soit cependant suivi d'effet.

A un échelon inférieur, le « chœur de la danse », chargé de l'exécution des mouvements de groupe dans les ballets, constitue la catégorie du personnel artistique la plus importante numériquement. Viennent enfin les surnuméraires, payés à la prestation, catégorie aux contours plus flous et donc plus difficiles à cerner dans les états d'appointements.

Ainsi, dès son origine, l'Opéra apparaît comme une institution à la hiérarchie bien établie dont il n'est pas aisé de gravir les échelons, et où les disparités de carrière et de fortune sont particulièrement importantes. Il est en outre une maison fort indisciplinée où toute tentative de changement se paie au prix fort et où les difficultés et les tensions ne se résolvent pas sans heurts.

La place de la danse à l'Académie royale de musique

Si l'Académie royale de musique est le « temple » du « théâtre lyrique », la place accordée à la danse est cependant très importante. Depuis le règlement de 1714, seul de toute la période moderne à s'attarder longuement sur la programmation, deux saisons ont été institutionnalisées, une saison d'été et une saison d'hiver²¹. Celui-ci disposait que les « représentations d'hiver [commenceraient] toujours par une nouvelle tragédie, qui sera tenue prête, ainsi que les habits et décorations, pour le 10 ou 15 octobre, afin de pouvoir être donnée au public le 24 du même mois au plus tard »²². Si cette nouvelle tragédie montrait des signes d'essoufflement pendant deux semaines, on lui substituerait alors « un ancien opéra du sieur Lully, dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en

¹⁷ Arrêt du Conseil d'Etat portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique, 30 mars 1776, F-Po : P. A. 30 mars 1776.

¹⁸ J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*, Lyon, 1760, p. 170.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Comme pour tous les théâtres du royaume, c'est la date de Pâques qui scande la vie de l'Opéra de Paris, pour lequel la saison se déploie de l'ouverture du théâtre, le lendemain de la Quasimodo, à sa fermeture, la veille du dimanche de la Passion.

²² Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757), p. 125.

même temps que la première pièce dont il aura été précédé »²³. Si en revanche elle se maintenait jusqu'au Carême, « pour lors, au lieu de l'opéra du sieur Lully qu'on ne jouera point, pour ne pas l'user inutilement, on donnera [une] troisième pièce »²⁴. Quant aux représentations données au cours de la saison d'été, « supposé que la dernière pièce du plan d'hiver ne puisse être conduite au-delà de Pâques, elles commenceront toujours le lendemain de Quasimodo, par une tragédie nouvelle, ou du sieur Lully, qui sera suivie d'un ballet »²⁵. Quatre spectacles minimum sont donc envisagés annuellement, deux pour la saison d'hiver et deux pour la saison d'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir »²⁶ peut venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui porte le nombre total de spectacles à six au maximum. Or, il faut avoir à l'esprit que ce règlement correspondait à un contexte musical bien défini, dans lequel les œuvres du fondateur de l'institution occupaient une place privilégiée dans le répertoire de l'Opéra. Alors que cet état de fait évolue tout au long du XVIII^e siècle, aucun texte législatif ne vient modifier les règles de programmation : ce silence dans les règlements offre donc aux directeurs de l'Académie royale de musique une formidable opportunité de contourner le règlement originel et de programmer seize représentations annuelles en moyenne.

En outre, qu'il s'agisse du lyrique ou du chorégraphique, c'est le système des « longues séries » qui prévaut, essentiellement pour des raisons économiques, même si l'on y introduit parfois une alternance, hebdomadaire ou mensuelle, entre les différentes œuvres. Cette question de l'alternance est également au cœur des préoccupations des directeurs de l'Académie royale de musique. Celle-ci peut prendre plusieurs formes : alternance entre les créations et le fonds d'œuvres constituant le répertoire de l'Opéra, entre les différents genres lyriques et chorégraphiques, entre les différents titres au cours de la saison ou au cours des mois et des semaines, entre les reprises et les créations. On peut raisonnablement penser que le but de cette alternance est de permettre le meilleur compromis entre les inclinaisons artistiques de la maison et celles du public. L'esprit du règlement de 1714, qui préconisait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et l'automne plutôt aux ballets est bien respecté : tout au long de notre période, la saison privilégiée du genre lyrique s'étend d'octobre à avril et celle du genre chorégraphique de mai à septembre. Les mois où l'alternance est la plus pratiquée sont les mois de mai, d'octobre et de novembre.

En 1776, lorsque Vestris pose sa démission en tant que chorégraphe – il restera danseur jusqu'en 1781 – le règlement donne statutairement les pleins pouvoirs à Gardel et Dauberval, qui partageaient la survivance de ce poste. Mais l'impératrice d'Autriche ayant recommandé à la reine Marie-Antoinette de protéger le danseur Noverre alors de passage à Paris, celui-ci est subitement gratifié d'une place hiérarchiquement supérieure à Gardel, ce qui ne va pas sans heurts. Engagée sur de telles bases, la cohabitation avec Noverre ne pouvait être que houleuse. Elle va prendre la forme d'une guerre artistique dans laquelle se dessinent deux idéologies contradictoires. En effet, dans les années 1770, il existait deux techniques pour écrire la musique d'un ballet pantomime. Soit le compositeur inventait de bout en bout une nouvelle partition, soit, guidé dans son choix par le chorégraphe, il décidait de reprendre un sujet déjà traité en opéra ou opéra-comique, et réemployait intégralement la musique initiale de cette version vocale, adaptant aux instruments les lignes mélodiques des parties chantées. Noverre est attaché lui à la méthode traditionnelle de création et non du réemploi, tandis que Gardel est pour la seconde.

Il y a tout lieu de penser que cette guerre artistique est habilement entretenue par Vismes, dont la stratégie artistique ambitieuse et volontariste, élaborée à des fins

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

commerciales, repose sur plusieurs principes savamment articulés entre eux, au premier rang desquels figurent une augmentation spectaculaire du nombre de représentations, une rapidité de variation de l'affiche, une diversification des genres théâtraux proposés et une mise en concurrence des différents genres au sein même de l'institution. Dès 1776, Noverre, aidé de Gardel et de Vestris, s'était mis au travail avec *Médée et Jason*, ballet en trois actes sur une musique rassemblant des airs populaires arrangés par Granier, représenté pour la première fois sur le théâtre le 26 janvier 1776. Viennent ensuite *Les Horaces*, ballet tragique en cinq actes dont le succès fut tout relatif – il ne fut représenté que neuf fois jusqu'au 20 février 1777 – puis *La Fête chinoise*, à partir du 27 janvier 1778. Gardel réplique en donnant *La Chercheuse d'esprit*, ballet pantomime en un acte basé sur la pièce éponyme de Favart, à partir du 1^{er} mars 1778. L'œuvre connaît un grand succès, en témoignent les 188 représentations entre 1778 et 1791. Noverre donne ensuite *Annette et Lubin*, à partir du 9 juillet 1778, donné en spectacle couplé avec *Le Due Contesse*, en pleine guerre des Bouffons. L'œuvre ne connaît pas un très grand succès et ne bénéficie que de quinze représentations jusqu'au 25 janvier 1779. Noverre donne ensuite *Les Petits riens*, à partir du 11 juin 1778, couplé avec *La Finte Gemelle*. C'est une fois encore un demi-succès. Gardel prend définitivement le dessus et assoit durablement sa position sur le répertoire chorégraphique de l'Académie royale de musique avec *Ninette à la cour*, ballet en trois actes basé sur *Le Caprice amoureux* de Favart, représenté onze fois rien qu'en 1778, puis avec *Mirsa*, ballet en trois actes donné sur le théâtre à partir du 18 novembre 1779 et qui, preuve de son succès, sera joué 144 fois entre 1779 et 1799. Noverre, lassé par les persécutions, les cabales intestines et les injustices, décide de quitter l'institution où la volonté de la reine l'avait fixé et finit par demander sa retraite en 1781.

Abstract

The current contribution aims at situating Noverre within the « Royal Music Academy » during the rather short period in which he was linked to it (1776-1781) as well as studying his position as a dancer and a full artist.