

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 50 (2009)

Vorwort: Introduction

Autor: Waeber, Jacqueline

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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

Introduction

Réunissant des historiens du théâtre, de la danse et de la musique, les textes rassemblés dans le présent volume s'ancrent dans la période de l'Ancien Régime, et dans une aire géographique bien déterminée, la France. Toutefois, le propos même des études ici rassemblées est de démontrer la circulation des idées et des pratiques musicales, chorégraphiques et théâtrales, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières du royaume. De même pour la période historique, qui s'inscrit depuis le règne de Louis XIV jusqu'à l'effondrement de la monarchie, sans pour autant négliger les aspects de la réception et de la continuation de pratiques artistiques dixhuitiémistes au-delà de la date-butoir de 1789.

Une même porosité se retrouve au fil de ces études, animées par un dialogue pluridisciplinaire entre la musicologie, l'histoire de la danse et les études théâtrales. C'est que la nature même de l'opéra et du ballet, quelle que soit son époque, appelle à un tel dialogue. Aussi liés soient-ils dans le domaine de l'opéra et de la danse, musique et geste requièrent pourtant des approches fort différentes, motivées par la nature des sources à disposition, mais aussi par celle du geste, ineffable par essence. Plus encore que la musique, le geste est rétif à toute forme d'inscription, que ce soit par le biais de la notation chorégraphique ou par l'intermédiaire de sources iconographiques.

Si l'historien de la musique peut s'en remettre à la partition, l'historien du geste (qui peut parfois être un musicologue) doit souvent s'en remettre à des témoignages plus ou moins directs, à la fiabilité variable, et à des documents iconographiques forcément partiels dans leur représentation. Il y a certes les exemples de danses notées, avec le système Feuillet notamment, et qui sont bien connus des historiens travaillant dans ce domaine¹. Reste que les sources qui sont parvenues jusqu'à nous ne constituent qu'une partie d'un répertoire couvrant plusieurs

1 Voir notamment le numéro *La pensée de la danse à l'âge classique: Écriture, lexique et poétique. Ateliers Cahiers Maison de la Recherche. Université Charles de Gaulle-Lille III*, 11 (1997), qui contient diverses contributions, notamment par Francine Lancelot et Jean-Noël Laurenti sur le système Feuillet-Beauchamp; pour les sources, on consultera Meredith Ellis Little, Carol G. Marsh, éd., *La danse noble. An Inventory of Dances And Sources*, Williamstown (MA), Broude Brothers, 1992; Raoul Auger Feuillet, Louis Guillaume Pécour, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* [par Feuillet]; *Recueil de danses* [par Feuillet]; *Recueil de danses* [par Pécour], 3 t. en 1 vol., New York, Broude Brothers, *Monuments of music and music literature in facsimile*, 1968, t. 2/130, et Francine Lancelot, *La belle danse: Catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren Éditeur, 1995.

genres, incluant les pièces en pantomime. Ce problème se fait particulièrement jour dans le domaine comique, comprenant les pièces en vaudeville des théâtres de la Foire du début du XVIII^e siècle et dont les pantomimes parfois très élaborées étaient largement laissées à l'inventivité et à l'improvisation des acteurs.

Livrets et partitions comme sources d'informations

Plusieurs des textes ici réunis ont pour objet l'investigation de sources, tant littéraires que musicales, permettant de trouver des éléments éclairant la réalisation scénique des ouvrages. Sylvie Bouissou souligne que le rôle du livret va bien au-delà d'un simple support au texte qui sera destiné à être mis en musique. Il fait d'une part office de programme, en fournissant les distributions pour le chant et pour la danse; d'autre part il reste le principal pourvoyeur d'informations concernant le jeu scénique et les déplacements d'acteurs, qu'ils soient chantants ou dansants. Le livret et ses précieuses didascalies deviennent un support essentiel lors des répétitions d'ouvrages. Le texte d'Antonia Banducci a justement pour objet ces annotations manuscrites qui ont été reportées dans des livrets (et parfois dans des partitions), le plus souvent par des mains anonymes, et qui sont autant de témoignages flagrants d'un souci toujours plus marqué au cours du XVIII^e siècle pour organiser une «entente de la scène» mettant en valeur des points de tension dramaturgique.

L'étude de ces didascalies permet de mettre à jour l'appartenance générique de certains ouvrages: c'est le propos de Jacqueline Waeber dans son texte sur *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, où, sous le couvert policé du genre pastoral, le livret use abondamment de la didascalie pantomimique, et révèle qu'il est originellement issu de l'esprit du théâtre forain dans lequel prime le langage corporel des acteurs. C'est sur cette pantomime *spécifiquement foraine* et développée durant la première moitié du XVIII^e siècle (et qu'on ne saurait confondre avec la danse pantomime du ballet en action), ainsi que sur la problématique recherche de ses sources, que se concentre l'étude de Nathalie Rizzoni, dont le texte est complété en annexe par deux rares livrets, celui de l'opéra-comique *L'Acte pantomime ou la Comédie sans paroles* de Pannard [et Pontau] représenté en 1732 à la Foire Saint-Germain, et celui de la pantomime de Pontau, Pannard et Gallet, *Le Réveil des Vaudevilles*, représentée en 1749 au Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain.

Localiser, identifier les sources est également le point névralgique de toute étude concernant le *ballet en action*: l'étude de Sarah McCleave sur la danseuse Marie Sallé (c. 1707-1756) met en lumière un cas individuel emblématique pour notre connaissance du ballet en action au XVIII^e siècle, dans la mesure où il illustre à la

fois la nécessaire internationalisation de ce genre, véhiculé de ville en ville par des chorégraphes et danseurs itinérants au gré de leurs engagements, mais aussi les inévitables écueils causés par l'absence, ou pour le moins par l'extrême rareté des sources, en particulier lorsque directement relatives à un interprète précis. Danseuse française, Marie Sallé dut toutefois s'exiler à Londres pour pouvoir donner libre cours à sa conception de la danse pantomime. Et il ne fait guère de doute qu'à Londres Sallé retrouva des traces françaises dans les conceptions sur la danse en action défendue par le danseur et chorégraphe anglais John Weaver, alors actif dans cette ville – Weaver ayant été lui-même influencé par les discours français sur la danse².

De la tragédie en musique au ballet en action

Comme le révèle le cas de Sallé, les confrontations entre les témoignages sur l'art de cette danseuse et les nombreux débats portant sur la conception dixhuitiémiste de l'*actio* montrent qu'au seuil du XVIII^e siècle deux phénomènes bien distincts ont marqué cette conception: d'une part l'influence de ce qui relève de la pratique théâtrale propre au *bas comique*, réservé aux spectacles des forains, par opposition à celle du *haut comique*, qui est celle, entre autres, admise au sein de genres dits «sérieux» comme la tragédie en musique et l'opéra-ballet³. Sur le plan de la pantomime, le haut comique favorise essentiellement le haut du corps, le visage et les mouvements de la tête, le mouvement des bras et des mains selon un répertoire assez restreint de poses stylisées, tandis que le bas comique envisage le corps entier comme vecteur d'éloquence⁴. C'est dire que les rapports entre geste et déclamation sont conçus avec autrement plus de liberté que dans le haut comique. Le bas comique valorise le geste en soi et ne l'inféode pas constamment à la déclamation.

La conception de l'*actio* est également soumise aux discours tant historique que théorique qui façonnent les débats linguistiques des Lumières sur l'origine du langage, ainsi que l'émergence d'un modèle, celui de la *déclamation*, telle que définie par les Anciens. C'est dans ce contexte général que l'évolution de l'opéra français dans le sillage de Lully montre des velléités pour se défaire de la gestuelle par trop rigide qui est adoptée par le répertoire sérieux. Spectacle visuel par excellence, l'opéra français classique fait du support verbal, le livret, son centre de gravité, ne pouvant que rendre justice au modèle dramaturgique de Corneille dont il est issu. Ce qui

2 Sur Weaver, voir dans ce volume le texte de Sarah McCleave, p. 175 *sq.*

3 Sur ces deux importantes notions de «bas comique» et «haut comique», qui permettent de caractériser l'ensemble du répertoire théâtral (parlé, chanté) européen, on consultera Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1988, p. 158-160.

4 *Id.*, p. 18-19 et 208, et Dene Barnett, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987 p. 36-68.

d'emblée instaure une certaine distance avec le modèle originel du *dramma per musica* italien, où le primat verbal résulte cependant dans la mise en avant des *affetti* devant guider le compositeur dans sa musicalisation du texte. En d'autres termes, la poétique italienne invoque un circuit fermé entre le verbe et la musique, où la dimension visuelle (dispositif scénique, gestuelle) peut faire quelque peu office d'accessoire, là où l'opéra français semble s'engouffrer comme à corps perdu dans cette troisième voie du *visible*, faisant de l'interférence entre sonore et visuel sa spécificité primordiale: on lira à ce propos le texte d'Anne Piéjus qui évoque cette «intérieurisation du spectaculaire» caractéristique d'un spectacle «agencé à partir du langage», au sujet de *Médée et Jason*, tragédie en musique de Joseph-François Salomon sur un livret d'Antoine de La Roque [pseudonyme de l'abbé Simon Joseph Pellegrin] (1713). Le texte de Laura Naudeix s'ancre également dans ces considérations sur la dimension visuelle du spectacle opératique français, en considérant le jeu de l'acteur/chanteur et les diverses tentatives, en premier lieu celles de Lully, pour donner un «corps idéal» à la pantomime dramatique, en tant qu'émanation justifiée par la dramaturgie musicale.

L'art de l'*eloquentia corporis*

Le texte de Jean-Noël Laurenti nous rappelle que l'histoire de l'opéra dans la France de l'Ancien Régime a été un chapitre essentiel de l'histoire de la danse. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les développements de la danse, tant en France que dans le reste de l'Europe, doivent beaucoup à la diffusion de certains écrits: on pense à Louis de Cahusac, dont *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* publié en 1754 a eu un impact considérable, au même titre que ses articles sur le ballet pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, par l'intermédiaire des *Lettres sur la danse* de Noverre, plusieurs fois rééditées depuis leur première publication en 1760 à Stuttgart, et les *Ideen zu einer Mimik* de l'Allemand Johann Jakob Engel (1785-1786), qui tous deux s'en réfèrent à plusieurs reprises à Cahusac. Mais il faut aussi faire place à l'abbé Jean-Baptiste Dubos, dont la deuxième édition des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1733) allait être augmentée d'une troisième partie sur la déclamation et la pantomime – les deux allant de pair dans le domaine de l'éloquence. C'est dans cette partie que Dubos cite l'exemple célèbre des Grandes Nuits de Sceaux de la Duchesse du Maine:

Il y a environ vingt ans qu'une princesse, qui joint à beaucoup d'esprit naturel beaucoup de lumières acquises, et qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des pantomimes anciens qui pût lui donner une idée de leurs représentations plus certaines que celle qu'elle en avait conçue en lisant les auteurs. Faute d'acteurs instruits dans l'art dont nous

parlons, elle choisit un danseur et une danseuse, qui véritablement étaient l'un et l'autre d'un génie supérieur à leur profession, et pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc représenter, en gesticulant sur le théâtre de Sceaux, la scène du quatrième acte des Horaces de Corneille dans laquelle le jeune Horace tue sa sœur Camille, et ils l'exécutèrent au son de plusieurs instruments qui jouaient un chant composé sur les paroles de cette scène qu'un habile homme [Jean-Joseph Mouret] avait mises en musique, comme si l'on eût dû les chanter... Nos deux pantomimes novices s'animèrent si bien réciproquement par leurs gestes et par leurs démarches, où il n'y avait point de pas de danse trop marqué, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes⁵.

Cette anecdote des danseurs allant «jusqu'à verser des larmes», échauffés par la propre éloquence de leurs gestes, allait être rappelée tout au long du XVIII^e siècle, en France comme dans le reste de l'Europe: la troisième partie de l'ouvrage de Dubos fut d'ailleurs traduite en allemand par Lessing dès 1746, et elle allait trouver outre-Rhin un écho favorable et un lectorat attentif, comme on le verra plus bas. Telle que relatée par Dubos, la pantomime des Horaces met en avant des axes de réflexion essentiels pour la pratique et la théorie de l'*eloquentia corporis* au XVIII^e siècle: nous utilisons à dessein cette expression qui se veut englober à la fois le jeu corporel théâtral comme le langage chorégraphique de la danse, et qui préfigure par ailleurs l'avènement du mélodrame, durant le dernier tiers du XVIII^e siècle⁶. En effet, ces deux modalités de la rhétorique du corps s'enracinent dans un terrain de réflexion commune, qui est la recherche d'un langage corporel originel dont la marque serait une éloquence universelle, comprise par tout un chacun. Le chorégraphe Gasparo Angiolini se plaît à rappeler que la pantomime est un langage fait de gestes *naturels*, que par conséquent tous les hommes sont en mesure de comprendre. L'anecdote des Nuits des Sceaux se rattache elle aussi à cette idée d'éloquence universelle, puisque la duchesse du Maine souhaitait faire revivre l'art mythique de la pantomime des Anciens. Or, entre la pensée théorique qui idéalise cette langue des gestes à valeur universelle et sa mise en pratique par le biais du *ballet en action*, il s'élève plus d'une difficulté, dont les principaux artisans de la réforme du ballet en étaient fort conscients: le texte de Bruce Alan Brown éclaire ce point en évoquant notamment la réflexion de l'abbé Dubos sur la distinction entre «gestes naturels» et «gestes d'institution»⁷. Ce détour nécessaire par Vienne, terrain décisif pour l'élaboration d'un art chorégraphique rigoureusement intégré à l'action, mais aussi justifié par celle-ci, nous amène à Christoph Willibald Gluck,

5 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, éns-ba, 1993, Troisième partie, Section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 449-450.

6 Sur la gestuelle théâtrale et dansée en Europe, voir Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur «eloquentia corporis»*, Tübingen, Max Niemeyer, 1995; sur les rapports entre *eloquentia corporis* et l'avènement du mélodrame, voir Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2005, p. 183-211.

7 Voir le texte de Bruce A. Brown dans le présent volume, p. 197.

chez qui s'opère la synthèse entre les innovations viennoises qu'il aura largement assimilées avec la rhétorique dramaturgique de la tragédie en musique: c'est sur l'intégration de la pantomime dans les opéras parisiens de Gluck que se concentre l'étude de Hedy Law, questionnant tant les sources historiques (révélatrices des difficultés rencontrées par Gluck pour faire admettre ses conceptions sur la pantomime) que la manière dont le geste a influé sur le processus compositionnel de Gluck.

Au même titre que l'obsessive quête des Lumières sur l'origine des langues, les développements de l'*eloquentia corporis* s'ancrent dans une recherche de l'origine tout aussi mythique des gestes. Curieusement, ces formes d'archéologies du geste qui voient le jour au XVIII^e siècle passent par la réévaluation des pratiques contemporaines pantomimiques propres au bas comique. Bon nombre de traités dédiés à la «pantomime des Anciens» établissent un apparentement entre la pratique antique et celle contemporaine des acteurs forains, issus de la tradition de la *commedia dell'arte*. On observe cette tendance dans le traité de Johann Mattheson, *Abhandlung von den Pantomimen*⁸, un ouvrage qui fut selon toute vraisemblance influencé par la traduction allemande de la troisième partie des *Réflexions* de Dubos; ou encore celui de Boulenger de Rivery, *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes*⁹, et ce jusque durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, avec le traité *Ideen zu einer Mimik* de Engel. Le frontispice de l'ouvrage de Mattheson représente des acteurs de la *commedia dell'arte*, ce qui ne peut manquer de surprendre quand on prend connaissance de l'ouvrage, puisqu'il porte essentiellement sur la saltation des Anciens! Pourtant dès la préface, Mattheson signale que «l'art de la pantomime, qui chez les Anciens était tenu dans la plus haute estime, se renouvelle de nos jours¹⁰»: l'exemple qu'il donne est celui des enfants-acrobates de la troupe foraine itinérante de Nicolini, que Mattheson avait pu sans doute voir avant 1748 en Allemagne. Quand à Boulenger de Rivery, il souligne que «les ballets pantomimes qui ont aujourd'hui tant de succès sur le Théâtre Italien, les Spectacles de la Foire, qui depuis la suppression de l'Opéra-Comique, se réduisent à ces sortes de pièces, nous ont fait présumer que le public recevrait avec plaisir une histoire des anciens pantomimes¹¹.»

L'ancien justifie le moderne, pourrait-on dire: mais aussi, par dérivation, la gestuelle comique, ainsi réévaluée pour posséder intrinsèquement la qualité d'éloquence de la pantomime des Anciens, justifie désormais son utilisation dans l'orbe du théâtre dit «sérieux».

8 Johann Mattheson, *Abhandlung von den Pantomimen, historisch und critisch ausgeführt*, Hambourg, Carl Samuel Geissler, 1749.

9 Claude François Félix Boulenger de Rivery, *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes, avec des notes*, Paris, Jacques Mériqot, 1751.

10 Mattheson, *Abhandlung von den Pantomimen*, op. cit., p. I.

11 Boulenger de Rivery, *Recherches historiques*, op. cit., p. I-II.

Le mélange des genres

C'est au cours de la seconde moitié du siècle que l'apport de la pantomime telle que pratiquée sur les scènes foraines va se faire pleinement sentir, tandis que s'accélère le mélange entre genres sérieux et comique, de même que l'essor de l'opéra-comique et du mélodrame inauguré avec la scène lyrique de *Pygmalion* (1770) de Jean-Jacques Rousseau, une œuvre où le langage gestuel occupe une place tout aussi importante que la déclamation et la musique. C'est d'ailleurs l'utilisation conjuguée de la pantomime qui fait toute la spécificité de cet ouvrage: lorsque le *Pygmalion* fut représenté pour la première fois sur la scène de la Comédie-Française à partir d'octobre 1775 (il avait cependant été déjà représenté sur les scènes italiennes et allemandes, avec d'autres musiques, dès 1771), il permit à l'acteur principal Larive de donner libre cours à son talent pantomime. Comme quoi, les mœurs du public et des acteurs avaient bien évolué, car donner autant de latitude au jeu corporel sur la scène de ce théâtre aurait été impensable quelques années auparavant¹². Lorsque la Comédie-Française fit représenter en 1767 *Eugénie* de Beaumarchais, pièce larmoyante comportant des entractes (dont certains avec accompagnement musical) devant être entièrement joués par des acteurs *muets*, c'est-à-dire réduits à la seule éloquence pantomime, les acteurs de la troupe s'offusquèrent de devoir réaliser ces jeux de scène expressément requis par l'auteur: pratiques pantomimes qui selon eux les rabaissaient au rang des acteurs de la Foire¹³. Solidaire des acteurs de la troupe, Fréron condamna les jeux d'entracte d'*Eugénie* pour être «des singeries célèbres dont les Italiens et les Forains sont en possession depuis longtemps¹⁴.» Beaumarchais dut se résoudre à amputer la pièce de ses entractes muets, mais dont l'éloquence restait encore inadmissible. Que huit ans plus tard, la pantomime soit admise sans autre forme de procès sur cette même scène, révèle les profonds changements que traverse alors l'art de l'acteur, en France comme ailleurs.

Sur ce point, la vogue européenne du mélodrame ne s'explique pas sans celle du ballet en action, dont l'épicentre se trouve à Vienne: mélodrame et ballet en action entretiennent en effet d'étroits rapports, pour être tous deux issus des réflexions sur cette universelle *eloquentia corporis* des Anciens, mais aussi pour rééquilibrer les paramètres dramaturgiques de manière à ce que la gestuelle soit investie de la même valeur expressive que la musique et la déclamation. Le texte d'Emilio Sala met à jour les rouages de cette nouvelle dramaturgie de l'éloquence à l'œuvre dans *L'Homme au Masque de Fer* (1790), pantomime de Jean-François

12 Voir Waeber, *En musique dans le texte*, op. cit., p. 207-209.

13 On trouvera dans ce volume une brève description de ces entractes: voir le texte d'Emilio Sala, p. 215-216.

14 Élie Fréron, dans l'*Année littéraire*, vol. 8, 1768, p. 328.

Mussot, dit Arnould, avec une partition de Jean-Baptiste Rochefort. Défini comme «pantomime», l'ouvrage peut en réalité être perçu comme un véritable mélodrame, même s'il s'agit d'une pièce non dialoguée, où les acteurs ne s'expriment que par la pantomime. C'est donc la partition musicale qui dirige le discours dramatique de l'ouvrage et décide des coups de théâtre *visuels* – lorsque les acteurs se figent en un tableau – fournissant à l'ensemble de l'œuvre sa «dynamique spectaculaire», pour reprendre les termes de Sala. La dramaturgie éminemment *mélodramatique* de *L'Homme au masque de fer*, qui assigne aux paramètres visuels une importance d'autant plus capitale qu'ils fonctionnent de concert avec la partition musicale, trouve son point culminant dans l'esthétique du tableau scénique.

Un autre exemple emblématique d'assimilation et de mélange des genres réussi entre le comique et le sérieux est exploré par Patrick Taïeb dans son texte sur l'ouverture pantomime de l'opéra-comique *Azémi* (1787) de Nicolas Dalayrac. Non seulement la pantomime comique s'est émancipée en étant invitée à devenir un moyen d'emphase dramaturgique invoqué dès l'ouverture de l'ouvrage, mais encore permet-elle de proposer à l'audience au moins deux niveaux de lecture, selon que l'auditoire est capable ou non de saisir l'*allusion* à l'œuvre préexistante citée dans *Azémi*: l'air «des Sauvages» extraite de l'entrée homonyme de l'opéra-ballet *Les Indes Galantes* (version 1736) de Jean-Philippe Rameau.

C'est dans une optique similaire de double lecture qu'il faut décrypter la dramaturgie de la seconde version de l'opéra *Tarare* de Salieri, sur un livret de Beaumarchais, créé en 1787 à l'Opéra de Paris puis redonné dans une version remaniée en 1819. Bien que l'ouvrage relève d'un répertoire se voulant moins populaire que celui auquel appartient *L'Homme au masque de fer*, créé à l'Ambigu-Comique (théâtre qui deviendra quelques dix années plus tard l'une des scènes de prédilection pour le répertoire du mélodrame théâtral de Pixérécourt), ce *Tarare* remanié démontre la parfaite assimilation de procédés pantomimes et gestuels, originellement exploités sur la scène comique, puis transplantés sur d'autres scènes pour d'autres genres. Comme le démontre l'étude de Mark Darlow, la seconde version du *Tarare* est particulièrement éclairante en ce qui concerne la disposition et le maniement du chœur en action à l'aube du XIX^e siècle (dont les développements durant le dernier tiers du XVIII^e siècle doivent beaucoup aux opéras parisiens de Gluck¹⁵), et qui ici se doublent également d'une métaphore politique. Il faut y voir tant l'aboutissement de plus d'un siècle de pratiques musicales et théâtrales réunies sous le signe de l'éloquence gestuelle, que l'essor du nouveau genre dramatique qu'est le Grand Opéra, dont les racines dixhuitiémistes ne sont que trop évidentes.

15 Thomas Betzwieser, «Musical Setting and Scenic Movement: Chorus and "chœur dansé" in Eighteenth-Century Parisian Opera», *Cambridge Opera Journal*, 12/1 (2000), p. 1-28.