

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 50 (2009)

Rubrik: III. Du ballet en action à la synthèse des genres

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: 05.04.2026

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

Marie Sallé and the development of the ballet en action

To a volume dedicated to theatrical gesture in eighteenth-century France, the dancer Marie Sallé (c. 1707–1756) is of obvious relevance. Because of her grace and expressivity as a performer, she had a profound impact on members of her audience. She was experienced in the gestural styles required to perform comic and serious theatrical genres; in her early years, she performed *comédies de ballet* (usually comic) at the Parisian *Opéra-Comique*; the 1730s saw her dancing in serious pantomimes and operas in Paris and London; she returned to the Paris theatres in the 1740s, with occasional appearances at the French court. Her adeptness at depicting characters, passions and sentiments influenced composers such as Georg Friedrich Handel and Jean-Philippe Rameau to respond with expressive musical gestures.¹ These operas also saw either a more prominent or more integrated approach to the incorporation of dance in lyrical drama than had been typical. Sallé may have influenced as well as inspired these experiments: her abilities as an expressive performer and as a creative artist secured her the respect of contemporaries such as the librettist Louis de Cahusac (1706–1759), and her close association with men of letters is well documented by her biographer Émile Desjar.²

Sallé's career offers several contexts for discussing gesture – we could assess its perceived function by audiences at this time, consider how gesture connects dance with other arts (especially music), or analyse the appropriate incorporation

¹ This text is an earlier version of an article now revised and first published in the *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 3 (2010–2011), p. 1–23, <http://www.journal.societyformusicology.com/issue/vol3no1/>. I am grateful to the School of Music, The Queen's University Belfast, for financial support towards my research, and would like to thank David Clapham, Simon Davies and Melissa Farnes for their helpful suggestions concerning this text.

² Sarah McCleave, *Marie Sallé as Muse: Handel's Music for Mistress, The Courier* 31 (1995), p. 13–23. Rameau's writing for Sallé is briefly considered by McCleave, *English and French Theatrical Sources: the Reception of Marie Sallé*, in *Dance and Music in France: Essays in Dance Theory and Interpretation*, ed. Sarah McCleave, London: Institute of Advanced Musical Studies, 1998, p. 13–22, p. 13. Also from the same author's *Marie Sallé, Handel, Rameau, and the Development of Narrative Dance Music: The Beginning of Music and Choreography in Ballet*, ed. Jörg Rothemann and Michael Müllerstein (Berlin: Wehrhahn, 2007), p. 107–121.

³ Émile Desjar, *Une danseuse de l'Opéra: une Louis XV: Marie Sallé*, Paris: Plon-Souris, 1889.

Marie Sallé and the development of the ballet en action

To a volume dedicated to theatrical gesture in eighteenth-century France, the dancer Marie Sallé (c. 1707-1756) is of obvious relevance. Because of her grace and expressivity as a performer, she had a profound impact on members of her audience. She was experienced in the gestural styles required to perform comic and serious theatrical genres: in her early years, she performed entr'acte dances (usually comic) and pantomimes in the playhouses of London as well as at the «foires» in Paris; the 1730s saw her dancing in serious pantomimes and operas in Paris and London; she returned to the Fair theatres in the 1740s, with occasional appearances at the French court. Her adeptness at depicting characters, passions and sentiments influenced composers such as Georg Friedrich Handel and Jean-Philippe Rameau to respond with expressive musical gestures.¹ These operas also saw either a more prominent or more integrated approach to the incorporation of dance in lyrical drama than had been typical. Sallé may have *influenced* as well as inspired these experiments: her abilities as an expressive performer and as a creative artist accorded her the respect of contemporaries such as the librettist Louis de Cahusac (1706-1759), and her close association with men of letters is well documented by her biographer Emile Dacier.²

Sallé's career offers several contexts for discussing gesture – we could assess its perceived function by audiences at this time, consider how gesture connects dance with other arts (especially music), or analyze the appropriate incorporation

This text is an earlier version of an article since revised and first published in the *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 3 (2007-2008), p. 1-23, <<http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/issue/view>>.

I am grateful to the School of Music, The Queen's University Belfast, for financial support towards my research, and would like to thank David Charlton, Simon Davies and Melissa Furrow for their helpful suggestions concerning this text.

1 Sarah McCleave, «Marie Sallé as Muse: Handel's Music for Mime», *The Consort*, 51 (1995), p. 13-23. Rameau's writing for Sallé is briefly considered by McCleave, «English and French Theatrical Sources: the Repertoire of Marie Sallé», in *Dance and Music in French Baroque Theatre: Sources and Interpretations*, ed. Sarah McCleave, London, Institute of Advanced Musical Studies, 1998, p. 13-32; p. 32. Also from the same author's «Marie Sallé, Handel, Rameau, and the Development of Narrative Dance Music» *Die Beziehung von Musik und Choregraphie im Ballett*, ed. Jörg Rothkamm and Michael Malkiewicz (Berlin: Vorwerk, 2007), p. 107-121.

2 Émile Dacier, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV: Mlle Sallé*, Paris, Plon-Nourrit, 1909.

of gesture in different theatrical genres. This «appropriateness» could be explored on a technical level (a study of the gestures themselves) – or we could consider the dramaturgical frameworks within which these gestures operated. It is this final issue, the way the stories were presented and developed in Sallé's works, which will form the focus of this present investigation.

Action, caractère, expression

The sources used shaped the character of this inquiry. There are no relevant iconographical materials and Sallé herself did not describe or notate her creations. We must therefore rely on the librettos and eye-witness accounts. To appreciate Sallé's place in the development of the *ballet en action*, we will also measure her work against the criteria of two contemporaries who valued her particularly: Jean Georges Noverre (1727-1810) and Louis de Cahusac. Noverre's admiration for Sallé's expressive performance style was directly stated by him at two points in the first edition of his *Lettres sur la danse* (1760); he would seem to have respected her creative abilities as well, for most of the pantomimes which he admired were hers:

En rapprochant toutes mes idées [...] je ne puis m'aveugler au point de convenir que la danse sans action, sans règle, sans esprit et sans intérêt, forme un ballet ou un poème en danse. Dire qu'il n'y a point de ballets à l'opéra, serait une fausseté. L'Acte des Fleurs,³ l'acte d'Eglé dans les *Talents lyriques*,⁴ le prologue des *Fêtes grecques et romaines*,⁵ l'acte Turc de *L'Europe galante*,⁶ un acte entre autres de *Castor et Pollux*,⁷ et quantité d'autres, où la danse est, ou peut être mise en action avec facilité et sans effort de génie de la part du compositeur, m'offrent véritablement des ballets agréables et très intéressants; mais les danses figurées qui ne disent rien, qui ne présentent aucun sujet, qui ne portent aucun caractère, qui ne me tracent point une intrigue suivie et raisonnée; qui ne font point partie du drame et qui tombent, pour ainsi parler, des nues, ne sont à mon sens, comme je l'ai déjà dit, que de simples divertissements de danse, et qui ne me déploient que les mouvements compassés des difficultés mécaniques de l'art.⁸

3 From Rameau's *Les Indes galantes* (Fuzelier), first designed by Sallé and performed by her and others 23 August 1735.

4 *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques*, opéra-ballet by Rameau (Gautier de Montdorge et al.), also designed and premiered by Sallé on 21 May 1739.

5 *Les Fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque by François Collin de Blamont (Fuzelier); the role of Terpsichore was premiered by Sallé's teacher, Françoise Prévost (c.1681-1741) on 13 July 1723; Handel's *Terpsichore* of 1734 was based on this text and featured Sallé in the title role.

6 (1697, La Motte, Campra). Sallé is the first known dancer to perform a pantomime in this scene, on 14 June 1736.

7 Sallé premiered the role of Hébé on 24 October 1737.

8 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre [...]*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre VII, p. 126-127.

Sallé's centrality in the early development of the *ballet en action* is implied in this passage, where we are also offered some terms and concepts with which we can measure her creations. Noverre admired ballets which featured *action*, *character*, and a «connected and logical plot» («une *intrigue* suivie et raisonnée»). We will consider Sallé's creations in light of contemporaneous references to these terms. If we weigh Noverre's statement against the definitions and analyses which follow, we can appreciate that each of the dance scenes to be discussed contributed different *aspects* to the development of the *ballet en action*.⁹ It has been found necessary to consult several sources in order to appreciate the range or nuance of meanings which could be attached to specific dramatic terms, notably the notions of *action* and *character*, as well as the changing concepts of *expression*, and its impact on how dance was featured within opera. All writers on dance here consulted, from the Jesuit-educated antiquarian Claude Méneestrier (1631-1705) to Noverre, felt that dance ought to be expressive. The objects or concepts to be conveyed reflected the genres in which the dances were performed as well as changes in aesthetic values. Méneestrier was writing at a time when the chief vehicle for dance was the *ballet à entrées*. In this particular genre, the expressive goal was to depict contrasting *character* types (many of them fantastic or allegorical beings) in the dances.¹⁰ John Weaver (1673-1760), writing some thirty years later, believed that grotesque dance (depicting characters or sentiments) could imitate «actions, manners, and passions».¹¹ In the theatre, Weaver felt that dance was closely linked to its surrounding text, as it expressed what was before sung or spoken; dance could, on its own, even tell «entire stories by *action*» – here he is describing what he termed «scenical dance», a category distinct from grotesque dance.¹² Weaver developed his concept of scenical dance in his «dramatic entertainments of dancing», and provided precise descriptions of the gestures his performers used to depict affections such as «admiration» and passions such as «jealousy» in the text for his first such serious work, *The Loves of Mars and Venus* (London, 1717).¹³ Some forty years

9 The term «aspects» has been preferred over the concept of «stages» (*degrés*) – as we will see, chronology does not account for all the differences between Sallé's creations. For guidance, the reader is referred to the table at the end of this article, which summarises the connections between each work considered and the critical writings discussed.

10 Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, p. 282, and Claude Méneestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, p. 43-44, both refer to «des actions extérieures de l'homme».

11 John Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, London, Jacob Tonson, 1712, in Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, p. 652. Méneestrier, *Des Représentations*, *op. cit.*, p. 160, suggests that passions and manners are more difficult to imitate than actions.

12 Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, *op. cit.*, p. 665-667.

13 *Id.*, p. 735-761. It is possible that Sallé attended a performance or a rehearsal of this entertainment, for she was in London in the spring of 1717. Weaver is a central figure in the development

later, Noverre reflected a newer school of thought by declining to tell the performer how to depict each emotional state – instead, the performer should feel the emotions suggested in the text, and then convey these emotions to the spectators.¹⁴ Thus Sallé's work fell within a period which saw a considerable shift in the approach to pantomime as a performance art.

Georgia Cowart, writing about French musical criticism from this time, identifies «one of the central themes of late seventeenth- and early eighteenth-century criticism [as] the struggle between what had finally become a rigid and rule-bound Aristotelian mimesis, and new critical paths which could more easily accommodate new directions in artistic thought.»¹⁵ Cowart interprets her sources with reference to semiotic terminology, for she explores the relationship between the signifier (the musical sounds, or the basic material of an art form) and the signified (its meaning) within them.¹⁶ This approach has some foundation in the French

of the *ballet en action*; his own indebtedness to French sources is revealed in Ralph's endnotes and commentary.

14 Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, Lettre VII, p. 125. Susan Leigh Foster would identify the difference between Weaver's and Noverre's approach to pantomime as the difference between «imitating» and «following» nature. See *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 108. The writings of Noverre's contemporaries on the relationship between nature and theatrical gesture or *action* and the desirability of formulating rules about the performance of pantomime reveal some conceptual distinctions. See Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [1754], ed. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National Supérieur de la Danse, 2004, Book I, p. 17; Cahusac, headword DANSE, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, ed. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson et al., 1751-1765, vol. 4 (1754), p. 623-626; p. 623; this edition hereafter *Encyclopédie*, 1st ed.; see also Johann Georg Sulzer, headword EXPRESSION (Art théâtral), in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences [...]*, 3rd ed., 39 vol., Geneva, Jean-Léonard Pellet; Neufchâtel, la Société Typographique, 1777-1780, vol. 13, p. 662-664; p. 663; this edition, hereafter *Encyclopédie*, 3rd ed., is one of the numerous counterfeit editions, considerably expanded (notably by integrating articles of the *Supplément de l'Encyclopédie*). See also Sulzer, NATURE, (Beaux-Arts), *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 22 (1779), p. 761-764; p. 762; Charles Compañ, *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787, p. 163-164; Henry Siddons, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*, London, Richard Phillips, 1807, p. 137. The development of Feuillet dance notation at the beginning of the eighteenth century testifies to the French interest in codification at that time; the «classification of physical attitudes» in the work of René Descartes (1596-1650) and Charles Le Brun (1619-1690) is discussed in Angelica Gooden, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 2. The role of sensibility in acting technique is discussed by Marian Hobson, *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 194-208.

15 Georgia Cowart, Introduction, *French Musical Thought, 1600-1800*, ed. Georgia Cowart, Ann Arbor, UMI Press, 1989, p. 1-6; p. 3.

16 Georgia Cowart, «Inventing the Arts: Changing Critical Language in the Ancien Régime», in Cowart, *French Musical Thought, op. cit.*, p. 211-238.

concept of «expression» as defined in the third edition of the *Encyclopédie*: «EXPRESSION (Beaux Arts) [...] se rapporte au mouvement de l'âme, à ses passions excitées ou représentées par des signes extérieurs. On donne ce nom tantôt au signe, comme à la cause du mouvement de l'âme, tantôt à l'effet que ce signe produit.»¹⁷

This emphasis on *signs* is not present in the first edition, although the notion of *affecting* the spectator is included: «L'expression est donc la manière de peindre ses idées, et de les faire passer dans l'esprit des autres.»¹⁸ Noverre also emphasized the *effect* of these signs on the spectators in his consideration of *action*. Expression was deemed absolutely essential for dancers who were, without this attribute, merely *sauteurs* (jumpers).¹⁹

Extant sources enable us to develop some idea of how Sallé's performances affected her audiences. As Noverre valued *action* and many of the works that he admired were designed by Sallé, we need to clarify what this term could mean. Its significance changed according to context, and over time. In the first part of the eighteenth century lexicographers do not seem to consider the effects of *actions*, but the association of emotions with specific signs was clearly established.²⁰ Furetière's *Dictionnaire universel* (1690) is typical:

ACTION [...] On peut dire que toutes les passions des hommes par lesquelles l'âme se porte à quelque chose [...] sont de véritables *actions* [...]. Se dit plus particulièrement des gestes, du mouvement du corps, & de l'ardeur avec laquelle on prononce, ou on fait quelque chose [...]

17 [Diderot], EXPRESSION (Beaux-Arts), *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 13 (1779), p. 658-659; p. 658; Sulzer, EXPRESSION, *id.*, p. 662-664; p. 662. In the article EXPRESSION, *New Grove Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, 34 vol., London, Macmillan, 1996, vol. 10, p. 689-692; p. 689. Stephanie Ross suggests that our understanding of this concept has not really changed: «Today "expression" indicates the outward manifestation in behaviour of an inward state of mind» (p. 689). The Chevalier de Jaucourt referred to «les signes extérieurs de ces affections», in PASSION, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 12 (1765), p. 150-152; p. 152; Jocelyn Powell discusses this phenomenon with regard to dance in «Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre», *Word and image*, 4 (1988), p. 678-691; p. 678. See Gooden, *Actio and Persuasion*, *op. cit.*, p. 9, for an overview of seventeenth- and eighteenth-century French attitudes towards the expression of «inward states»; Hobson, *The Object of Art*, *op. cit.*, p. 204, discusses the use and interpretation of signs by actors and spectators in French theatre at this time.

18 Abbé Mallet, EXPRESSION, (Belles-Lettres), *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 6 (1756), p. 315; Hobson, *The Object of Art*, *op. cit.*, p. 140, attributes this change in the relationship of audience to play as «the spectator's participation mov[ing] from the interpersonal to the private [...] his experience must be unmediated [...] tak[ing] on [...] the feelings of the actor.»

19 Abbé Mallet, EXPRESSION (Belles-Lettres), *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 6 (1756), p. 315.

20 Patricia Magli credits this association, initially, to Descartes. See «The System of the Passions in Eighteenth-Century Dramatic Mime», *Versus: quaderni di studi semiotici*, 22 (1979), p. 32-47; p. 39.

ce qui est le plus requis en un Orateur, c'est *l'action* [...].²¹ Se dit aussi en Peinture de la posture & de la disposition du corps ou du visage, quand ils marquent quelque passion de l'ame. Il étoit à genoux en *action* de suppliant. Il a peint Jupiter avec une *action* menaçante. Il y a beaucoup *d'action* dans les tableaux de Poussin.²²

All the definitions supplied above have some relevance to the development of the *ballet en action*. «Actions» were signs which effectively indicated different emotions or states, as this stage direction from Weaver's *The Judgment of Paris* (London, 1733) suggests: «*Paris*, full of Admiration, &c. at the End of the Dance approaches *Helen* with all the Actions of Love, Respect, and Desire».²³

In Charles Batteux's *Principes de la littérature* (1747), the definition of *action* is helpful when we are considering dramaturgical issues: «The action will serve only as a kind of canvas designed, to bear, support, bring together, and join the different passions, that the artist has a mind to express».²⁴ Thus we learn that *action* is associated with passions (Furetière), even linking them together (Batteux); we find *action* in the gestures and manner of an orator or in the *intrigue* of a theatrical work; the posture and disposition of a body in a painting is also known as *action*.²⁵ In Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie* Landois clarified the link between the materials of an art and their expressive purpose: «ACTION, *en peinture et en sculpture*, est l'attitude ou la position des parties du visage et du corps des figures représentées, qui fait juger qu'elles sont agitées de passions. On dit: cette figure exprime bien par son *action* les passions dont elle est agitée».²⁶

Noverre emphasized the role of *action* in signifying emotions even more strongly, for he equated it with the art of pantomime, where the sole function of gesture was to convey sentiments to the spectator through a succession of moving pictures:

21 John Weaver's comment in the Introduction to his *The Loves of Mars and Venus* (1717) would seem to carry a similar meaning: «I am satisfied, that the agreeable Appearance some of our best Players make upon the Stage at this Time, is as much owing to the Justness of their *Action*, as any other Qualification whatsoever». Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, *op. cit.*, p. 741.

22 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 3 vol., La Haye-Rotterdam, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690, vol. 1, non paginated. Presumably this is what Ménestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, *op. cit.*, meant by his reference to «des actions extérieures» being expressed in ballet (p. 43-44).

23 John Weaver's adaptation of William Congreve's *The Judgment of Paris*, in Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, *op. cit.*, p. 838-854; p. 851; emphasis added. This entertainment was first staged at London's Drury Lane Theatre in June 1733.

24 Charles Batteux, *A Course of the belles lettres: Or the Principles of Literature* (1747), trad. Mr Miller, London, B. Low & Co. et al., 1761, p. 175.

25 Abbé Mallet, ACTION EN POÉSIE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 1 (1751), p. 120-122; Mallet quotes Fénelon's *Discours sur le Poème épique, et sur l'excellence du poème Télémaque* (1719).

26 Paul Landois, ACTION EN PEINTURE ET SCULPTURE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 1 (1751), p. 124.

*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.*²⁷

Although the concept of *action* as a gesture or stance which conveyed a mood or passion was present in the earlier sources, it was not until the later part of the eighteenth century that we find an emphasis on the *effect* of *actions* on their spectators. As Noverre was a student of Marie Sallé, it is certainly possible that his expectations and values were shaped, in part, by his contact with her.²⁸

The expressive function of dance in Fuzelier's and Blamont's *Les Festes grecques et romaines*

Noverre admired Louis Fuzelier's *Les Festes grecques et romaines* (Paris, 1723), which was set to music by Collin de Blamont. Sallé's teacher Françoise Prévost premiered the role of Terpsichore, muse of the dance. Handel's *Terpsichore*, with Sallé in the title role, was closely modeled on this prologue. We will consider the French prologue in the context of writings about *character* at that time, while noting an apparent change in the expressive function of dance between the two works. In both prologues, the *subject* which occasioned the different passions expressed was a festival attended by the muses and Apollo. The sung airs of Apollo and the other muses developed the story, providing the *action* for Terpsichore's preceding or following dance.²⁹ In the Paris prologue, Terpsichore's sarabande caused a follower of Apollo to advise young beauties to sing and dance in order to win hearts. Thus the sarabande, appropriately, was connected with seduction. The contrasting musical *character* of the rigaudon celebrated the exploits of heroes. The next portion of this entertainment saw the muse of the dance expressing the *character of the music* through the variety of her steps and attitudes:

27 Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, Lettre x, p. 262-263; emphasis added. See also Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne [...], nouvelle édition*, 3 vol., Paris, Aux dépens de la Compagnie, 1769, vol. 1, p. 39: «ACTION. Ce mot généralement parlant, veut dire le mouvement de quelque partie ou de quelque chose que ce soit *qui agit et qui produit quelque effet*. (On dit en ce sens, une action vive, une action ardente et pleine de feu [...]); emphasis added.

28 Noverre would have studied with Sallé at the Opéra-Comique in 1743; he evidently saw her dance frequently in her own home.

29 In the Paris prologue, the dance preceded the air which described it; Handel's prologue had the dance following its descriptive text. I have adopted the use of the terms «subject» and

«Erato et Apollon célèbrent les louanges de Terpsichore dans une cantate. Et la muse de la danse *en exprime les symphonies et les chants*, par la variété de ses pas et des attitudes.»³⁰ Writers at this time clearly felt that dance relied on music for depicting *character*. Cahusac suggested that each piece of music will have its own «esprit» from which the dancer could determine the *character* to be portrayed.³¹

As Edith Lalonger cautions in her study of *Les Caractères de la danse*, we should not assume that these texts outlined literal pantomimic scenarios.³² Terpsichore's performance in an *Air Rondeau* won praise from Erato and Apollo for «peignez à nos yeux les transports des Amants, les tendres soins, la flateuse esperance, le Desespoir jaloux, la cruelle Vengeance.» By describing her sentiments *as* steps («Tous vos pas sont des sentiments»), signified and signifier have become one. The dancer's imitation, however, would have been removed from nature:

«action» as distinguished by Jean François Marmontel, FABLE (Belles-Lettres), *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 6 (1756), p. 349: «Le sujet du poème est l'idée substantielle de l'action: l'action par conséquent est le développement du sujet [...]». Marmontel acknowledged that many of his contemporaries equated *sujet*, *action* and *intrigue* without making any finer distinctions.

30 *Les Festes grecques et romaines, ballet héroïque par monsieur Collin de Blamont* [...] in *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale depuis son établissement*, 16 vol., Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1703-1746; R Geneva, Slatkine, 16 vol. in 3 vol., vol. 3, p. 276-277; emphasis added. The character-bearing properties of music are discussed by Jane R. Stevens, «The Meanings and Uses of *Caractère* in Eighteenth-Century France», in Cowart, *French Musical Thought*, *op. cit.*, p. 23-52. See also Edith Lalonger, «J. F. Rebel's *Les Caractères de la danse*: Interpretative Choices and Their Relationship to Dance Research», in McCleave, *Dance and Music in French Baroque Theatre*, *op. cit.*, p. 105-123; Friedrich Melchior Grimm, POÈME LYRIQUE (Littérature), *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 12 (1765), p. 823-836; p. 835.

31 «Dans toute *entrée* de danse, le danseur, à qui on suppose de la vigueur & de l'habileté, a trois objets principaux & indispensables à remplir. Le premier, les contrastes perpétuels de la force & de la grace, en observant que la grace suive toujours les coups de vigueur. Le second, l'esprit de l'air que ses pas doivent rendre; car il n'est point d'air de danse, quelque plat que le musicien puisse le faire, qui ne présente une sorte d'esprit particulier au danseur qui a de l'oreille & du goût. Le troisieme, de former toujours sa danse de pas, & de ne les sacrifier jamais aux sauts [...]». Cahusac, ENTRÉE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 5 (1755), p. 730-731; p. 731. See also L'abbé Mallet, CARACTÈRE DANS LES PERSONNAGES, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 2 (1751), p. 667-668; p. 667: «Caractère [...] est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions.»

32 Lalonger, «J. F. Rebel's *Les Caractères de la danse*», *op. cit.*, p. 114, addresses the tendency of modern performers to take a *parodie* of Rebel's work published in the *Mercure galant* (July 1721, p. 64-72) as a literal scenario of what the dancer should convey. As she points out, «a dancer who mimes an old man in love, bent over with cane in hand [...] would convey a grotesque character and not that of the noble courante.»

Il ne peut l'imiter [la nature] que de loin; et rendre d'une manière toute différente ce qu'elle lui aura indiqué. Tous ses pas, tous ses mouvements tiennent à l'art; la nature n'en a point de semblables, et cependant ils doivent porter le caractère de la nature. Il faut que dans chaque mouvement du danseur, on puisse lire le sentiment qui le meut; *ses pas sont autant de mots* qui nous disent ce qui se passe dans son cœur.³³

The perceived distance between dance and nature alters our interpretation of Fuzelier's 1723 prologue, which described the dancer's steps as signs equally as meaningful as words. Indeed, Jean François Marmontel's viewpoint (which was still in circulation in 1779) considered dance's communicating role in general, rather than specific, terms:

La danse en général est une peinture vivante. [...] & pourvu que dans les attitudes, dans le caractère des têtes, dans l'ensemble de l'action, il y ait assez d'analogie avec telle espèce de sentiments & de pensées, pour induire l'âme & l'imagination du spectateur à chercher dans le vague de cette expression muette une intention décidée [...].³⁴

These writers suggest that dance itself could not carry the entire meaning of a story. Blamont's music for *Les Fêtes grecques et romaines* reinforces this aesthetic stance, for the danced «air en rondeau» mentioned above maintained a consistent lilting and pleasant *character* in 3/4 metre; it was not until the vocal music which followed that its *character* changed as the affects «Les tendres soins, la flauteuse esperance, | Le Desespoir jaloux, la cruelle Vengeance» were reintroduced.³⁵ Thus the music itself suggests that *specific emotions* were conveyed only in the texted portion of the drama. Marmontel's limited view of dance as a vague or general expressive agent would seem to be supported by the musical structure of this prologue. Although the dancer was expected to represent different *manners* (seductive, admiring, fleet of foot),³⁶ the concept of expressing and conveying passions (*pace* Noverre) themselves was confined to the vocal music which followed the «air en rondeau».

The anonymous adaptor's revisions to *Terpsichore*, however, strengthened the implied function of the dancer (Sallé) as a communicator of passions. It is worth considering the possibility that these revisions were done to account for Sallé's particular skills and to accommodate her vision of how this prologue could

33 Sulzer, EXPRESSION, *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 13, p. 663; emphasis added.

34 Marmontel, PANTOMIME (Art Dramatique), *id.*, vol. 24, p. 419-423; p. 422.

35 *Les Fêtes grecques et romaines, ballet en musique par monsieur Collin de Blamont*, in *Recueil général des operas*, *op. cit.*, p. 277.

36 Weaver does not provide a concise definition of what he meant by the term «manners», but from his defense of the educative value of dancing (Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, *op. cit.*, p. 425-437) we may infer that «confidence», «assurance», «boldness», and «diffidence» are representative of this concept.

function. Terpsichore's first solo dance, a sarabande, was introduced by Erato telling us that the muse «all to Joy and Mirth excites».³⁷ For her next dance, a *gigue*, «Terpsichore, with expressive *Action*, shews the Transports of a Lover» after being commanded by Apollo to «paint all the Transports ardent Lovers feel, When the Belov'd a mutual Flame reveal».³⁸ In an untitled dance, «Terpsichore changing her Movements, represents those Passions» – «those passions» being the «Hope and Fear» experienced by a lover, as explained in Erato's introductory recitative. Terpsichore then «shews the Force» of jealousy after being commanded to do so by Apollo; as in the French prologue, she concluded by «imitat[ing] the Rapid-ity of the Wind.» It can be argued that *Terpsichore* (1734) was closer to Noverre's concept of *action*, where every gesture had expressive significance, than was the prologue to *Les Fêtes grecques et romaines* (1723).

Neither of these prologues, however, developed *actions* in a successive manner, as described by Louis de Cahusac in *La Danse ancienne et moderne* (1754):

Dans une action [...] tout l'art de la danse [serait] employé à peindre par gradation et d'une manière successive [...]. Toutes les circonstances [...] demeureraient gravées dans l'esprit du spectateur, échaufferaient son âme par degrés, et lui feraient goûter tout le plaisir que produit au théâtre le charme de l'imitation.³⁹

Noverre considered how a dancer could depict the «successive stages» of a passion:

Lorsque les danseurs animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Protées, et que leur physionomie et leurs regards traceront tous les mouvements de leur âme; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, et que, parcourant avec autant de grâce que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions [...].⁴⁰

Cahusac's description of the «action épisodique» which Sallé introduced in a 1736 revival of André Campra's *L'Europe galante*, suggests that she may well have had a role in shaping his expectations, as expressed nearly twenty years later:

37 *Il Pastor fido* [...] the third edition, with large Additions, London, T. Wood, 1734.

38 The wording of Apollo's command and the stage direction here are strongly reminiscent of Furetière's definition of *action* in the context of painting, quoted above, p. 179-180.

39 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre troisième, IV. «Vices du grand ballet», p. 197. The marks of omission refer to illustrative passages concerning the *actions* of a group of furies.

40 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre VII, p. 122. In his *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Diderot also favoured a gradual development of passions and characters: see John Hope Mason, *The Irresistible Diderot*, London, Quartet Books, 1982, p. 144.

Mademoiselle Sallé cependant qui raisonnait tout ce qu'elle avait à faire, avait eu l'adresse de placer une action épisodique fort ingénieuse dans la passacaille de *L'Europe galante*. Cette danseuse paraissait au milieu de ses rivales avec les grâces et les désirs d'une jeune odalisque qui a des desseins sur le cœur de son maître. Sa danse était formée de toutes les jolies attitudes qui peuvent peindre une pareille passion. *Elle l'animait par degrés: on lisait, dans ses expressions une suite de sentiments: on la voyait flottante tour à tour entre la crainte et l'espérance; mais, au moment où le sultan donne le mouchoir à la sultane favorite, son visage, ses regards, tout son maintien prenaient rapidement une forme nouvelle. Elle s'arrachait du théâtre avec cette espèce de désespoir des âmes vives et tendres, qui ne s'exprime que par un excès d'accablement.*⁴¹

We can see the series of sentiments and the opportunity to display varied *characters* or states which would have aroused Noverre's admiration, and the *successive* development of *passions* valued by Noverre, Cahusac, and Diderot. This scene also offered a more sophisticated treatment of *action* than we find in *Les Fêtes grecques et romaines*, for we experience two opposing plans (the aspirations of Sallé's odalisque *versus* the desires of the Sultan and his favorite) which the abbé Mallet suggested are essential causes of an *action*.⁴²

Marie Sallé's dances for *L'Europe galante*

We are especially indebted to Cahusac for his description of Sallé's performance, for the text of the 1736 ballet merely indicated that «des Sultanes forment plusieurs Danses pour plaire à Zuliman».⁴³ Zuliman was the Sultan whose love-life featured in the fifth *Entrée* of *L'Europe galante*, «La Turquie». The function of dance as suggested in the text for this ballet reflected the design of the poet, Antoine Houdar de La Motte (1672-1731). The *action* of the entire *Entrée*, the Sultan's change of favourite from Roxane to Zaïde, was intensified in the sung portions of this scene, where all the *Sultanes* reveal their love for their master («Que l'Amour dans nos cœurs fasse naître | Mille ardeurs pour nôtre auguste Maître»); Zuliman then declared his love for Zaïde («Vous brillez seule en ces retraits»). We have no evidence that earlier stagings of this ballet (first performed on the 24th October 1697, it was revived in 1703, 1715, and 1724), which featured the dance at the very beginning of the scene, ever treated it as anything other than a conventional court entertainment. Indeed, critics at the time commented on the

41 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, op. cit.*, Livre quatrième, XI. «Des actions épisodiques en danse», p. 236; emphasis added.

42 L'abbé Mallet, ACTION EN POÉSIE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 1 (1751), p. 121. This phenomenon can be seen even more clearly in the «Ballet des Fleurs»; see the discussion below.

43 Antoine Houdar de La Motte, *L'Europe galante*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1736, p. 38. The musical score has a chaconne at this point.

general lack of connection between dance scenes and the *action* of the larger works to which they were attached; dance was viewed by them as an interruption, given the way in which the poets (and particularly La Motte) situated it within their works.⁴⁴ Although Cahusac identified *L'Europe galante* as being amongst the best ballets in the repertory, he noted a particular fault: «Les danses n'y sont que des danses simples; nulle action relative au sujet ne les anime; on danse dans *L'Europe galante* pour danser».⁴⁵ Presumably, before Sallé, *character* was conveyed in this particular ballet more by the costumes than by the *action* of the dancers.

Cahusac's use of the phrase «une action épisodique» suggests that Sallé's performance formed «une action complète»: although joined to the principal subject, the latter would be complete without the danced episode.⁴⁶ Sallé embellished the design of the poet by choosing an *action* which mirrored that of the *Entrée* as a whole; her scene was all the more significant for *anticipating* Roxane's tempestuous reaction to her rejection – this *Sultane* subsequently threatened her rival with a dagger. Sallé did not enact Roxane's *action* precisely, but she painted a vivid picture of the character's passions and her state of mind, conveying these to Cahusac as a spectator in a highly effective manner.⁴⁷ The description by l'abbé d'Aubignac of *action* (quoted in a 1769 source) as an intense and engaging experience, would also seem to apply to Sallé's creation:

C'est-à-dire, que depuis l'ouverture du théâtre, jusqu'à l'ouverture de la catastrophe, il faut que les principaux personnages soient toujours agissants, et que le théâtre porte continuellement, et sans interruption, l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquiétudes, et autres semblables agitations qui ne permettent pas aux spectateurs de croire que l'action du théâtre a cessé.⁴⁸

44 See Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'Opéra* (1741), in *Ceuvres de Monsieur Rémond de St. Mard*, 5 vol., Amsterdam, Pierre Mortier, 1749, vol. 5, p. 213; Friedrich Melchior Grimm, POÈME LYRIQUE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 12 (1765), p. 833; Marmontel, PANTOMIME, *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 24, p. 422; the role of dance in opera is questioned by Jean-Jacques Rousseau, OPÉRA (Belles-Lettres), *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 23 (1779), p. 750-757; p. 757.

45 Cahusac, BALLET, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 2 (1751), p. 42-46; p. 45. Cahusac also commented on La Motte's preference for *danse simple* in his episodes; see *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Livre quatrième, III. «Obstacles au progrès de la danse», p. 225, note, and XI. «Des actions épisodiques en danse», p. 236.

46 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Livre quatrième, XI. «Des actions épisodiques en danse», p. 236.

47 This was not the only time when Sallé was associated with a scene linked so closely to the *action* of the ballet, for she had a leading role in the dance scene featuring Hébé in Rameau's *Castor et Pollux*. The connection between this pantomimic scene and the *intrigue* of the opera itself was recognised by the *Mercure* in its review of the 1754 revival (February 1754, p. 189), as cited in Dacier, *Une danseuse de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 197-198.

48 François Richelet, ACTION, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 40.

In this *action* of 1736, we can see Sallé fulfilling aesthetic criteria which were circulating some 30 years later. Noverre, when drawing on the same story for his *ballet en action*, *Les Jalousies du sérail*,⁴⁹ provided a more developed *intrigue* with a greater number of incidents. The scene opened with a grand banquet, complete with food-bearing eunuchs and an entire harem of dancing *Sultanes* expressing their desire for their master. The Sultan's choice was not made in song, but rather in a mimic display where he remained undecided, for quite some time, between his two favorites. The reaction of all the rejected *Sultanes* was followed by a scene in which they were ordered to honor the new favorite (*Zaïre*); the lovers dance, then retire; the rejected favorite (*Zaïde*) expressed her rage in a thwarted suicide attempt. *Zaïre* returned, and the rivals then engaged in an armed combat, but were separated by the *figurantes*; the eunuchs then alerted the absent Sultan of the problem, whose arrival effected a sudden shift of mood. All participated in a festival honouring *Zaïre* and the two women were reconciled in a *pas de trois* where the Sultan showed a marked preference for *Zaïre* throughout.

This fully-fledged *ballet en action* admitted a more expansive *intrigue* than could have been realised in Sallé's single dance. As clarified by Marmontel, the *intrigue* developed the subject through a series of incidents which «nouent» (knit) and «dénouent» (unravel) the *action*.⁵⁰ Sallé's *action* only had one incident, the Sultan's selection of his favourite. So her «action épisodique» was less complicated than Noverre's, but did fulfill Diderot's criteria – published twenty-nine years after Sallé's *action* was staged:

Dans le poème dramatique, l'*intrigue* consiste à jeter les spectateurs dans l'incertitude sur le sort qu'auront les principaux personnages introduits dans la scène; mais pour cela elle doit être naturelle, vraisemblable et prise, autant qu'il se peut, dans le fond même du sujet.⁵¹

Sallé's scene stemmed from the *subject* of the poem itself, was natural in its context, and would have effected uncertainty in its spectators. Cahusac's description of her performance, however, does not reveal a «combat des passions» which should be the cause of this uncertainty:

Dans la tragédie moderne l'*intrigue* résulte non seulement du choc des incidents, mais du combat des passions; et c'est par là que dans l'attente de l'événement décisif, l'espérance et la crainte se succèdent et se balancent dans l'âme des spectateurs.⁵²

49 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre XIV, p. 419 *sq.*

50 Marmontel, FABLE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 6 (1756), p. 349.

51 [Diderot], INTRIGUE (Belles-Lettres), *id.*, vol. 8 (1765), p. 845-846; p. 846. See Richelet, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, for a comparable definition of *action*.

52 Marmontel, INTRIGUE (Belles-Lettres), *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 18, p. 982-986; p. 984.

We can observe a «combat» in the scene between the Rose and Borée in Sallé's «Ballet des Fleurs» for Rameau's *Les Indes galantes*:

Au milieu du théâtre est un rosier, qui en séparant laisse voir l'illustre Mlle Sallé sur un gazon, couronnée par les Amours. Six jeunes Asiatiques, représentant d'autres fleurs, l'accompagnent, et forment avec elle, et la décoration qui l'environne, le plus brillant spectacle qui ait jamais paru sur la scène lyrique. Le ballet représente pittoresquement le sort des fleurs dans un jardin. On les a personnifiées ainsi que *Borée* et *Zéphire*, pour donner l'âme à cette peinture galante. La Rose, leur reine, danse seule; sa danse est interrompue par un orage qu'amène Borée; les fleurs en éprouvent la colère. La Rose résiste plus longtemps à l'ennemi qui la persécute; les pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur. Les attitudes de la Rose peignent sa douleur et ses craintes. Zéphire arrive avec la clarté renaissante, il ranime et relève les fleurs abattues par la tempête; il termine leur triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose.⁵³

Here the combat was set up by the *characters* of the protagonists, for no motives were given for Borée's anger – this *passion* was merely a fundamental part of his being, just as the Rose's softness was part of hers. Although «softness» is a *manner* rather than a *passion*, the contrast between the *characters* of Borée and the Rose was what would have made this scene effective as a piece of theatre.⁵⁴ The concept of two opposing plans setting up the *action* can be seen in the opposition of the flowers' desire to have a festival with the destructive tendencies of Borée; his intention to ruin their celebration was, in turn, thwarted by the intervention of Zéphire.

This scene represented a transitional period as far as the treatment of *action* is concerned. Although the very poses detailed by Furetière in his definition of this term («Il était à genoux en *action* de suppliant. Il a peint Jupiter avec une *action* menaçante»⁵⁵) would have been demonstrated in the encounter between the Rose and Borée, it is difficult to appreciate this scene as one where the dancers instilled («faire passer») their emotions in the spectators, as it relied on characterization and replication for its effect rather than providing an exposition of the protagonists' motives.⁵⁶ We may empathize with the Rose's fear, but we are unlikely to *feel* Borée's anger.

53 *Mercur de France*, September 1735, p. 2045-2046. This text is taken from Fuzelier's libretto, Paris, Ballard, 1736, p. 46.

54 Sarah R. Cohen suggests that the term «caractère» at this time was largely synonymous with «émotion». Cohen argues that painters such as Watteau excelled in the presentation of character, and were not concerned with narrative as such; «Body as “character” in early eighteenth-century French art and performance», *Art Bulletin*, 78 (1996), p. 454-466.

55 See note 22 for Furetière's definition of «action».

56 Sulzer, *BALLET*, *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 4, p. 284-288; p. 284. Marian Hobson, *The Object of Art*, *op. cit.*, has suggested that «illusion» in spectacular opera at this time was based on a «notion of likeness [which was] in fact shifting from representation to replica.» (p. 145-147).

Despite this limitation, we can be fairly certain that many contemporaries would have admired the way in which the *action* was treated in the «Ballet des Fleurs». Indeed, this scene is cited as late as 1779 as an example of a danced interlude which was appropriate to its situation and to the *character* of the poem.⁵⁷ Sallé's scene clearly contained a beginning (the festival itself), a middle (Borée's destructive actions) and an end (Zéphire's intervention and the resumption of the festival).⁵⁸ Moreover, the expectations attached to the genre which we now term *opéra-ballet*, were fairly modest:

L'avantage de ces petits poèmes lyriques, est de n'exiger qu'une action très simple, qui donne un tableau, qui amène une fête, et qui par le peu d'espace qu'elle occupe, permet de rassembler dans un même spectacle trois opéras de genres différents.⁵⁹

Some forty years after the «Ballet des Fleurs» was staged, this opera was defined as a simple *action* which provided some impressive visual effects, a celebration, and an opportunity for contrast between its different *entrées*. According to the descriptive passage from the *Mercur*e reproduced above, Sallé's 1735 ballet offered a stunning tableau at the start, with a clever design where the festival itself was the centre of the *intrigue*.

Although the description in the *Mercur*e of the «Ballet des Fleurs» conveyed the visual effects of this scene, we must turn to surviving eye-witness accounts for Sallé's *Bacchus and Ariadne* (London, 1734) to appreciate the emotive impact which Sallé appears to have had on her audience. The description offered by the *Mercur*e's correspondent certainly suggested that she engaged the emotions of her spectators in a manner which both Noverre and Cahusac would have admired:

N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pigmalion*: ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter; ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abattement; en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par ce qu'elle aime; vous pouvez avancer, Monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journets, des Duclos et des Le Couvreur.⁶⁰ Les Anglais qui

57 Marmontel, PANTOMIME, *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 24, p. 422-423.

58 Abbé Mallet, ACTION EN POÉSIE, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 1 (1751), p. 121.

59 Marmontel, OPÉRA (Belles-Lettres, Musique), *Encyclopédie*, 3rd ed., *op. cit.*, vol. 23, p. 740-750; p. 749; Gooden, *Actio and Persuasion*, *op. cit.*, discusses the role of stage action in different genres (p. 121-123) with a specific consideration of dance in opera and its development as a independent spectacle (p. 133-138).

60 Dacier, *Une Danseuse de l'Opéra*, *op. cit.*, identifies Anne-Marie de Châteauneuf (Duclos; 1664-1748) as an actress at the Comédie-Française; Adrienne Lecouvreur (1691-1730) was one of the greatest tragic actresses of the eighteenth century. It has not been possible to identify Mlle Journets.

conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfields,⁶¹ jusqu'au point de l'avoir mise parmi les grands hommes de l'État dans Westminster, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé lorsqu'elle représente Ariane.⁶²

It is significant that the anonymous correspondent reacted most strongly to the passions depicted. In the *Mercure* at this time, other descriptions of dance in opera inevitably focused on the *intrigue* and the staging devices. This departure from the normal style and content of a *Mercure* review is telling. Of all the events which may have occurred in this entertainment, the *succession of actions* depicted by Sallé during the «nœud» of the «intrigue» (when she was abandoned by Theseus) were what the writer felt compelled to convey.

Our second source is a portion of a poem published shortly after *Bacchus and Ariadne's* premiere in 1734, written by Pierre Bordes de Berchères:

Je fais partir SALLÉ, l'Ornement de la Scène ...
 Les Songes, le Reveil, les Craintes, le Naufrage
 De la tendre Ariane au Naxique Rivage,
 Représenter en Beau de Naïves Couleurs
 Tous ses Emportements, ses Mourantes Langueurs,
 Ses Plaintes, ses Fureurs, ... se rendre à la Tendresse
 D'un Dieu pour elle épris d'une amoureuse ivresse [...].⁶³

When Berchères described Sallé's *Pigmalion*, some narrative detail concerning the *action* in the sculptor's workshop was offered. *Ariane*, however, was described in terms of the strong emotions which Sallé portrayed: fear, languish, and fury.

The extensive cast-list for this entertainment (Bacchus, Ariadne, Theseus, Phaedra, four Fawns, four Bacchantes, and four Grecians⁶⁴) implies that a rather elaborate story, with several incidents, could have been depicted. It is particularly suggestive that Ariadne's sister Phaedra, who was the catalyst for Theseus's deplorable behavior, was included.⁶⁵ A closer look at Berchères's poem offers a plausible structure for the *intrigue* with an *exposition* built around Ariadne's

61 Anne Oldfield (1683?-1730) was a prominent English actress who made her début at London's Drury Lane Theatre in 1699.

62 Anon., *Mercure de France*, April 1734, p. 772, as cited in Dacier, *Une danseuse de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 154.

63 Pierre Bordes de Berchères, *Le jardin de Delos ou Terpsichore a Londres. Idylle sur la demoiselle Salé [sic] [...] sur ses danses d'Ariane et de Pygmalion [...]* in *Crane-Court, ou le Nouveau Temple d'Apollon a Londres, Ode a Messieurs de la Societé Royale de Londres*, London, Idibus Maii, 1734, p. 12.

64 *The London Stage 1660-1800*, ed. Emmett L. Avery et al., 5 parts in 11 vol., Carbondale, Ill., Southern Illinois University Press, 1960-1968, vol. 1, Part III, p. 371 (26 February 1734).

65 Phaedra is not featured in *Les Amours des Dieux* (1727), *Ariadne* (1672), *Ariadne et Bacchus* (1696), and *Ballet des Saisons* (1695); see Claude and François Parfait's *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 6 vol., Paris, Lambert, 1756, vol. 1, p. 133, 169-172.

«dreams» (presumably her memories of happy times with Theseus) and the «shipwreck» – a «nœud» featuring her «awakening» (to find herself on the island where she was abandoned) and her «fears» (her reaction to her abandonment, as described in the *Mercure*) – concluding with a «dénouement» involving Bacchus and his followers. By using our knowledge of the familiar mythological story as a basis for our interpretation of the poem, we are able to furnish a plausible «intrigue» while appreciating Cahusac's description of this work as «[une] action dramatique complète.»⁶⁶ Berchères' poem, and indeed the myth itself, also suggests a crescendo of emotions – from «langueurs» to «plaintes» to «fureurs» – where Ariadne's initial incomprehension, rising grief, and attempted suicide are overturned by the arrival of the enamored Bacchus.⁶⁷ The happy resolution of the story suggests that this *action* afforded a more significant «catastrophe» (the event upon which the resolution of the drama revolves) than we find in Sallé's other works, for Bacchus's courtship of Ariadne would have offered her a change of fortune characteristic of a «catastrophe compliquée».⁶⁸

The eye-witnesses's emphasis on the «nœud» could suggest that Sallé's performance as the rejected Ariadne was the most powerful part of this *ballet en action*. It is possible that this scene formed a central part of Sallé's design, for we know that her contemporary, John Weaver, experienced considerable difficulties when staging his own pantomimes. When creating *The Loves of Mars and Venus* (1717), Weaver noted: «I have not been able to get all my Dancers equal to the Design.»⁶⁹ He addressed this problem in his later entertainments by focusing on the interaction of the two chief protagonists, played by himself and the actress-dancer Hester Santlow. Noverre, working forty years later, did involve his

66 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Livre troisième, VI. «Preuves de la possibilité de la danse en action», p. 229.

67 I am indebted to David Charlton for this interpretation: see also his discussion of stage works based on the Ariadne myth in «Storms, Sacrifices: the "Melodrama Model" in Opera», *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot, Ashgate, 2000, chapter x.

68 Abbé Mallet, CATASTROPHE, en Poésie, *Encyclopédie*, 1st ed., *op. cit.*, vol. 2 (1751), p. 772-773. The *Sultane's* change of mood from hope to despair in Sallé's *action* for *L'Europe galante* also marked a change of fortune, but the way in which this scene functioned is complicated by its close links to the lyrical portion of the drama. A «catastrophe simple» forms part of an «intrigue» which is merely «un simple passage du trouble et de l'agitation à la tranquillité» – we can see this type of «catastrophe» in the «Ballet des Fleurs». The prologue to *Les Fêtes grecques et romaines* lacked both «intrigue» and «catastrophe».

69 Weaver, *The Loves of Mars and Venus*, in Weaver, *An Essay Towards an History of Dancing*, *op. cit.*, p. 739. We should note that Weaver's first such entertainment, was also his most ambitious in this regard.

«figurantes» in the «action».⁷⁰ Although sources for *Bacchus and Ariadne* provided no information concerning the supporting parts, we should not therefore assume that they were of no consequence. Sallé was definitely the most prominent performer in the cast – she would have been the motivation for the *Mercur*'s report, for this review was not in the habit of publishing detailed accounts of foreign productions. And she was the *subject* of Berchères' lengthy laudatory poem, which explains the emphasis in that source. At present we simply lack sufficient information to determine how the supporting dancers were featured.

Its distinction as the only *ballet en action* to be considered doubtless accounts for some of the significant features observed in *Bacchus and Ariadne*. The particular story chosen afforded the opportunity to develop a passionate ballet which moved two of its spectators to comment on the powerful emotions it conveyed to them. The subject and the extended time scale (as compared with a single dance in an *opéra-ballet*) also would have permitted the inclusion of all the necessary characteristics of an «intrigue». The two eye-witness accounts suggest that the particular concept of «expression» developed subsequently by Noverre and the *Encyclopédistes* could already be seen in this work. The evident expressive power of *Bacchus and Ariadne* (1734) as compared with the less emotively engaging «Ballet des Fleurs» (1735) suggests that chronological factors were not *the* determining force in the development of Sallé's work.

Distinctions of genre partially accounted for the dramaturgical differences encountered. The two prologues examined notably lacked several of the concepts discussed – a successive development of a continual *action* formed by two opposing plans, and an «intrigue» where events raveled and unraveled in a «combat of passions» which was resolved by a pivotal «catastrophe». Although their celebratory nature precluded such features, these prologues did provide ample opportunity to display a range of *characters* and the *actions* appropriate to depicting these. Yet the greater emphasis on actual (rather than abstract or generalized) expression and communication implied in the wording of the text for Sallé's *Terpsichore* (as compared with its model) hinted at the beginning of a new aesthetic, where the mime of the dancer was meant to move its spectators.

70 Noverre's discussion on how the «figurantes» could be used in a «ballet en action» is to be found in the St Petersburg edition of his *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 2 vol., St Petersburg, Schnoor, 1803; vol. 2, Lettre XV, and the Paris edition, *Lettre sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, 2 vol., Paris-La Haye, Collin-Himerzeel, [1807]; vol.1, Lettre XXIV. However this point is not discussed in the 1760 first edition of the *Lettres*. The 1952 edition of the *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Lieutier, based on the Paris edition, provides this passage on p. 164-178 [Note de l'éditeur: Nous remercions Nathalie Lecomte pour avoir clarifié plusieurs points relatifs aux éditions successives des Lettres sur la danse de Noverre].

An attempt to compare the «Ballet des Fleurs» with Sallé's scene from *L'Europe galante* (revived in 1736) reveals several distinguishing factors despite their shared generic context. The different types of subjects – a rather quaint scenario involving personified natural elements as opposed to a human tale of love aspired and lost – would account for the arguably greater expressive impact of the latter. Of all Sallé's works, *L'Europe galante* also provided the clearest example of a *successive* development of an *action*: we could reasonably assume that the conflict between the Rose and Borée intensified as it progressed, but we have no actual authority for making this assumption. Nonetheless, the «Ballet des Fleurs» would have been regarded as an effective piece of theatre by the writers cited above, with its cleverly designed «canevas», the varied *actions* embedded in an engaging conflict, and the contrasting *characterization* of its protagonists which was used to generate the mimic portion of the scene.

The extant sources for Sallé's works suggest that she excelled in devising scenarios where her ability, as a performer, to depict *passions* and *characters* were highlighted. Her skill as a creative artist was acknowledged by fellow professionals such as Cahusac and Noverre, both of whom acknowledged her ability to design *actions* which were meaningful and moving. Her work arguably enabled critics and theatrical professionals to formulate new expectations concerning *action*, *intrigue*, and *character*, as well as developing new concepts concerning the way in which dance could function as an expressive agent – both within a larger entertainment and on its own. Although we do not have the type of evidence for Sallé that we do for reformers such as Weaver and Noverre, we can come to appreciate her contribution to the *ballet en action* by further in-depth contextual study, of which this investigation only forms the beginning.

| SIGNIFIER* | FG | T | EG | IG | BA |
|---|----|----|----|----|----|
| Steps | XX | | | XX | XX |
| Dance | | | | XX | |
| Face | | | XX | | |
| Bearing | | | XX | | |
| Attitudes | XX | | XX | XX | XX |
| Gestures | | | | | XX |
| Action | | XX | | | |
| Declamation | | | | | XX |
| SIGNIFIED** | | | | | |
| Character | X | X | X | X | X |
| Sentiments | X | X | X | X | X |
| Actions | X | X | X | X | X |
| Intrigue | | | X | X | ? |
| AESTHETIC RESPONSE*** | | | | | |
| Generic expectation opera: tableau & fête (n. 59) | X | X | | X | |
| Dance vague expression of sentiment (n. 34) | XX | XX | | | |
| Character favoured over narrative (n. 52) | X | X | | | |
| Dance expresses <i>character</i> of music (n. 30, 31) | XX | | | | |
| <i>Action</i> : manner and posture (n. 25, 26) | X | X | X | X | X |
| <i>Action</i> : reveals sentiment (n. 23) | X | X | X | X | X |
| <i>Action</i> : canvas connecting the incidents (n. 24) | X | X | X | X | X |
| Entire story told through <i>action</i> (n. 29) | | | XX | X | XX |
| Character motivates <i>action</i> (n. 31) | | | X | X | X |
| <i>Action</i> : two opposing plans (n. 42) | | | X | X | X |
| <i>Action</i> developed successively (n. 39, 40) | | | XX | ? | |
| Danced <i>action</i> appropriate to poem (n. 57) | | | | XX | |
| <i>Intrigue</i> : exposition, nœud, dénouement (n. 50-52) | | | X | X | X |
| <i>Intrigue</i> features a <i>catastrophe simple</i> (n. 68) | | | | X | |
| <i>Intrigue</i> causes uncertainty (n. 51) | | | X | X | ? |
| <i>Intrigue</i> formed by a combat of passions (n. 52) | | | X | X | X |
| Combat established by <i>character</i> (n. 54) | | | | X | |
| Combat: <i>character</i> and motivated <i>actions</i> (n. 52, 54) | | | X | | X |
| <i>Intrigue</i> features a <i>catastrophe compliquée</i> (n. 68) | | | | ? | X |
| <i>Expression</i> : affects spectators (n. 17-19, 27) | | | XX | | XX |

Table A. Summary review of dance scenes discussed.

- FG *Les Fêtes grecques et romaines*
 T *Terpsichore*
 EG *L'Europe galante*
 IG «Ballet des Fleurs», *Indes galantes*
 BA *Bacchus and Ariadne*
 XX Term or attribute noted in primary source (libretto, score, critical account)
 X or ? Author's application of values in eighteenth-century critical writings to primary sources.
 * The basic material or «signs» used in an art form (see n. 14, 15).
 ** The message or meaning of a work of art (see n. 14-17).
 *** This concept is found in the work of the structuralist semiologist Jean-Jacques Nattiez, but seems appropriate to the referential analysis attempted in this particular investigation. See Naomi Cumming, *SEMIOTICS, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 29 vol., 2001, vol. 23, p. 66-69.

BRUCE ALAN BROWN

Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne

L'histoire du ballet-pantomime au XVIII^e siècle est indéfectiblement liée aux noms des grands innovateurs Gasparo Angiolini et Jean Georges Noverre. Sans oublier que bien d'autres chorégraphes et danseurs ont contribué aux progrès de ce genre de spectacle, cette étude s'attache à discerner les moyens par lesquels ces deux rivaux ont cherché à cultiver des spectateurs portés à accepter leurs innovations. Il s'agira tout d'abord de fixer notre regard sur l'époque de leurs premiers grands succès, à Paris et à Vienne, puis durant la période de leur concurrence directe, devant le public viennois, en considérant la situation théâtrale dans l'une et l'autre ville. Il s'agira essentiellement de se demander comment Angiolini et Noverre ont incité leur nouveau public à désirer ce spectacle nouveau, en leur enseignant à déchiffrer le langage pantomime: autrement dit, comment ils ont cherché à rendre leurs ouvrages intelligibles.

Bien qu'ils ne l'aient jamais nommé dans leurs écrits, Angiolini et Noverre avaient un précurseur important en la personne du chorégraphe anglais John Weaver (1673-1760). Ses efforts pour établir sur les théâtres de Londres une danse narrative inspirée par celle de l'Antiquité le convainquirent rapidement de «the Necessity of having both Dancers and Spectators instructed by degrees, with the Rules and Expressions of Gesticulation¹.» À partir de 1711, Weaver publia plusieurs histoires de la *saltation* des Anciens, sous des formes diverses, et il ajouta au livret de son ballet *The Loves of Mars and Venus* (1717) une préface contenant à la fois des remarques historiques et un véritable catalogue des passions et des gestes qui les expriment². Ses observations sur ces dernières sont fort précieuses, étant donné que la plupart des traités sur l'emploi des gestes excluent la discussion des gestes des pantomimes, et traitent plutôt de ceux qui accompagnent la déclamation théâtrale³. Les mesures que prirent Angiolini et Noverre pour

1 *The Loves of Mars and Venus*, Londres, W. Mears and J. Browne, 1717, p. xiii.

2 Dans le même livret pour *The Loves of Mars and Venus*, p. x, Weaver avoue que ce rétablissement de l'art des pantomimes n'était qu'un succès partiel, disant «I have not been able to get all my Dancers equal to the Design».

3 Voir Gilbert Austin, *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1806; R Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1966,

éduquer leur public, quoique différentes de celles de Weaver, relèvent toutefois d'une démarche semblable, caractérisée par des buts esthétiques de plus en plus ambitieux se reflétant dans la sophistication progressive de leurs écrits.

À Paris et à Vienne, les sources du nouveau «ballet en action» sont à chercher à la fois dans des écrits théoriques, dans des spectacles «bas» et dans des représentations plus ambitieuses. Dans la deuxième édition de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publiée en 1733 et augmentée d'une troisième partie sur la musique et la déclamation des Anciens (la première édition date de 1719), l'abbé Dubos compare directement les représentations des anciens pantomimes Pylade et Bathylle à celles des Comédiens Italiens et des acteurs de la troupe de M. Roger à l'Opéra-Comique⁴ – sans prétendre, bien sûr, que ces pantomimes modernes aient eu la moindre idée de leurs prédécesseurs romains. Mais sa discussion des uns et des autres dans le même contexte pourrait avoir suggéré à ses lecteurs de les considérer presque comme des camarades professionnels. La danse «sérieuse», elle aussi, s'approchait parfois de la pantomime, grâce aux recherches des érudits, comme dans les fameuses «Nuits de Sceaux» de la Duchesse du Maine (également citées par Dubos⁵), et même à l'Opéra, comme dans le «Pas de deux lutteurs, dansé par MM. Dupré et Javilliers dans l'opéra des *Fêtes grecques et romaines* [1723, Fuzelier, Colin de Blamont]», mentionné dans l'article CHORÉGRAPHIE de l'*Encyclopédie*⁶. Selon Henri Lagrave, il n'y avait pas à cette époque de division nette entre les publics des théâtres privilégiés et les autres, qu'ils soient «bas» ou «réguliers»; même si nous supposons la coexistence de plusieurs idiomes pantomimes, nous ne devons pas penser qu'ils aient été distincts

p. 251: «If the art of gesture be worthy of cultivation, it would appear that it should be cultivated in its highest perfection, and that its perfection must consist in its power of communicating the thoughts independant [sic] of language. In this view the pantomimic art should be the sole object for the investigation and acquisition of those who study the art of gesture; for the pantomimes express entire dramas without the aid of words. Their art, however extraordinary, forms hardly any portion of the proper subject of our present enquiry; which relates to the gesture suited to the illustration and enforcement of language, not to the gesture which supersedes its use, and which in its purposes and manner of application is altogether different.»

4 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, énsba, 1993 [1740], Troisième partie, section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 449: «Il me semble néanmoins que les personnes qui se plaisent à voir la comédie italienne, et principalement celles qui ont vu jouer le vieil Octave, le vieil Scaramouche, et leurs camarades Arlequin et Trivelin, sont persuadées que l'on peut bien exécuter plusieurs scènes sans parler. [...] Il s'est formé en Angleterre des troupes de pantomimes, et même quelques-uns de ces Comédiens ont joué à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique, des scènes muettes que tout le monde entendait. Quoique Roger n'ouvrit point la bouche, on comprenait sans peine tout ce qu'il vouloit dire.»

5 La citation complète est donnée dans la préface du présent ouvrage, p. 4-5.

6 Voir Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic ballet*, Londres, Pitman, 1974, p. 57.

au point de ne pas être compris ni goûtés par les mêmes spectateurs⁷. La situation était semblable à Vienne, où les comédies allemandes du Kärntnertortheater étaient souvent accompagnées de ballets ou d'intermèdes en pantomime (tels que la «Kinder-Pantomime» qui accompagnait l'opéra *Der neue krumme Teufel* de Haydn) dont la grossièreté scandalisait régulièrement la cour⁸, tandis que sur ce même théâtre, comme aussi au théâtre français (appelé le Burgtheater), on voyait souvent des ballets-pantomimes d'un goût raffiné, de Franz Hilverding et d'autres. Illustre disciple de Hilverding, Angiolini chercha à se distancer de la danse acrobatique et de la pantomime licencieuse de ses confrères italiens, qui étaient assez nombreux dans les troupes viennoises, mais seulement une fois que sa réforme fut bien avancée.

Malgré ce trait commun de l'hétérogénéité de leurs spectacles pantomimes respectifs, ces deux berceaux du ballet-pantomime se distinguaient de plusieurs manières. Paris avait non seulement une sociabilité plus développée que celle de la capitale habsbourgeoise, avec notamment des salons d'où les artistes n'étaient point exclus pour des raisons sociales; cette ville possédait aussi une critique théâtrale vigoureuse, par laquelle on pouvait signaler au public, à l'avance et après coup, les traits remarquables des ballets nouveaux. C'est exactement ce que fait l'auteur d'une notice sur les *Fêtes chinoises* de Noverre, données à la Foire Saint-Laurent en juillet 1754, divisant les spectateurs de ce ballet en trois groupes distincts:

Les connaisseurs disent que ce ballet est très varié, très vif, très bien dessiné, et que la contredanse qui le termine est extrêmement gaie et ingénieuse. Les peintres trouvent que l'idée des habits et des décorations ne peut avoir été fournie que par un des premiers peintres de l'Europe. La multitude a à ce ballet un plaisir moins raisonné, et y court avec une fureur qui n'a point d'exemple⁹.

Avec ces mots, l'auteur encourage le spectateur à se situer parmi les connaisseurs, et à prendre un plaisir «raisonné» à ce ballet. L'allusion aux «premiers Peintres de l'Europe» est pertinente, puisque les décors du ballet avaient été

7 Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 204-205: «[malgré] des tendances divergentes qui opposent les spectateurs exigeants et austères à un public plus facile [...] la plupart des spectateurs passent, sans difficulté, de la Comédie Française à la Foire, et de l'Opéra au Théâtre-Italien, au gré de leur caprice et des circonstances.» À Vienne, même l'empereur François Etienne se plaisait souvent à voir les farces les plus grossières au Kärntnertortheater.

8 Pour ce qui concerne la campagne de l'impératrice Marie-Thérèse contre la comédie improvisée, voir Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Vienne, Amalthea, 1925, p. 12; et Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie: Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroy's*, Vienne, Schroll, 1952, p. 382-383.

9 *Mercure de France*, août 1754, p. 185.

dessinés par François Boucher, premier peintre du roi¹⁰. L'abondance à Paris d'écrits de toutes sortes sur les arts figuratifs est assurément l'une des raisons expliquant la fréquence des comparaisons avec la peinture dans les écrits sur la danse. En 1755, le *Mercure de France* apostrophe Jean Dehesse, le concurrent de Noverre au Théâtre-Italien¹¹, comme «non seulement le Teniers, mais encore le Vateau [*sic*] de la danse¹²», et Noverre commence ses *Lettres sur la danse* en comparant le ballet-pantomime à une succession de tableaux, liés par des transitions, dont chacun présente le «beau désordre» d'un chef-d'œuvre de la peinture.

Insatisfait de l'accueil des spectateurs parisiens (comme nous l'apprend un de ses amis, Claude-Pierre Patu)¹³, Noverre se transporte vers la fin de 1755 au Drury Lane Theatre de Londres avec ses danseurs et ses œuvres. Sa rencontre avec David Garrick, directeur de ce théâtre et réformateur de l'art du comédien, est décisive pour sa conception de la pantomime. L'acteur anglais avait visité Paris en 1751, où il fit forte impression sur bien des intellectuels et gens de théâtre (entre autres Diderot) par la chaleur et la vérité de son jeu. Pour Noverre, l'expérience de le voir jouer dans une langue étrangère dut beaucoup ressembler à un spectacle pantomime bien réussi; «il est si naturel», déclare-t-il dans ses *Lettres*, «son expression a tant de vérité, ses gestes, sa physionomie et ses regards sont si éloquents et si persuasifs, qu'ils mettent au fait de la scène ceux mêmes qui n'entendent point l'anglais¹⁴.» Le chevalier de Jaucourt, dans l'article PANTOMIME de l'*Encyclopédie*, cite aussi Garrick comme un modèle de la pantomime moderne. Nous verrons par la suite que son influence se fit sentir jusqu'à Vienne.

En publiant ses *Lettres sur la danse* en 1759, Noverre s'adressa à plusieurs publics à la fois. Quoiqu'il ne fût plus à Paris, il consacra une partie considérable de son livre à une critique acerbe de la manière de danser et des fonctions de la danse à l'Académie royale de musique. Il nourrissait sans doute bien peu d'espoir que les directeurs de ce spectacle fassent jamais bon accueil aux innovations qu'il proposait (telles que la suppression des masques et de l'emploi prodigieux de la symétrie); mais pour lui, l'Opéra était le seul théâtre parisien vraiment digne de ses talents. Il ne parvint à y travailler qu'en 1776, grâce au soutien de la reine

10 Voir Jean Monnet, *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, 2 vol., Londres, 1773, vol. 2, p. 47.

11 Aux *Fêtes chinoises* de Noverre à l'Opéra-Comique succédèrent assez promptement *Les Noces chinoises* par Dehesse à la Comédie-Italienne, un ballet que l'observateur du *Mercure de France* désigna comme étant «son chef-d'œuvre» (avril 1756, vol. 1, p. 217).

12 *Mercure de France*, janvier 1755, p. 200.

13 Lettre du 1^{er} novembre 1755, citée dans Hans Niedecken, *Jean Georges Noverre, 1727-1810: Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Halle, Friedrichs-Universität, 1914, p. 19.

14 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets [...]*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre IX, p. 209.

Marie-Antoinette, l'ancienne archiduchesse autrichienne à laquelle il avait appris la danse. Mais dans l'immédiat, Noverre était sur le point d'accéder au poste de maître de ballet à la cour de Wurtemberg, ce qui explique qu'il mit dans son livre une ample portion de flatterie concernant le goût des peuples et des princes allemands pour la musique et pour la danse¹⁵.

Paris et l'exportation de la «pantomime des Anciens»

Les conditions qui favorisaient les progrès du ballet-pantomime à Paris – les recensions régulières sur les spectacles dans la presse, une république des lettres énergique (malgré la censure), et des recherches spécifiques sur la pantomime des Anciens – manquaient presque totalement à Vienne au milieu du siècle. Mais l'intendant des spectacles de la cour, le comte Giacomo Durazzo, balletomane et francophile déclaré, faisait bien des efforts pour les importer de Paris, ou pour les imiter. La capitale française était déjà la source principale du répertoire et du personnel du théâtre «près de la cour» (le Burgtheater), mais après 1759 le commerce théâtral s'intensifia encore entre les deux villes, grâce à la correspondance entre Durazzo et son agent Charles-Simon Favart, par laquelle ce dernier le tenait au courant du goût parisien en matière de théâtre et de danse. Leurs lettres devinrent bientôt une sorte de *Correspondance littéraire* à l'instar de celle de Grimm et Diderot, étant lues dans les assemblées de la haute noblesse, ce qui aidait à mettre à l'unisson les opinions et les goûts. Malgré la présence de journaux hebdomadaires en allemand et en français dans la capitale impériale, les nouvelles théâtrales restaient rares et superficielles. C'est toutefois à partir de 1756 qu'on se mit à publier régulièrement des comptes rendus détaillés sur les représentations viennoises, dans le *Journal encyclopédique* de Liège et dans le *Journal étranger* parisien. Leur attention extrême pour les ballets, souvent illustrée par des descriptions minutieuses, et leurs éloges sur le rôle de Durazzo, qui fournissait fréquemment le sujet et le plan, font penser que le comte lui-même était l'auteur de ces textes. S'ils valaient un prestige international aux spectacles de la cour d'Autriche et à leurs créateurs, ces articles étaient également utiles au public viennois en facilitant une comparaison entre les représentations locales et celles d'autres lieux. Un article publié dans le *Journal étranger* de mai 1760 fait apparaître une division du public viennois semblable à celle de l'article du *Mercure de France* cité ci-dessus: en parlant des efforts de Mlle Paganini dans le ballet des *Perruquiers* de Gluck et Bernardi, l'auteur déclare: «elle pirouette, elle saute, le peuple l'applaudit; mais les spectateurs délicats voudraient qu'elle dansât¹⁶.»

15 Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, p. 353 sq.

16 *Journal étranger*, mai 1760, p. 109.

Toujours avec la double intention de propager le renom des spectacles viennois et d'éduquer leur public, l'éditeur Johann Leopold von Ghelen publia en 1757 un *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne*. Cet almanach rétrospectif des œuvres dramatiques, y compris les opéras et les ballets, comporte également des articles historiques, «tiré[s] des meilleurs auteurs». En effet, quelques-uns sont d'ailleurs copiés d'après des notices publiées précédemment dans *Les Spectacles de Paris*. L'article sur le ballet est plagié d'une source encore plus distinguée: l'article BALLET de l'*Encyclopédie*, rédigé par Cahusac (publié en 1751 dans le vol. 2). Mais la fin des «remarques historiques» est bien plus originale, puisque sous la rubrique «État présent des théâtres», on y invoque de manière conjointe les spectacles dans les capitales française et impériale:

Dans les cours même où le spectacle est entretenu aux dépens du souverain, les théâtres ne sont point ouverts toute l'année (quoique les sujets qui y sont employés, y soient toujours payés) à cause des frais immenses qu'entraîne ce qu'on appelle *accessoire*, les *compositeurs*, les *habits* des *acteurs*, des *danseurs*, la *décoration*, l'*illumination*, les *comparses*, les *ouvriers*, &c., la *nécessité de varier souvent*, et l'*impossibilité de donner du nouveau, sans augmenter la magnificence*.

Ce n'est qu'à VIENNE et à PARIS, où l'on n'est point exposé à cet inconvénient, et le public pendant tout le cours de l'année n'a jamais le désagrément d'y voir les spectacles dénués de l'éclat, et de la décence qui leur convient¹⁷.

Toujours selon le rédacteur du *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne*, cette magnificence des spectacles s'explique par le soutien que leur accordent leurs souverains respectifs, l'impératrice-reine ayant repris le contrôle des théâtres viennois en 1752. Pendant ces années, une autre importation de Paris (pour ainsi dire) était Ranieri Calzabigi, le futur collaborateur d'Angiolini et de Gluck. Un séjour de plusieurs années dans la capitale française, durant lequel il publia une édition des œuvres de Métastase, l'aida à former ses notions sur le ballet. Plusieurs commentateurs lui ont attribué la rédaction des programmes, en langue française, des ballets angioliniens de *Don Juan* et *Sémiramis*. Parmi ces commentateurs, Anna Laura Bellina signale la réutilisation qu'a faite Calzabigi dans des écrits ultérieurs de la plupart des éditions françaises (et autres) des textes classiques sur l'art pantomime¹⁸. Quoiqu'il désigne son collaborateur comme «lo [...] studioso Angiolini» dans un écrit de 1784¹⁹, Calzabigi semble être lui-même la figure-clef qui introduisit cet ingrédient essentiel de l'Antiquité dans la réforme viennoise de la danse théâtrale.

17 Ghelen, *Répertoire*, *op. cit.*, p. [C7 verso].

18 Anna Laura Bellina, «I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. *Le Festin de pierre e Sémiramis*», dans *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi, Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, éd. Federico Marri, Florence, Olschki, 1989, p. 107-117.

19 *Id.*, p. 112.

Paris était indéniablement le point de départ des enquêtes historiques et esthétiques sur la pantomime des Anciens. À cet égard, l'ouvrage de référence était les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos, dans sa deuxième édition de 1733, laquelle avait été, comme on l'a vu plus haut, augmentée d'une troisième partie sur la déclamation des Anciens (mentionnant également leur musique et leur pantomime). L'ouvrage continua à être cité abondamment même après la publication d'ouvrages importants sur ce sujet par Rivery et Cahusac²⁰. En particulier, la discussion proposée par Dubos des «gestes naturels» et des «gestes d'institution»²¹ allait résonner encore dans bien des écrits ultérieurs. «Comme les Pantomimes employaient plusieurs gestes d'institution dont la signification était arbitraire», explique Dubos,

il fallait du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils voulaient dire. En effet, Saint Augustin nous apprend [...] que lorsque les pantomimes eurent commencé à jouer sur le théâtre de Carthage, il fallut durant longtemps que le crieur public instruisît le peuple à haute voix du sujet qu'ils allaient représenter avec leur jeu muet [...]. Mais l'usage apprenait à entendre le langage muet des pantomimes à ceux qui ne l'avaient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la signification de tous les mots d'une langue étrangère, dont on sait déjà plusieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le mot qu'on sait fait deviner le mot qu'on ne sait pas, et celui-là fait à son tour deviner un autre mot²².

Ces vues se propagèrent bien au-delà du cercle des spécialistes, étant paraphrasées par le chevalier de Jaucourt dans son article PANTOMIME pour l'*Encyclopédie*²³. À plusieurs reprises dans leurs programmes, Calzabigi et Angiolini citent cette «Poétique Française», comme ils l'appellent, non seulement à propos de la pantomime, mais aussi pour emprunter son exhortation au «courage d'écrire

20 Claude-François-Félix Boulenger de Rivery, *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes*, Paris, Jacques Merigot fils, 1751; Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 1754. Les articles de Cahusac dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert sont en grande partie tirés de son traité.

21 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 443.

22 *Ibid.*

23 Louis de Jaucourt, article PANTOMIME, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson et al., 1751-1765; édition électronique, Marsanne, Redon, 1999: «Le nom de *pantomime*, qui signifie *imitateur* de toutes choses, fut donné à cette espèce de comédiens, qui jouaient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer; mais en imitant et expliquant toutes sortes de sujets avec leurs gestes, soit naturels, soit d'institution. On peut bien croire que les *pantomimes* se servaient des uns et des autres, et qu'ils n'avaient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. En effet, plusieurs gestes d'institution étant de signification arbitraire, il fallait être habitué au théâtre pour

pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse, qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer²⁴.» De même Noverre, dans ses *Lettres*, invite le spectateur à désirer «ce trouble, cette émotion et ce désordre enchanteur que l'on éprouve à une tragédie²⁵.»

Des exhortations de ce genre n'étaient pas superflues, puisqu'il existait une classe de spectateurs qui se moquaient de l'idée qu'on ait voulu les faire pleurer au théâtre²⁶. À cette époque, le drame diderotien était inconnu à Vienne, et la comédie larmoyante n'était encore qu'une rareté. En 1761, le comte Zinzendorf, un avide amateur de théâtre, note dans son journal intime l'opinion négative qu'avait le genre larmoyant auprès des spectateurs; «mais ils ont tort», ajoute-t-il, «ce qui est naturel plaît [...]. Cette pièce [*Mélanide*, de Pierre Claude Nivelles de La Chaussée] m'a attendri au point de me faire verser des larmes²⁷.» D'autres spectateurs justifièrent leur opposition au renouveau de la tragédie en pantomime par une allusion aux mœurs corrompues des temps anciens. Ainsi l'aventurier Ange Goudar:

Pour juger si un art, qu'on veut rétablir dans le monde, peut être utile au genre humain, il faut remonter à son origine. Les Grecs et les Romains étaient déjà perdus par un luxe prodigieux, lors qu'ils donnèrent au théâtre pantomime cet air de grandeur et de magnificence, dont on parle tant [...]. Pourquoi prendre les siècles corrompus pour nous servir de guide dans un art, qui a été défigurés presque en naissant²⁸?

ne rien perdre de ce qu'ils voulaient dire. Ceux qui n'étaient pas initiés aux mystères de ces spectacles, avaient besoin d'un maître qui leur en donnât l'explication; l'usage apprenait aux autres à deviner insensiblement ce langage muet. Les *pantomimes* vinrent à bout de donner à entendre par le geste, non seulement les mots pris dans le sens propre, mais même les mots pris dans le sens figuré; leur jeu muet renaît des poèmes en entier [...].

24 Ranieri Calzabigi, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* [1765], dans Calzabigi, *Scritti teatrali e letterati*, éd. Anna Laura Bellina, 2 vol., Rome, Salerno, 1994, vol. 1, p. 154-176; p. 175-176 pour la citation.

25 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, p. 194.

26 Ange Goudar, *De Venise: Remarques sur la musique et la danse de Mr G... à Milord Pembroke*, Venise, Palese, 1773, p. 135-136, répondit directement, et assez maladroitement, à cette citation (en l'attribuant à Angiolini): «Ce Maître des Ballets est ruiduit [*sic*] à dire qu'il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles sans nul égard pour cette malignité froide et basse qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer. Mais on peut lui répondre: faites pleurer, et personne n'aura envie de rire»; c'est moi qui souligne.

27 «Journal du Comte Charles de Zinzendorf et Pottendorf» Vienne, Haus- Hof- und Staatsarchiv), entrée du 12 mai 1761. En 1773 pourtant, le drame était déjà un genre assez familier à Angiolini, qui prend l'exemple illustre du *Déserteur* de Sedaine (1769), pour modèle de son ballet-pantomime *Il Disertore*; dans un «Avviso» pour ce ballet, il fait un éloge du drame fort semblable à celui de Noverre dans ses *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre VIII, p. 186.

28 Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 65-67.

Cette propension à pleurer aux représentations de ballets tragiques était parfois attribuée à une espèce de snobisme. Le chorégraphe Gennaro Magri, témoin de l'introduction des ballets-pantomimes de style noverrien à Naples par son élève Charles Le Picq, caractérise ainsi les partisans de Le Picq, en empruntant une réplique de l'opéra *Le cinesi* de Métastase :

Lorsqu'ils vont assister à la représentation d'une action tragique par un célèbre danseur sérieux, ils se fatiguent aussitôt, commencent à bâiller, à démontrer de l'ennui, à rêver; et oubliant d'être de son parti, ils voudraient plutôt voir un ballet gai, ou ridicule, *che quel pianger per gusto è un poco strano*²⁹.

Pour surmonter un tel cynisme, il fallait plus que de simples citations de Dubos; de fait, on voit Calzabigi et Angiolini mettre sur pied un stratagème complexe, et apparemment efficace, pour encourager les spectateurs à embrasser le concept d'un ballet tragique fondé sur l'exemple des Anciens. Signé par le seul Angiolini, le programme de *Don Juan* commence par une déclaration hardie: «Le spectacle que je présente au public est un ballet pantomime dans le goût des Anciens», affirmation presque identique à celle de Weaver au sujet de son ballet des *Loves of Mars and Venus*³⁰. Mais l'auteur du programme développe ce propos à travers plusieurs pages, afin de provoquer chez le lecteur une sorte d'enthousiasme pour les sujets tragiques des Anciens. «Cette richesse m'a ébloui», déclare-t-il enfin, «je l'ai ambitionnée avec transport.» Calzabigi et Angiolini pouvaient bien supposer que leur public du Burgtheater, principalement composé de la noblesse de cour et de diplomates étrangers, ait possédé quelque connaissance des écrits classiques, suffisamment pour saisir des allusions contenues dans des pièces de théâtre. Le premier ballet de l'opéra *Orfeo ed Euridice*, par exemple, se présente comme une reconstitution presque archéologique des rites funèbres des Anciens, dont on lit

29 «Portansi questi in teatro allo spettacolo di un tragico avvenimento rappresentato da un serio e famoso ballante. Questi suoi partiggiani si stuffano subito, cominciano a sbadigliare, a mostrar la noja, ad inoziarsi; ed obbliandosi d'esser del di lui partito, già vorrebbero vedere un allegro, un ridicolo, che quel pianger per gusto è un poco strano.» dans Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, 2 vol., Naples, Orsino, 1779, vol. 1, p. 117; c'est moi qui souligne; voir Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, éd. Bruno Brunelli, 5 vol., Milan, Mondadori, 1943-1954, vol. 2, p. 352. Goudar, *De Venise, op. cit.*, p. 49, note, émet des doutes sur la connaissance que les chorégraphes pouvaient avoir des sources anciennes: « On sent qu'il n'est pas question ici de la danse des anciens, dont tant d'écrivains ont parlé, et que si peu d'auteurs [c'est-à-dire, chorégraphes] ont connu; mais de cette danse, qui s'exécute aujourd'hui dans plusieurs théâtres d'Allemagne et d'Italie. »

30 Page de titre: «THE LOVES OF MARS and VENUS; A Dramatick Entertainment OF DANCING, Attempted in Imitation of the PANTOMIMES OF THE *Ancient* GREEKS and ROMANS». Voir *supra* note 1.

une description détaillée dans le livret³¹. Pour le troisième ballet de cet opéra, Angiolini renvoie le spectateur à la description des Champs Élysées dans le sixième livre de l'*Énéide* de Virgile, comme pour inviter le spectateur à comparer ce qu'il voyait sur le théâtre avec la source classique. Effectivement, on apprend par le journal du comte Zinzendorf qu'on disputait vivement, après la représentation, des couleurs des Champs Élysées chez Virgile, comparées à celles des décorations du sieur Quaglio³². Dans le programme de *Sémiramis*, enfin, au troisième acte, on lit que le peuple rend hommage à Baal en dansant «un air qui est censé composé sur un Cantique à sa louange». Ici la musique de Gluck vient seconder l'impression d'Antiquité évoquée par le mot «cantique», étant écrite à peu près dans le style d'un hymne luthérien. Les spectateurs érudits pouvaient se rappeler des discussions de ce terme «cantique» dans les *Réflexions* de Dubos, au sens de déclamation parlée ou dansée³³.

L'expérience d'un ballet-pantomime ne dépend pas seulement de la lecture d'un programme, ou d'autres lectures, elle est conditionnée préalablement par une multitude d'expériences théâtrales. Grâce aux efforts continuels de Durazzo, le Burgtheater était devenu depuis les années 1750 un lieu important de la réforme de l'opéra italien, réforme qui impliquait aussi la danse (c'est ce que nous dit un adversaire de cette réforme, Ange Goudar, qui, en dénigrant « la nouvelle danse », déclare que « c'est le sort des arts de se gêner les uns par les autres, et de dégénérer ensuite tous à la fois³⁴. ») Le protagoniste d'*Orfeo ed Euridice*,

31 «Si rappresentano in questo Ballo le feste funebri che celebravano gli antichi intorno a' sepolcri de' morti. Consistevano in sacrifici, in profumi, in sparger fiori e circondarne la tomba, in versar latte e vino sulla medesima, in ballar all'intorno con atti di dolore, e in cantar le lodi del defonto. S'introducevano nelle più solenni de' giovinetti in abito di Geni dando loro e attributi ed azioni convenienti alla persona, e alla qualità del sepolto: Così in questo Ballo intorno all'urna di Euridice piangono de' Geni che rappresentano degli Amorini, & uno in figura d'Imeneo spenge [*sic*] la sua face simbolo dell'unione conjugale separata dalla morte.» Édition originale de la partition (Paris, 1764, sans non d'éditeur ni libraire): R in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Serie I: Musikdramen, 11 vol., éd. Anna Amalie Abert et Ludwig Finscher, Kassel, Bâle, Bärenreiter, 1963, vol. I:1, *Orfeo ed Euridice*, p. b.

32 Zinzendorf, «Journal», *op. cit.*, entrée du 5 octobre 1762, rapporte ce genre de conversations: «On trouve à redire dans les décorations, qu'Euridice, quand les ombres l'amènent, n'est pas vêtue comme elles en ombre, ce que devrait être puisqu'elle n'est pas encore sur la terre, que dans les Champs Élysées les fleurs, les arbres, les plantes ne sont pas de la couleur de la verdure naissante, mais de la couleur de feuille morte. On répond sur cette dernière objection, ce que Virgile rapporte, que les Champs Élysées ont une espèce de brillant qui éblouit les yeux, et qu'on a voulu représenter par cette couleur.»

33 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Section 2, «De la musique rythmique», p. 366-367, Section 6, «Que dans les écrits des Anciens, le terme de *chanter* signifie souvent *déclamer*, et même quelquefois *parler*», p. 391.

34 Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 50.

le castrat Gaetano Guadagni, avait été formé comme acteur par le même Garrick qui avait inspiré Noverre, et ce à peu près à la même époque; relevons encore que Garrick était lui-même le mari d'une danseuse viennoise, Eva Weigl. On peut en déduire que ses gestes ont servi de modèle pour Angiolini et ses danseurs.

De manière générale, en voyant les opéras réformés de Gluck et de Traetta, le public viennois s'accoutumait à voir un nouveau type de spectacle, plus continu et vocalement moins acrobatique que l'*opera seria* métastasienne. En même temps, selon les documents de l'époque, on s'habituaient à voir des ballets composés de «diverses Pantomimes, qu'on fait en dansant³⁵», ou dans lesquels «la Pantomime [...] est toujours mêlée avec la danse³⁶.» Ces phrases, dont on pourrait citer une dizaine d'autres semblables, sont tirées de descriptions manuscrites de ballets fournies au comte Durazzo par leurs chorégraphes; on doit supposer que c'était par ce moyen qu'il cherchait à maintenir l'héritage artistique de Hilverding. L'innovation principale de Calzabigi et Angiolini était donc moins (comme ils l'avancent dans le programme de *Sémiramis*) «l'expression ou l'art de parler en dansant», que l'utilisation de cet art au service d'une pièce entière et d'un sujet tragique.

Une autre nouveauté à Vienne était le programme de ballet. Dans ses *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* de 1775, Angiolini nous explique que

le célèbre M. Hilverding [...] faisait représenter tous ses ballets sans programme. Le public d'alors était moins accoutumé à des œuvres de cet art à peine ranimé: et pourtant ces ballets étaient compris par tout le monde, et goûtés, applaudis et imités par l'Europe entière³⁷.

Une fois introduits à Vienne, les programmes ne sont pas devenus d'un usage commun, et n'étaient pas nécessaires au public pour l'intelligence des œuvres, du moins jusqu'à l'arrivée de Noverre³⁸. Ils servaient en premier lieu à faire connaître les intentions esthétiques des auteurs, et aussi à propager le renom d'un ballet à

35 Turchi, Gluck, *La Foire*; Philipp Gumpenhuber, «Répertoire de tous les Spectacles, qui ont été donné [sic] au Theatre de la Ville» (Kärntnertortheater), ms., vol. pour l'année 1759 (US-CAt, MS Thr. 248.1).

36 Salomoni, Asplmayr, *L'Heureuse Bergère ou l'Amant Magicien*; Philipp Gumpenhuber, «Répertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Theatre pres de la Cour» (Burgtheater), ms., vol. pour l'année 1762 (A-Wn, Musiksammlung, Mus. Hs. 34580b).

37 Gasparo Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, «Londra», 1775, p. 16: «Il celebre M. Hilverding [...] espone sulle scene ogni suo ballo senza programma. Il Pubblico era allora meno assuefatto all'opere di quest'arte di fresco rinascente: eppure que' Balli erano intesi da ognuno, e sempre gustati, approvati, ed imitati in tutta l'Europa.»

38 Pour cette période, on ne possède que trois programmes de ballet d'Angiolini et/ou de Calzabigi, dont un (celui de *Citera assediata*, une version de l'opéra-comique *Cythère assiégée* de Gluck, représentée en 1762) n'a été connu qu'assez récemment.

d'autres pays et à la postérité³⁹. À l'égard de ce premier but, il convient de nous souvenir que les trois programmes de Calzabigi et Angiolini, pour *Don Juan* (1761), *Citera assediata* (1762) et *Sémiramis* (1765), formaient une série, avec une discussion progressive de plusieurs questions concernant la pantomime. Par ce procédé, et plus facilement que dans un traité volumineux comme les *Lettres* de Noverre, nos auteurs viennois pouvaient traiter des problèmes spécifiques d'un ballet, comme l'emploi de l'ombre de Ninus dans *Sémiramis*.

Quant à la compréhension, Calzabigi et Angiolini sont très explicites. Le pantomime ne peut ni raconter des actions passées, ni nommer les personnages. On s'étonne un peu de ce qu'ils aient recours à une inscription sur le mur dans leur ballet de *Sémiramis* – un «stratagème», selon Goudar, «semblable à celui des siècles d'ignorance, où les peintres sans génie faisaient sortir de la bouche des figures des rouleaux de papier, qui disaient ce que leur pinceau aurait dû exprimer⁴⁰.» Mais cela s'explique par l'importance de cette inscription effrayante dans la pièce de Voltaire; dès le programme de *Don Juan*, on avait averti le spectateur que «nous ne pouvons pas entreprendre de corriger les pièces que nous traitons en danse pantomime.» Dans l'impossibilité de faire parler les danseurs, Angiolini et Calzabigi attirent l'attention des spectateurs sur l'importance de la musique, en disant qu'«il nous serait presque impossible de nous faire entendre sans la musique, et plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles.» Cependant, le langage des pantomimes est par lui-même éloquent: «un seul signe expressif supplée souvent à un nombre considérable de paroles», lisons-nous dans le programme de *Sémiramis*. Quelques années plus tard, dans son pamphlet contre l'emploi des programmes, Angiolini explique que la pantomime se fonde sur des gestes naturels partagés par tous les hommes. «On ne peut ni augmenter ni diminuer radicalement le nombre de ces gestes par l'éducation: mais on peut bien augmenter et diminuer à l'infini leur usage par la combinaison et l'application que les artistes en savent faire [...]»⁴¹. Il n'y avait rien de trop compliqué dans les gestes du ballet de *Don Juan*, à en juger par le témoignage de Zinzendorf, qui assistait à la première. Sa remarque dans son journal, «Don Juan s'en moque, et imite tous les mouvemens du spectre⁴²», témoigne de ce qu'il a vu sur scène, en l'absence d'indication spécifique dans le livret.

39 À Venise, Ange Goudar critiqua la nouvelle version de *Sémiramis* (avec une nouvelle musique d'Angiolini lui-même et sous le nouveau titre de *Semiramide*) à partir d'un exemplaire du programme viennois; voir Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 102.

40 *Id.*, p. 104.

41 Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, *op. cit.*, p. 11-12: «Tali gesti non possono radicalmente crescere, nè diminuir per educazione: ma cresce bensì, e diminuisce infinitamente il loro uso nella combinazione, e nell'applicazione, che gli Artisti ne sanno fare».

42 Zinzendorf, «Journal», *op. cit.*, entrée du 17 octobre 1761.

Lors d'une autre représentation de ce ballet, Zinzendorf observe de lui-même «il y a quelque chose de frappant et de lugubre dans la scène, ou le spectre lui prêche et lui montre le Ciel⁴³», ce qui rappelle la gestuelle familière d'un prédicateur, à laquelle l'action ici devait ressembler.

L'ère de Noverre

Dans l'abrégé de la carrière de son maître Hilverding (dans les *Lettere [...] a Monsieur Noverre*), Angiolini nous apprend que cet artiste mit à profit le deuil de l'empereur Charles VI, en 1740, pour concevoir sa réforme du ballet-pantomime. L'inactivité théâtrale qui suivit la mort de l'empereur François-Etienne en 1765, et l'arrivée de Noverre à Vienne deux ans plus tard, semblent avoir effacé la mémoire de cette réforme. En effet, le grand chambellan Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch, témoin de centaines de ballets sous l'ère de Hilverding puis d'Angiolini, et dont le journal servit le modèle à la macédoine linguistique du *Rosenkavalier* de Hofmannsthal et Strauss, parle en 1767 de ballets «*en pantomime nach heutiger Art*⁴⁴», comme si tous ceux qu'il avait vus auparavant n'étaient que de simples danses. Noverre renforce cette idée de nouveauté dans la préface du programme de son ballet *Agamemnon vengé* de 1772: «Je suis le premier [...] qui ait eu le courage de faire quitter les sabots [...] et faire chauffer le cothurne à mes danseurs [...]»⁴⁵.

La magnificence et le goût exquis des productions de Noverre lui gagnèrent l'admiration d'un grand nombre de spectateurs viennois, mais son emploi astucieux de la presse rendit son triomphe encore plus brillant. Dès son arrivée dans la capitale, il fit imprimer une nouvelle édition de ses *Lettres sur la danse* en quelque sorte pour lui servir de carte de visite; en lisant ce livre, un spectateur pouvait acquérir une connaissance exacte de ses principes, avant même de voir ses ballets⁴⁶.

43 *Id.*, entrée du 8 février 1762.

44 Journal du prince Khevenhüller, entrée du 23 février 1767, cité dans *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, 1742-1776, nach den Tagebucheintragen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Oberstbofmeister der Kaiserin*, éd. Elisabeth Grossegger, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1987, p. 259.

45 Jean Georges Noverre, *Agamemnon vengé. Ballet Tragique en Cinq Actes; Exécuté sur les théâtres de Vienne en 1772*, [Vienne], [sn], 1772. La musique de ce ballet était de Franz Aspelmayr.

46 Mais Noverre risquait également d'offenser quelques-uns de ses lecteurs par son dialogue imaginaire entre des gens de goût et des spectateurs ordinaires, satisfaits du ballet tel qu'il était: «Nous ne nous soucions pas [...] que la danse et les ballets nous attendrissent, qu'ils nous fassent verser des larmes; nous ne voulons pas que cet art nous occupe sérieusement; le raisonnement lui ôterait ses charmes [...]. Nous prétendons rire aux ballets; causer aux tragédies; et parler petites maisons, petits soupers et équipages à la Comédie». Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, p. 467; voir aussi p. 46 *sq.*

En publiant son traité, Noverre prenait peut-être le risque de décevoir ensuite son public, si ses productions n'étaient pas à la hauteur de ses principes, mais heureusement pour lui il se gagna l'approbation du littérateur Joseph von Sonnenfels, qui, dans son influente critique, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, défendit Noverre contre l'accusation d'avoir multiplié les épisodes dans ses ballets, au motif que sa troupe manquait des solistes nécessaires⁴⁷. L'emploi par Noverre de programmes de ballet d'une longueur considérable, remplis d'informations nécessaires pour la compréhension de l'action, est peut-être le trait le plus controversé de sa démarche artistique. L'usage de ces programmes par les spectateurs était variable: les uns les lisaient dans la salle en même temps qu'ils essayaient d'observer le spectacle, les autres les étudiaient auparavant, et d'autres encore ne les lisaient point du tout. Goudar doutait de l'utilité des programmes:

L'histoire n'est point une science universelle. Il n'y a qu'une classe particulière de savants, qui s'y adonnent. Sur cent spectateurs, à qui on présente un ballet historique, il n'y en a pas dix, qui le connaissent. Or s'il [le spectateur] ignore le corps général de l'histoire, d'où le sujet est tiré, on aura beau le lui expliquer dans un programme, il n'y entendra rien⁴⁸.

De son côté, Angiolini observe que certains chorégraphes (parmi lesquels bien évidemment Noverre) distribuaient leurs programmes un mois ou deux avant la représentation; après avoir lu ou entendu parler du ballet pendant tout ce temps, et en le voyant enfin, le spectateur se trompait en croyant que c'était la pantomime seule qui lui rendait l'action intelligible⁴⁹.

Mais dans ses *Lettres*, Noverre minimise l'importance du programme, prenant l'exemple de son ballet *La Toilette de Vénus*. Sa *Lettre XIV* cite le programme de ce ballet *in extenso*, interrompu de temps à autres par ses propres interpolations:

Cette scène, Monsieur, perd tout à la lecture; vous ne voyez ni la déesse, ni le dieu, ni leur suite. Vous ne distinguez rien, et dans l'impossibilité où je suis de rendre ce que les traits, la physionomie, les regards et les mouvements des nymphes exprimaient si bien, vous n'avez et je ne vous donne ici que l'idée la plus imparfaite et la plus faible de l'action la plus vive et la plus variée⁵⁰.

47 Johann von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, éd. Hilde Haider-Pregler, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988, Neun und vierzigstes Schreiben (17 décembre 1768), p. 304.

48 Goudar, *De Venise*, *op. cit.*, p. 92-93.

49 Angiolini, *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, *op. cit.*, p. 27-28. On trouve une observation semblable dans le traité de Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 vol., Berlin, Mylius, 1785-1786, vol. 2, Lettre XXX, p. 43.

50 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, p. 408.

Sonnenfels insiste lui aussi sur l'incalculable effet de l'interprétation de l'artiste. En parlant de Mme Lenzy, une danseuse nouvellement partie pour la Russie, et très regrettée, il dit qu'elle «est capable de faire connaître les charmes de la danse pantomime à un public à qui ils sont tout à fait étrangers⁵¹.» Après une série de ballets dans lesquels Noverre avait mis l'accent sur des danses d'ensemble ingénieuses, le public viennois, toujours selon Sonnenfels, «soupirait pour les beautés de l'expression pantomime, pour des ballets avec un contenu poétique⁵².» On pourrait se demander: qu'importe le reproche d'avoir abusé des programmes, si l'action est rendue avec tant de grâces?

Un autre auteur pénétrant sur la pantomime et les gestes, le directeur de théâtre réformateur Johann Jakob Engel, ne se souciait guère de la manière dont les spectateurs, en dehors de la représentation, pouvaient se familiariser avec les détails de l'action – comme par exemple une connaissance préalable du sujet⁵³. Pour lui, il était bien plus important que la représentation soit naturelle et fondée sur des gestes compréhensibles par tout un chacun. Dans son traité *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), Engel a expliqué que si le chorégraphe d'un ballet-pantomime ne suit pas le conseil de Noverre de «ressere[r] l'action [...], retranche[r] [...] tout dialogue tranquille⁵⁴», «soit sa pantomime consiste en des répétitions monotones [...], soit elle se complique par toutes sortes d'imitations recherchées, inintelligibles et souvent très indécentes, qui détruisent l'expression⁵⁵.» Pour appuyer cette opinion, il donne l'exemple négatif d'une mauvaise imitation du ballet des *Horaces* de Noverre, représentée à Berlin. Le chorégraphe maladroit voulait illustrer très exactement ce distique de Corneille, dans lequel Camille maudit son frère et toute la ville de Rome: «Qu'elle sur soi-même renverse ses murailles | Et de ses propres mains déchire ses entrailles!» (Planche 1).

51 Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, *op. cit.*, Neun und vierzigstes Schreiben (17 décembre 1768), p. 295, à propos de Mme Lenzy: «Sie ist fähig, einem Hörsaal, dem die Reize der pantomimischen Tanzkunst vollkommen fremde sind, dieselben bekannt zu machen.»

52 *Id.*, p. 304: «Diese Contretänze wurden Anfangs mit ungemeinem Beyfall aufgenommen: aber dadurch allein konnten sich Ballette nicht erhalten: man sehnte sich nach den Schönheiten der pantomimischen Ausdrücke zurück, nach Balleten mit dichterischen Innhalte.»

53 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, *op. cit.*, vol. 2, p. 29.

54 *Id.*, vol. 2, p. 46; Engel cite d'après l'édition viennoise des *Lettres sur la danse* (Vienne, Trattner, 1767), dans laquelle ce passage se trouve p. 74-75.

55 *Id.*, vol. 2, p. 47: «Denn wenn er nicht den Rath, den ihm Noverre in Beziehung auf den Plan des Ganzen gibt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemählde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt [note: S. Noverre p. 74. Resserés l'action, retranchés tout dialogue tranquille, rapprochés les incidens, reunissés tous les tableaux epars, & vous réussires.]; wenn er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze Ideenreihe folgt und jede Redensart,

La danseuse faisait d'abord un geste en arrière, [...] pour indiquer l'endroit où l'on devait supposer Rome; puis elle frappait le sol de sa main; puis elle ouvrait sa bouche affreusement – non pas la gueule d'un monstre, mais sa propre petite et délicate bouche, et jetait son poing serré contre elle plusieurs fois de suite, comme si elle était en train d'avalier quelque chose⁵⁶.



Planche 1. Une danseuse dans une reprise berlinoise du ballet *Les Horaces et les Curiaces* de Noverre. Gravure anonyme dans Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, Mylius, 1785-6; rééd. Berlin, 1802, Fig. 44 (Collection de l'auteur).

jedes Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht: so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andren gewann; das Spiel wird langweilig oder wird Theilweise unverständlich – denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtnis? – es besteht entweder aus Wiederholungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Malereyen.»

56 *Id.*, vol. 2, p. 49: «Erst wies die Tänzerinn nach hinten, vermuthlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann riß sie Fratzenweit – nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf und warf mehrmale hintereinander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre.»

Bien entendu, ce n'est pas à Vienne que l'on voyait cette pantomime risible et sans goût, mais à Berlin, dans une production sans autorisation. Noverre lui-même, on le comprend, n'aurait jamais essayé de restituer aussi littéralement un texte par des gestes. Cependant, en lisant dans sa totalité le traité d'Engel, on est frappé par la richesse de la langue gestuelle qu'il décrit, et en particulier par les maintes possibilités de son usage au figuré et par analogie. Les capacités communicatives de cette langue se multiplient lorsqu'elle se combine avec la musique, au sujet de laquelle Engel avait expliqué les pouvoirs d'imitation et d'expression dans un autre traité publié quelques années auparavant⁵⁷. On peut affirmer avec certitude que l'usage et l'intelligibilité des gestes comptaient parmi les préoccupations des spectateurs viennois, puisque certains d'entre eux, et parmi les plus illustres, figurent dans la liste des souscripteurs de la première édition des *Ideen zu einer Mimik*: le comte de Rosenberg, directeur des théâtres du temps de Mozart; le Baron van Swieten, mécène de Haydn, Mozart et Beethoven; et le susdit comte Zinzendorf, parmi plusieurs autres personnes de la haute noblesse.

Si précieuses que soient les sources imprimées concernant le ballet-pantomime, comme les traités et les programmes, nous risquons néanmoins parfois de penser que ces derniers ne peuvent pas nous révéler tellement plus que les œuvres elles-mêmes. Tout genre théâtral n'existe qu'en relation avec le public auquel il est destiné, et cela vaut surtout dans le cas d'un genre aussi singulier que la pantomime. Certains auteurs modernes, en utilisant les documents de l'époque, ont douté de la capacité qu'avait le public du XVIII^e siècle à comprendre les formes les plus subtiles d'imitation et d'expression⁵⁸. Mais il semble bien que leur compréhension spontanée était bien suffisante, même avant que les mécanismes de celle-ci aient été expliqués par les théoriciens. Ce travail d'explication est ardu, et plus nécessaire pour nous que pour les spectateurs d'autrefois, qui pouvaient voir de leurs propres yeux les merveilles de ce spectacle muet.

57 Engel invoque son traité *Ueber die musikalische Malerey*, Berlin, Voß, 1780, dans son étude des gestes, *Ideen zu einer Mimik*, *op. cit.*, vol. 1, p. 54 et 99, pour expliquer l'analogie de leurs modes d'imitation.

58 Voir James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.

Musique et dramatisation dans la «pantomime dialoguée»: le cas de *L'Homme au masque de fer* (1790)

La présente étude se propose de considérer le rôle joué par la musique dans l'esthétique du tableau théâtral, telle qu'elle s'est développée durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, notamment sous l'impulsion des théories de Diderot et de ses continuateurs. Le travail de Pierre Frantz¹, qui va servir de cadre théorique pour notre approche de *L'Homme au masque de fer*, doit être ici encore doublé par la problématique de «l'absorbement» définie par Michael Fried. Rappelons que l'ouvrage de Fried, capital pour notre compréhension de l'esthétique de l'art pictural en France au milieu des années 1750, a pour but d'étudier le thème de l'absorbement abordé par les principaux peintres de cette époque (Chardin, Greuze, Van Loo, Vien), tout en le mettant en lumière avec le discours théorique sur les arts et le théâtre, en particulier celui de Diderot². Si l'on transpose la problématique de l'absorbement du domaine de la peinture à celui du théâtre, il devient dès lors tout à fait indispensable de prendre en considération la musique. Le développement de la dimension à la fois visuelle et spectaculaire qui caractérise le théâtre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est étroitement lié à l'utilisation dramatique de la musique.

Les vues de Diderot sur le théâtre sont révélatrices: on en a un exemple au sujet de l'utilisation de la musique pour les jeux d'entracte, que Diderot a commenté pour la première fois dans son *De la poésie dramatique* (1758): il est souhaitable, explique Diderot, que les jeux d'entracte puissent être accompagnés par une musique *dramatique*. Un éloquent cas de figure est celui fourni par les entractes de la pièce *Eugénie* de Beaumarchais (Comédie-Française, 1767). Dans le deuxième entracte, après la pantomime de Betsy, Drink et Robert «*entrent en se disputant*»³, et Beaumarchais signale que «l'orchestre doit cesser de jouer». En effet, la musique a ponctué toute la pantomime de Betsy. Dans le quatrième entracte, l'indication

1 Dans une étude récente, Pierre Frantz a redéfini les enjeux esthétiques du tableau: voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

2 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988; trad. fr. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

3 Pierre Caron de Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 49.

de Beaumarchais se fait encore plus précise: «Il serait assez bien que l'orchestre [...] ne jouât que de la musique douce et triste, même avec des sourdines, comme si ce n'était qu'un bruit éloigné de quelque maison voisine: le cœur de tout le monde est trop en presse dans celle-ci pour qu'on puisse supposer qu'il s'y fait de la musique⁴.» Il en va de même pour les tableaux vivants narrés par Goethe dans *Les Affinités électives*, et que Fried a abondamment commentés: ceux-ci sont introduits par un accompagnement musical, décrit par Goethe comme une «musique significative» (*bedeutende Musik*), devant restituer «l'atmosphère souhaitée» (*die gewünschte Stimmung*) exigée par la représentation visuelle⁵. Comme l'a souligné Pierre Frantz, l'esthétique du tableau, l'effet d'absorbement et le quatrième mur diderotien sont fondés sur un paradoxe: la volonté d'exclure «le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible» a pour but de «le toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle⁶.» Or cela ne serait pas possible sans le recours à la musique, celle-ci étant l'un des principaux moyens qui permet d'engendrer l'adhésion du public à la scène: sa fonction est avant tout de guider le spectateur et d'orienter ses émotions. Ce processus de dramatisation aboutira au mélodrame et à l'«imagination mélodramatique», pour reprendre l'expression de Peter Brooks⁷, tout en passant par des genres mineurs tels que la féerie et la pantomime.

Dans notre ouvrage consacré à la dramaturgie musicale du mélodrame français au XIX^e siècle, il a été question de l'importance de l'opéra-comique et de la «pantomime dialoguée» dans la formation du modèle mélodramatique⁸. Il nous faut insister sur l'épithète «mélodramatique», le plus souvent utilisé dans l'orbe du visuel, mais qui est tout aussi inséparable de l'expérience auditive. Ce modèle mélodramatique est caractérisé par des effets musicaux qui n'ont pas encore été étudiés avec toute l'attention voulue par les musicologues.

4 *Id.*, p. 71. Au sujet de l'utilisation *mélodramatique* de la musique dans ces jeux d'entracte, voir Jacqueline Waeber, «Beaumarchais et Rousseau: sur quelques aspects du renouveau de la pantomime et de l'avènement du mélodrame», *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Beaumarchais, homme de théâtre, homme de société*, 8 (2000), p. 203-222.

5 Fried, *Absorption and Theatricality*, *op. cit.*, p. 171-173.

6 Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 5.

7 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

8 Emilio Sala, *L'Opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995.

Le présent essai a pour objet l'une des pantomimes de Jean-François Mussot (dit Arnould), *L'Homme au masque de fer ou le Souterrain* [sic], dont on possède le livret publié et la partition manuscrite de Jean-Baptiste Rochefort⁹. La pièce fut représentée à l'Ambigu-Comique le 7 janvier 1790, soit sur ce même théâtre qui allait accompagner la naissance du mélodrame théâtral au XIX^e siècle (*Victor ou l'enfant de la forêt* et *Cælina ou l'enfant du mystère* de Pixierécourt furent tous deux créés à l'Ambigu-Comique respectivement le 9 novembre 1797 et le 2 septembre 1800). À la fin du XVIII^e siècle, le mystère du Masque de fer était d'autant plus populaire qu'il semblait dénoncer un crime de l'Ancien Régime (et rappelons qu'avant d'obséder Vigny, Hugo et Dumas père, le Masque de Fer intéressait déjà Voltaire). D'autre part, l'association entre le Masque de Fer et la Bastille était très répandue à l'époque, comme en témoigne *Le Tableau de Paris* de Mercier: «Dès qu'on parle de la Bastille à Paris, on récite soudain l'histoire du *masque de fer*: chacun la fabrique à son gré, et y mêle des réflexions non moins imaginaires¹⁰.» On ne s'étonnera donc pas que la pantomime de Mussot sur le thème de l'homme au masque de fer date de la même période que la prise de la Bastille.

Parmi les nombreuses identités conjecturales attribuées à ce prisonnier inconnu, la pantomime a adopté celle qui voyait sous le Masque de Fer le comte de Vermandois, fils naturel de Louis XIV qui, «amant aimé d'une des plus belles femmes de la cour», «eut le malheur d'avoir pour rival le fils [légitime] de Louis XIV, l'héritier présomptif de la couronne¹¹.» Il est facile d'imaginer la suite. Le comte et la marquise, sa fidèle maîtresse, seront arrêtés et emprisonnés à la Bastille. Toutefois ils arriveront à s'évader, et, aidés par deux paysans, Thomi et Pauline, parviendront enfin à atteindre leur but après plusieurs aventures et un combat final. Comme mentionné par Mussot, le *happy end* a été ajouté «pour rendre l'action plus théâtrale¹²». La délivrance spectaculaire en fin pièce est d'ailleurs un des traits caractéristiques de la pièce «à sauvetage», genre auquel appartient *L'Homme au masque de fer*.

La partition manuscrite de la pièce porte la date du 23 décembre 1789 à la fin de l'ouverture, date suivie par un «R» monogrammé, pour Rochefort, preuve d'un autographe. La pantomime fut représentée pour la première fois deux semaines plus tard (7 janvier 1790). Elle fut ensuite à l'affiche jusqu'en mars de la même année, puis allait faire l'objet de plusieurs reprises jusqu'à la fin de 1791, attestant ainsi de l'un des succès les plus caractéristiques de ce nouveau genre théâtral qu'est la pantomime, qui, «se dégageant peu à peu du simple ballet vers

9 Arnould [J. F. Mussot], *L'Homme au masque de fer ou le Souterrain, pantomime en quatre actes, par M. Arnould*, [Paris], Cailleau, [1790]; F-Pn, Vm⁶ 143 pour la partition de Rochefort.

10 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* [1^e éd. 1783-1788], éd. Jean-Claude Bonnet, 2 vol., Paris, Mercure de France, 1994, vol. 1, p. 724.

11 Voir la *Préface* qui précède Arnould, *op. cit.*, p. 3-6.

12 *Ibid.*

1779, avait [...] séduit le public par une tentative d'affabulation dramatique¹³.» Comme on le lit dans la rubrique des «Pièces jouées en 1790» de l'*Almanach général de tous les spectacles*, «les Pantomimes, dialoguées ou non dialoguées, qui font le plus de plaisir à l'Ambigu-Comique, sont le *Capitaine Cook* [Lescène-Desmaisons], le *Baron de Trenck* [Gabiot], le *Masque de Fer* [Audinot], *Hercule et Omphale* [Audinot], et quelques autres¹⁴.»

Le rôle de la musique dans le «tableau-stase» et le «tableau-comble»

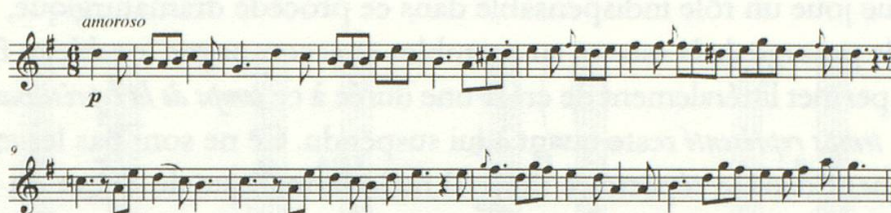
Abordée sous l'angle de la dramaturgie musicale, l'analyse de cette pièce montre que davantage que dans le mélodrame, la pantomime requiert une coïncidence très précise entre mise en scène et ce qui relève de la *mise en musique*: la dynamique spectaculaire de *L'Homme au masque de fer* est réglée par et sur la musique. Telle que développée par Mussot à l'Ambigu-Comique, la pantomime semble avoir poussé jusque dans ses derniers retranchements l'union de la musique et de l'action telle qu'elle aura été théorisée dès 1760 par Noverre: «Ce sont les mouvements et les traits de la musique qui fixent et déterminent tous ceux du danseur. [...] La musique bien faite, doit peindre, doit parler; la danse en imitant ses sons, sera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera¹⁵.» Même si la musique a pour fonction première de souligner ou de renforcer l'action dramatique, on assiste parfois à l'utilisation d'une mélodie apparemment neutre, c'est-à-dire dépourvue de toute tension dramatique, qui peut aussi correspondre à un «air emprunté» ou à un «air parlant» que l'orchestre joue et que le public reconnaît aussitôt. C'est ainsi que commence le premier acte (exemple 1). «*La Marquise est assise dans un fauteuil, la tête appuyée sur une main, et dans l'attitude d'une personne sérieusement occupée de ses réflexions*¹⁶.» C'est là un cas emblématique de cet état d'absorbement défini par Michael Fried (suspension de l'action et capture de l'attention), ici transposé dans un contexte purement théâtral. Marquée *amoroso*, la musique qui accompagne cette scène nous informe que la marquise est absorbée dans une pensée amoureuse et qu'elle attend son amant: l'orchestre joue en effet la mélodie de la célèbre romance de Nina («Quand le bien aimé reviendra»), dont le succès était

13 Alexis Pirou, «Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 18 (1911), p. 256-296; p. 293.

14 *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces pour l'année 1791* [...], Paris, Chez Froullé, 1791, p. 178.

15 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre v, p. 133.

16 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 7.



Exemple 1. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, début du premier acte.

alors fort récent (l'opéra-comique de Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour* avait été représenté pour la première fois le 15 mai 1786 à la Comédie-Italienne¹⁷). Cependant, on se gardera de considérer cette citation comme étant dans l'esprit du vaudeville. Même si le texte du chant original, absent mais néanmoins identifiable, suggère une connivence entre l'auteur et son public, tout ce qui est distanciation ironique semble avoir été exclu de la pièce: la construction dramaturgique de Mussot tire son efficacité d'une perception au premier degré, comme cela arrive d'ailleurs dans le mélodrame. Il n'y a pas la moindre intention parodique dans la citation musicale qui accompagne la première scène de la pantomime, et qui restitue le sentiment général de la situation représentée. Nous avons ici un état de stase dramatique, centré sur l'état d'absorbement du personnage. Pour s'en référer à Pierre Frantz, on pourrait décrire cette première scène comme étant un «tableau-stase» où le décor est animé par la musique, laquelle nous donne aussi une information capitale (la marquise attend son amant d'une manière qui n'est pas sans rappeler Nina attendant le sien). Et si ce tableau initial est sans action, on ne doit pas pour autant en déduire qu'il se situe hors du temps du récit.

La marquise aurait pu travailler à un ouvrage de broderie ou marcher dans la pièce que le tableau n'en resterait pas moins statique, dans le sens du tableau-stase défini par Pierre Frantz. La stase fait ici uniquement référence à l'absence de tension dramatique. Il va de soi que la pantomime de Mussot, tout comme le mélodrame de Pixérécourt, est davantage orientée vers ce que Pierre Frantz a appelé «tableau-comble», soit un moment où l'intensité émotive a atteint le climax, créant une sorte de court-circuit durant lequel le *temps représenté* se fige littéralement, pétrifiant les personnages dans des attitudes: «On aperçoit immédiatement le paradoxe qui s'inscrit au cœur de cette pratique dramaturgique: le tableau est fait de gestes, mais de gestes immobilisés; il montre un comble d'agitation mais il le fixe¹⁸.»

17 Dans l'opéra-comique de Dalayrac, la romance de Nina est en *ré* majeur; Rochefort l'a transposée dans la tonalité de l'ouverture, soit *sol* majeur. Tandis que les troisième et quatrième actes, ainsi que l'ouverture, se présentent presque toujours dans le manuscrit de Rochefort sous forme de partition complète d'orchestre, les premier et deuxième actes sont à l'état d'ébauche, et seule la mélodie a été notée de façon précise.

18 Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 168.

La musique joue un rôle indispensable dans ce procédé dramaturgique, puisque elle règle le passage de la «stase» au «comble» et accompagne le tableau figé. Elle est ce qui permet littéralement de créer une durée à ce *temps de la représentation*, tandis que le *temps représenté* reste quant à lui suspendu. Ce ne sont pas les exemples qui manquent dans le répertoire théâtral mélodramatique du début du XIX^e siècle. Dans *L'Homme au masque de fer*, ce cas de figure est illustré par une séquence du quatrième acte (exemple 2). La scène représente «l'intérieur d'une chambre rustique. La nuit est close¹⁹.» Thomi et sa femme Pauline dorment dans la pièce voisine. On entend frapper à la porte. L'orchestre joue *pianissimo* un *adagio* (morceau n° 3) qui ponctue l'entrée de Thomi et sa pantomime toujours plus inquiète. Le sentiment d'attente est musicalement renforcé par le glissement de *mi* bémol majeur vers *mi* bémol mineur, ambiguïté tonale qui renforce encore l'inquiétude du spectateur. Pendant que l'orchestre s'arrête sur la dominante, on frappe encore, «mais un peu plus fort». Thomi ouvre, et un homme mystérieux, «couvert d'un manteau», se présente avec une femme «enveloppée d'une cape». L'*adagio* reprend avec un peu plus d'intensité (morceau n° 4). L'étonnement de Thomi se transforme bientôt en angoisse, tandis que la tension dramatique s'accroît durant le *crescendo* (mesures 5-8). À son terme, celui-ci reste suspendu sur un accord de septième de dominante: c'est alors que l'étranger se découvre. Thomi reconnaît le comte et tombe à ses genoux: tableau. Se fait entendre un *allegro fortissimo* (*do* majeur), qui a pour effet de prolonger et d'amplifier l'effet de ce tableau-comble sur une durée remarquable, allant d'une trentaine à une quarantaine de secondes (selon le temps d'exécution des vingt-deux mesures de l'*allegro*). Le tableau correspond ici à la typique *anagnorisis* d'Aristote, ou scène de reconnaissance.

Cependant l'effet du tableau-comble peut être encore renforcé. À la fin du troisième acte, lors de la tentative d'évasion de la Bastille, le Masque de fer est proche de la capitulation. C'est alors qu'il enlève son masque sur un soudain *fortissimo*, nous faisant passer sans aucune transition de *sol* mineur à *sol* majeur. Dans le tableau général qui suit, l'*anagnorisis* va intervenir simultanément avec la *peripeteia*, car ici, la reconnaissance correspond à un revirement de situation: les soldats fixent le comte, «le reconnaissent et lui jurent de répandre jusqu'à la dernière goutte de leur sang pour l'aider à sortir de sa prison». Reconnaissance et coup de théâtre sont deux dispositifs fondamentaux du tableau-comble, et plus largement de l'esthétique mélodramatique.

19 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 28.

No. 3 Adagio
 Thami, à demi déshabillé, [sort de la chambre voisine, se lampe à la main, s'approche doucement de la porte, et prête attentivement l'oreille].
 On frappe une troisième fois, mais un peu plus fort.
 Il ouvre.

No. 4 Adagio
 Un homme se présente, [convert d'un manteau, et conduisant une femme enveloppée d'une cape].
 Il reconnaît le Comte [et tombe à ses pieds].

21
 25
 30
 35

14
 Allegro
 Cl. II, Vla I

Exemple 2. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, nos. 3 et 4.

La musique comme dramatisation de l'espace scénique

Au sein du dispositif théâtral mélodramatique, la musique peut dramatiser l'espace scénique et contribuer à la création de ce que Diderot a été le premier à définir comme étant des «scènes simultanées»²⁰. En voici un exemple, tiré du quatrième acte (morceau n° 1). Dans la pièce rustique que nous connaissons déjà, Thomi est «assis devant une table, sur laquelle est posée une lampe allumée. Il paraît très occupé de la lecture d'un livre qu'il tient ouvert devant lui. Sa femme tricote, assise à quelque distance»²¹. Nous avons ici affaire à un tableau-stase typique, où est représentée une situation et des personnages réalistes, à l'instar du drame à la Diderot. Cependant la musique qui accompagne cette scène (exemple 3) fait entendre dans le ton de *sol* mineur un trémolo des violons. Ce sont là des signes musicaux qui engendrent une situation d'attente: en effet, quelque chose semble menacer la paix du foyer. La «stase» suggérée par le texte du livret est toutefois chargée d'une certaine inquiétude par le biais de l'accompagnement musical. Subitement se fait entendre un solo de basson (*andantino* à 6/8; la mélodie est celle de l'air de *La Pernelle* sur un texte de Favart: nous aurons l'occasion de revenir sur cette citation): c'est littéralement la voix de Thomi qui parle à sa femme. Comme le précise la didascalie du livret, «*de temps en temps, Thomi lui fait part de ce qu'il trouve de plus intéressant dans son livre*»²². La transition entre les instruments à cordes et le solo du basson a produit un *effet de focalisation* sur le personnage. Il en résulte une sorte de «scène double» pour ce qui est du point de vue: la musique jouée par les instruments à cordes au début de la scène propose un regard général sur l'ensemble de la scène; en revanche, lorsque le solo de basson se fait entendre, ce regard se concentre précisément sur le personnage de Thomi. Dans l'écriture cinématographique, cet échange de regards sonores correspond à un passage de plans (lorsque d'un plan d'ensemble on passe à un plan

20 Dès 1758 dans *De la poésie dramatique* (chapitre XVI: «Des Scènes»), Diderot se fonde sur l'exemple de sa propre pièce *Le Père de Famille*: «Là [au quatrième acte], un plus habile eût exécuté deux scènes simultanées; l'une sur le devant, entre Saint-Albin et Sophie; l'autre, sur le fond, entre Cécile et Germeuil», dans Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier Flammarion, 1959, p. 250. Dans le sillage de Diderot, ce procédé aura également été évoqué par Noverre, mais plus encore par Sedaine, qui a réalisé dans *Blaise le Savetier* (musique de Philidor, Foire Saint-Germain, 1759) plusieurs de ces «scènes simultanées» superposant chant et pantomime (voir à ce propos David Charlton, «L'art dramatico-musical», dans *Music and Theater, Essays in Honour of Winton Dean*, éd. Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 229-262; p. 241-242).

21 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, *op. cit.*, acte IV, scène 1.

22 *Ibid.*

Allegro moderato
Vlc, Cb
Bu
Andantino
Il raconte.
ppp Elle s'endort.
Vla, II

43

Allegro moderato
Vlc, Cb
Vla, II

49

Il s'aperçoit que sa femme dort.
Vla, II
ppp
Vlc, Cb

56

Il se retire a petit bruit.

62

On frappe en dehors du pont.

68

Allegro moderato
Vla, Vlc
Tromb. Alt. Realite fricote.
ppp

5

Andantino
Bin
Tromb. raconte.

15

Allegro moderato
Vlc, Cb
Vla, II
Il lit.

22

Andantino
Bin
Vla, I, II
Vla, Vlc
Il raconte.

29

Allegro moderato
Vlc
Il lit.

36

Andantino
Bin
Il raconte.

Exemple 3. Rochefort, L'Homme au masque de fer, acte IV, no. 1.

plus rapproché)²³. Entre temps, Pauline s'est endormie. De façon très précise la musique souligne le moment où Thomi s'aperçoit que Pauline dort (voir le passage du *forte* de la mesure 60 au *pianissimo* de la mesure 61). Pour s'en remettre une nouvelle fois au langage cinématographique, on observe ici un «point de synchronisation», comme on en trouve beaucoup dans la musique pantomimique, et que Michel Chion a défini comme «un moment [...] saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants [...] créant un effet de soulignement et de scansion²⁴.» Ce qui suit accompagne le jeu de Thomi, qui, «*de peur de l'éveiller, met son bonnet de nuit, enlève la lampe et va se coucher. À peine est-il sorti qu'on frappe en dehors à la porte*²⁵.» C'est bien sûr le Masque de Fer; commence alors la séquence que nous avons commentée plus haut (exemple 2).

Soulignons encore ici l'importance de procédés sonores s'apparentant à des effets de bruitage. Il s'agit ici de capter l'attention du spectateur par un bruit permettant de mettre en valeur un espace certes non visualisé pour le spectateur, mais dont il peut deviner la présence: il peut s'agir d'un espace situé derrière la scène, ou, comme dans le cas de la pantomime de Mussot, en dessous de la scène (rappelons le titre complet de la pièce, *L'Homme au masque de fer ou le Souterrain*). De tels effets de dramatisation (tableau-stase, tableau-comble, scène double, ou encore focalisation sur un personnage par l'intermédiaire du basson pour restituer la voix de Thomi) ne peuvent pleinement s'effectuer qu'avec le concours de la musique. Son utilisation, et plus largement celle du bruit comme dispositif de spatialisation (au sein de la représentation mimétique) mais aussi de focalisation (au sein de la représentation diégétique), est fondamentale dans la dramaturgie musicale de la pantomime. Il s'agit d'une dramaturgie qui à cet égard anticipe directement celle du mélodrame.

Examinons une autre séquence du troisième acte, celle des scènes 7 et 8 correspondant aux morceaux n^{os} 7 et 8 de la partition. La scène se situe dans une cellule de la Bastille où le Masque de Fer est emprisonné. Après une scène de fureur ponctuée par la musique, et où le comte marque «*par ses gestes toute l'indignation dont il est saisi contre les auteurs de sa disgrâce*²⁶», le calme et la résignation l'emportent. Le comte prend sa guitare «*et joue un air analogue à sa situation*» (morceau n^o 7; exemple 4). Comme dans le cas précédent de la scène avec Thomi,

23 C'est là un exemple typique de «l'effet spot» cinématographique (et visuel), ici conçu comme un éclairage sonore. L'«effet spot» auditif a été commenté par Luca Zoppelli dans son ouvrage *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venise, Marsilio, 1994, p. 99-100.

24 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 430; voir également du même, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 230-231.

25 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 29.

26 *Id.*, p. 21.

[A] *doloroso* Bn [A']

p ... et joue un air analogue à sa situation

Vln I
Vln II
Vla

pizz.
p

Vlc

6 [B]

12 [A'']

On frappe
trois coups

Exemple 4. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte III, no. 7.

c'est un basson qui imite la voix du personnage, si ce n'est qu'il s'agit à présent d'une voix chantée, ce que signalent le profil mélodique ainsi que l'utilisation d'une parfaite *lyric form* (A – A' – B – A''). Les *pizzicati* des violons et de l'alto imitent la guitare du comte qui s'accompagne tout en chantant. La musique diégétique (puisque prenant sa source dans l'action dramatique) de cette romance désespérée (*fa* mineur) se termine au moment où se font entendre trois coups

plus rapproché). Entre temps, Pauline s'est endormie. De façon très précise la musique souligne le moment où Thomy s'aperçoit que Pauline dort (voir le passage de la page 225).

Le Comte, surpris, s'arrête, pose sa guitare et écoute avec la plus grande attention ...

Andante

Vln I
Vln II
Vla

Vlc

tr *tr* *tr*

pp *tr* *tr*

... d'où peut venir le bruit qui a frappé son oreille.

5

Vln I

Vla, Vlc

pp

Clarinete ou flûte sous le théâtre

Une voix tendre et plaintive se fait entendre.

11

Adagio

Vln I

pp

Le Comte ému, attendri, témoigne combien il désirerait pouvoir adoucir les peines de son compagnon d'infortunes.

16

Andante

Vln I, II

Vla, Vlc

f

Clarinete ou flûte sous le théâtre

Adagio

20

Il écoute encore.

Vln I, II

La voix ayant cessé de se faire entendre, il cherche par tous côtés de quoi pouvoir répondre au signal qui lui a été donné. Ne trouvant qu'un tabouret, il s'en sert pour frapper ...

24

Andante

Vln I, II

Vla, Vlc

f

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

... trois coups sur le plancher.

Exemple 5. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte III, no. 8.

provenant du souterrain situé sous la cellule du comte: il s'agit d'une nouvelle occurrence de ces effets de bruitage investis d'une valeur dramatique essentielle pour l'intelligibilité de l'action propre à ce type de théâtre. Dans la partition de *L'Homme au masque de fer*, de tels bruits significatifs sont d'ailleurs toujours signalés par des points d'orgue.

Le morceau n° 8 (exemple 5) exprime la surprise du comte: d'où vient ce bruit? C'est alors qu'«une voix tendre et plaintive se fait entendre²⁷...» Cette voix mystérieuse, dont on ne peut identifier la source (du moins pour l'instant), est musicalement restituée par une clarinette ou flûte «sous le théâtre». Une nouvelle fois c'est la musique qui permet un remarquable effet de spatialisation, en évoquant un autre espace dramatique, d'autant plus important qu'il n'est pas visualisé. La clarinette (ou flûte) suscite l'attention et la curiosité du spectateur, mais également celles du comte, puisque cette «voix» diégétique est également audible pour les personnages fictifs. Le choix d'un instrument à vent de tessiture aiguë, de même que la phrase en majeur, créent l'impression d'une voix féminine porteuse d'espérance. Ému, le comte «témoigne combien il désirerait pouvoir adoucir les peines de son compagnon d'infortunes». Comme la voix se fait entendre à nouveau, il en résulte une «scène double» où l'alternance entre l'*andante* du comte et l'*adagio* de la voix mystérieuse (celle de la Marquise) crée un effet s'assimilant à la technique cinématographique du montage. C'est la musique seule qui permet ici la restitution de cet espace invisible mais pourtant bien réel.

Le mimétisme verbal d'une musique parlante

L'insistance sur la voix parlante ou chantante dans le *Masque de fer* mène à une dernière question, qui peut être décrite comme une forme de mimétisme verbal propre à la musique. L'expression typique et en apparence paradoxale de «pantomime dialoguée», fort fréquente à la fin du XVIII^e siècle, ne fait pas seulement référence à la présence de quelques répliques récitées durant l'action mimée, mais également à l'importance d'une *musique parlante*, capable de *dire* l'action représentée et de mettre en évidence certains aspects de la représentation. On peut donc parler de la «pantomime dialoguée», soit *stricto sensu* soit *lato sensu*. Dans le premier cas, on trouve dans la partition de Rochefort quelques phrases qu'on peut fort bien imaginer être déclamées par les acteurs. C'est le cas de la scène 19 (correspondant au morceau n° 15) du quatrième acte: accompagnés par Thomi, le comte et la marquise ont réussi à s'échapper des mains des cavaliers du Roi. Pauline, la femme de Thomi, est restée seule en scène. Comme le montre

27 *Id.*, p. 22.

No. 15. *andantino*. Scene 19^{me} Pauline restée seule, &c. 57

Flauto *Violini* *Viola* *Violoncello*

elle croit encore entendre les gardes, elle

ferme la porte, et se réjouit de les voir partir.

Les voilà partis, mes vœux sont remplis.

The musical score is written in G major and 3/4 time. It includes staves for Flute, Violins, Viola, and Cello/Double Bass. The vocal line is in French. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). Tempo markings include *andantino*, *allegro*, and *allegro*. The score concludes with a fermata and the text: "Les voilà partis, mes vœux sont remplis."

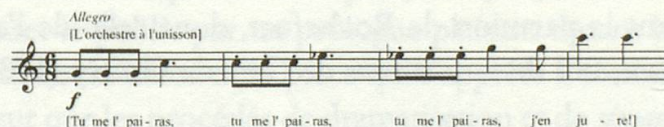
Planche A. Rochefort, L'Homme au masque de fer, acte IV, no. 15.

la planche A, Pauline «*ferme la porte*²⁸» après s'être livrée à une pantomime évoquant son inquiétude («*elle croit encore entendre les gardes*»). L'*andantino* s'interrompt alors sur un point d'orgue: l'*allegro* qui suit exprime le sentiment de sécurité de Pauline qui «*se réjouit de les [Thomi, le Comte et la Marquise] voir partis*». C'est également ici que le manuscrit mentionne une phrase qui pourrait être dite à voix haute par Pauline: «*Les voilà partis, mes vœux sont remplis*», ce qui est un parfait exemple de «*pantomime dialoguée*» *stricto sensu*. Et pourtant, la raison d'être de cette phrase pourrait aussi se justifier de manière toute différente. On peut en effet constater une étroite relation entre la nature même de la mélodie de l'*allegro* et la phrase de Pauline (exemple 6): pourrait-il s'agir d'une citation musicale dont le référent aurait été perdu, et qui fonctionnerait comme une sorte de devise musicale?



Exemple 6. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 19.

Ce passage serait dès lors plutôt un exemple de «*pantomime dialoguée*» *lato sensu*. Cette explication nous semble plausible, dans la mesure où l'on trouve d'autres passages semblables dans le manuscrit de Rochefort. Le morceau musical n° 14, précédant celui qui vient d'être commenté, et qui correspond à la scène 18 où l'Exempt furieux fait son entrée avec ses cavaliers à la poursuite du comte et de la marquise, met en évidence une phrase que l'on pourrait imaginer être hurlée par l'Exempt à Pauline: «*Tu me l'pairas (bis). Tu me l'pairas, j'en jure*»²⁹. Or le ton de cette exclamation est en parfaite adéquation avec les quatre mesures de la partition, donnant l'impression que la phrase de l'Exempt est *récitée* par l'orchestre même (exemple 7). Serait-ce là aussi une citation dont nous aurions perdu le sens? En s'interrogeant sur la fonction de cette phrase musicale, on peut se reporter à un



Exemple 7. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 14.

28 Comme cela arrive souvent, l'indication scénique de la partition ne correspond pas exactement à celle du livret que je cite entièrement: «Pauline, restée seule, pousse un profond soupir, regarde autour d'elle pour voir s'ils sont réellement tous partis, va renfermer la porte à la clef, témoigne de beaucoup d'inquiétude sur le sort de son mari, et rentre dans sa chambre.» Arnould, *L'Homme au masque de fer*, *op. cit.*, p. 36-37.

29 Voir f. 55 verso et 56 recto de l'autographe de la partition, note 9.

exemple commenté par Marian Smith dans son *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, et tiré du ballet-pantomime *Psyché* (1790) de Pierre Gardel et Ernest Miller, qui fut représenté à l'Opéra la même année que *Le Masque de fer*. Lors d'une des scènes est montrée l'inscription suivante: «*Psyché pour expier son crime, d'un monstre sur ce roc doit être la victime*». Cette phrase est «déclamée» par la voix des instruments de l'orchestre *à l'unisson*: «Thus the audience read the words onstage and heard, at the same time, a musical "depiction" of them³⁰.» L'effet de cette scène est très proche de celui de la scène du *Masque de fer* (même dépourvue de toute indication écrite ou restituée verbalement).

Il est fort possible que les exemples musicaux 6 et 7 aient consisté en un «air parlant», pour reprendre une expression favorite de l'époque – et dont il me reste à identifier la source, si elle existe. Pour citer une nouvelle fois Marian Smith, il pourrait s'agir d'un «excerpt of texted music (sometimes only a phrase or less) borrowed from opera or popular song³¹.» On a déjà rencontré un emploi similaire au cours du premier acte, avec la célèbre romance de Nina (exemple 1). L'utilisation d'une musique préexistante, à laquelle on associe une phrase ou des mots, est un autre exemple de ce mimétisme verbal évoqué plus haut, et qui est transmis par la musique instrumentale. Il en va de même pour l'exemple musical 3 commenté plus haut (voir p. 223, mes. 9-14): la voix de Thomi, «mimée» musicalement par un solo de basson, empruntait en effet un air populaire très connu à l'époque, celui de *La Pernelle*. En 1762, Favart avait utilisé cet air dans la scène 3 de son vaudeville en un acte *Annette et Lubin*, avec un nouveau texte («Il était une fille») et une musique arrangée par Adolphe Blaise. À la fin du XVIII^e siècle, cet air était resté particulièrement en vogue avec les paroles de Favart (exemple musical 8)³². Le mécanisme associatif que déclenche cet air est transparent: Thomi fait part à sa femme de ce qu'il est en train de lire; ce qu'il fait par le moyen d'une chanson populaire (Thomi est un représentant du peuple), soit un des types de chansons narratives (et dialoguées) par excellence, et qui dans la version de Favart relate l'histoire d'une innocente menacée et d'un galant berné. Dans le contexte de *L'Homme au masque de fer*, sa valeur prophétique est évidente. On trouve d'autres citations musicales émaillant la partition de Rochefort, dont celle de l'air «Rien n'égale mon/leur bonheur», tiré de la *Caravane du Caire* de Grétry (1783³³), utilisé pour

30 Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 98.

31 *Id.*, p. 101.

32 Mme Favart [Marie-Justine-Benoîte Duronceray] et M*** [Marmontel, Lourdou de Santerre et Favart], *Annette et Lubin*, comédie en un acte en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles [Comédie-Italienne, 15 février 1762], Paris, Duchesne, 1762, p. 19 (air noté dans le livret).

33 Dernière scène du troisième acte.

accompagner le *happy end* (n° 17 du quatrième acte, avant-dernier morceau de la pantomime), et où s'observe également une même adéquation entre l'air (et tout particulièrement les paroles originales) et la situation dramatique de la pantomime de Mussot.



Exemple 8. Air de *La Pernelle*, avec les paroles de Favart.

Un cas similaire est encore offert par l'ouverture-prologue. Celle-ci pastiche un air du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello, ouvrage qui fut représenté à l'Académie royale de musique en 1787 sur un livret traduit de l'italien par Pierre-Louis Moline. L'air en question se trouve dans la scène 6 du premier acte, lorsque l'hôtelier Taddée commence à douter de l'identité du comte Albert:

Quel embarras pour Taddée:
Oh! je suis tout hors de moi.
Est-ce un Prince? est-ce un Comte? est-ce un Roi?
Quel magicien, quelle fée,
Quel devin, quel asmodée
Me dira qui diable il est?³⁴

Ce texte a été soigneusement transcrit par Rochefort tout au long de l'ouverture, et celle-ci se présente comme une véritable paraphrase de l'air de Paisiello. La voix narratrice véhiculée par le biais de la citation de l'air est celle d'un «narrateur» qui associe l'embarras de Taddée (dans l'ouvrage de Paisiello) au mystère du Masque de fer. Même si la citation d'une musique préexistante ne comporte pas nécessairement un jeu intertextuel fondé sur le comique, il est indéniable que dans ce cas une certaine distance ironique est invoquée. La voix narratrice de l'air pastiché permet de préparer le public par un prologue plaisant durant lequel est évoquée l'identité mystérieuse du héros de la pièce qui s'apprête à commencer.

Il est révélateur que les procédés de dramatisation et de *sémantisation* (il s'agit de donner sens à la musique) qui ont été ici commentés au sein de l'action de *L'Homme au masque de fer* se retrouvent également dans son ouverture-prologue. Le phénomène de «mimétisme verbal» évoqué plus haut est un symptôme de cette urgence dramatique qui anime le genre théâtral de la pantomime, dialoguée ou non dialoguée, à la fin du XVIII^e siècle. Pantomime dont les gestes sonores parlent littéralement et dont la musique est une récitation: une pantomime mélodramatique.

34 *Le Roi Théodore à Venise* [livret], Paris, P. de Lormel, 1787, p. 19.

L'ouverture pantomime d'*Azémia* (1786/1787), un hommage à «notre grand Rameau»

Pour un auditoire d'aujourd'hui, l'intention de l'ouverture d'*Azémia ou les Sauvages* (Fontainebleau, 1786; Opéra-Comique, 1787) n'est plus aisément compréhensible: ou plutôt, pour reprendre la terminologie de l'époque, devrait-on parler de ses «buts». Le mot, emprunté à Bernard Germain Étienne Lacépède, fut souvent employé à la fin du XVIII^e siècle pour désigner la fonction dramatique de l'ouverture¹. Lors de l'ouverture d'*Azémia*, la toile se lève dès la mesure 19²; un peu plus loin (p. 7 de la partition), une modulation amène une citation du fameux «Air des Sauvages» des *Sauvages*, quatrième entrée des *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (version de 1736), dans sa tonalité originale de *sol* mineur³. La citation tient sur deux pages, durant lesquelles un groupe de sauvages arrivés en canot commencent à danser avant d'être brusquement interrompus par le coup de fusil qu'Édoin tire en l'air, provoquant leur fuite en ordre dispersé. L'action commence après le départ des sauvages qui ne reparaitront qu'au troisième acte (scènes 3-4), où ce retour ne répond à aucune nécessité de l'intrigue. Le sévère critique du *Mercur de France*⁴, Le Vacher de Charnois, souligne cette particularité en signalant que le sous-titre de l'ouvrage «ferait présumer que les sauvages y jouent un rôle intéressant et utile, et cependant il n'en est rien». La gratuité de la citation, comme l'absence d'une quelconque nécessité dramatique du groupe des sauvages dans l'ouverture et dans l'acte III, accèdent l'interprétation de la citation que propose le journaliste quelques pages plus loin:

Cette idée heureuse et bien exécutée fait d'autant plus d'honneur à M. d'Alejrac [*sic*], qu'elle doit être considérée comme un hommage rendu à Rameau, dont le génie et les talents ont été trop tôt oubliés par la nation ingrate et légère dont il a fait les délices pendant trente ans⁵.

- 1 Le mot est emprunté à Bernard Germain Étienne Lacépède, «De l'ouverture de la Tragédie lyrique», dans *La Poétique de la Musique*, 2 vol., Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 2, p. 1-38. Il est souvent employé à la fin du XVIII^e siècle pour désigner la fonction dramatique de l'ouverture.
- 2 *Azémia, ou les Sauvages*, Paris, Le Duc, [1787]. L'exemplaire que nous avons consulté est celui de F-Pmus, cote H. 975.
- 3 Le ton principal est *do* majeur.
- 4 *Mercur de France*, 12 mai 1787, p. 88-89.
- 5 *Ibid.*

L'«air des sauvages» était certainement l'un des morceaux les plus populaires à la veille de la Révolution⁶. Grétry l'avait employé en 1778 dans *Les Trois âges de l'opéra*, prologue en forme de *pasticcio* par lequel Devismes du Valgay, directeur de l'Académie royale de musique et librettiste, cherchait à satisfaire les différentes factions du public constituées après le succès des opéras de Gluck, restées sous le nom de Querelle des Gluckistes et des Piccinistes. En proposant une sorte de prologue en forme de ballet à forte connotation patrimoniale, Devismes rendait hommage à l'institution fondée sous Louis XIV, en proposant une histoire en trois périodes symbolisées par les trois entrées: Lully, Rameau, Gluck.

Si l'énoncé symbolique d'un panthéon des trois compositeurs avait de quoi satisfaire tous les partis, il exprimait également qu'une nouvelle époque commençait, et dans laquelle Rameau serait une figure du passé. Tandis que certains livrets rappellent les œuvres maîtresses du «grand Rameau», tel *Dardanus* mis en musique par l'Italien Antonio Sacchini en 1784, on peut difficilement les rapprocher de l'ancienne pratique des remises au goût du jour qui ont permis à certains opéras de Lully, comme *Thésée* (Saint-Germain en Laye, 1675), de connaître une seconde vie dans la programmation de l'Académie un siècle après leur création. Les opéras de Sacchini sont de nouvelles compositions, comparables à l'*Armide* de Gluck, sur un livret de Philippe Quinault (originellement conçu pour l'*Armide* de Lully, 1686), qui opère plutôt le renouvellement complet et radical du répertoire de l'institution royale⁷. Malgré quelques velléités pour célébrer le centenaire de sa naissance, l'année 1783 passe Rameau sous silence. Toutefois si l'on en croit l'obscur «maître de composition» Louis-François-Henri Lefébure (1754-1840), le projet d'un tel hommage aurait été envisagé sérieusement puis retardé, avant d'être finalement repoussé, en dépit du soutien d'une princesse anonyme⁸. L'idée que Dalayrac et son librettiste, Poisson de La Chabeaussière, deux petits nobles au service du Comte d'Artois, s'aventurent à rendre un tel hommage depuis la scène de l'opéra-comique où fut créé *Azémi* en 1787, n'apparaît pas comme la meilleure explication d'un clin d'œil qu'aucun auditeur ne pouvait manquer, mais que chacun pouvait également interpréter à sa manière.

6 Howard Brofsky, «Rameau and the Indians: The Popularity of *Les Sauvages*», *Music in the Classic Period. Essays in Honor of Barry S. Brook*, éd. Allan W. Atlas, New York, Pendragon Press, 1985, p. 43-60.

7 William Weber, «“La musique ancienne” in the Waning of the Ancien Régime», *Journal of Modern History*, 56/1 (1984), p. 58-83.

8 Louis-François-Henri Lefébure, *Rameau, Ballet allégorique en un acte pour le centenaire de sa naissance* (s. l. n. d.); F-Pn, cote 8 YTH 34764.

De Fontainebleau à Paris

En exploitant la popularité de l'«Air des Sauvages» au sein d'une ouverture qui concentre par ailleurs une grande quantité de procédés, Dalayrac poursuit des objectifs dramatiques plutôt qu'historiques, et dont l'explication s'avère d'autant plus complexe du fait qu'*Azémia* a connu deux versions successives. La première vit le jour à Fontainebleau, le 17 octobre 1786. La partition en est perdue, exceptée pour le ballet final resté manuscrit, intitulé «Les Sauvages ou le pouvoir de la Danse» (musique de Gardel frères) et qui contient une citation de l'air de Rameau. Le manuscrit porte la trace d'une utilisation fréquente comme ballet conclusif de divers opéras⁹. Plusieurs exemplaires du livret imprimé par Ballard¹⁰ à l'occasion du séjour royal à Fontainebleau permettent cependant de comparer la première version à la seconde. Pour cette dernière, nous disposons d'un livret imprimé par Brunet¹¹ ainsi que de la partition gravée et publiée par Le Duc (deux sources produites peu après la création parisienne du 3 mai 1787). Bien qu'afublée d'un ballet qui accroît, sinon l'utilité, du moins la présence d'une troupe de sauvages dansant, la première version porte le titre d'*Azémia, ou le Nouveau Robinson*¹². L'absence de sous-titre définitif accrédite l'hypothèse que Dalayrac n'est pas l'auteur de la musique de ce ballet. Ce dernier a été conçu indépendamment de l'opéra-comique auquel il est couplé pour la circonstance; un hommage explicite à Rameau n'entraîne vraisemblablement pas dans le projet avant la préparation des représentations de Fontainebleau.

9 Cette pratique était courante au XVIII^e siècle.

10 Plusieurs exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, notamment: AZÉMIA | OU | LE NOUVEAU ROBINSON, | OPÉRA-COMIQUE, | EN TROIS ACTES, EN VERS, | MÉLÉ D'ARIETTES. | Représenté devant leurs MAJESTÉS, à Fontainebleau, | le mardi 17 octobre 1786. | Paroles de M. le Chevalier DE LA CHABEAUSSIÈRE, | Musique de M. DALAYRAC. | [Motif floral et blason à 3 fleurs de Lys] | DE L'IMPRIMERIE | De P. ROBERT-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur pour | la Musique de la Chambre & Menus Plaisirs du Roi, seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté. | M. DCC. LXXXVI. | Par exprès Commandement de Sa majesté. (F-Po, cote Liv. 18 [95]).

11 Plusieurs exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, notamment: AZÉMIA, | OU | LES SAUVAGES, | COMÉDIE, | EN TROIS ACTES, EN PROSE, | MÉLÉE D'ARIETTES. | Représentée à Fontainebleau, devant leurs Majestés, | le 17 Octobre 1786, & à Paris, le 3 Mai 1787. | Prix. 1 liv. 10 s. | [ms] (Par Poisson de | La Chabeaussière | d'après Goizet.) | [motif décoratif: paysage avec château au centre] | A PARIS, | Chez BRUNET, Libraire, rue de Marivaux, près | la Comédie Italienne. | M. DCC. LXXXVII. (F-Pn, cote Yth 1594).

12 Friedrich-Melchior Grimm, Diderot, Denis, Raynal, Guillaume Thomas François, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [...], éd. Maurice Tourneux, 16 vol., Paris, Garnier frères, 1877; R Kraus, Nendeln, 1968, vol. 14, décembre 1786, p. 482-489. Dans les documents des Archives Nationales, l'ouvrage est mentionné sous les titres d'*Azémia*, du *Nouveau Robinson* et d'*Olivia ou le Nouveau Robinson* (série O¹ 3075 «8^e état. Voyage de Fontainebleau»).

Si l'on en croit la *Correspondance littéraire*, cette première version ne rencontra aucun succès. Les nouveautés de Fontainebleau furent particulièrement décevantes en cet automne 1786 et la programmation d'une nouvelle pièce dans cette circonstance s'inscrit dans des usages précis régissant l'ordre des mises à la scène dans les théâtres royaux parisiens.

C'est durant ce voyage que l'on donne ordinairement à la cour les prémices des ouvrages destinés à être joués dans le cours de l'hiver sur nos différents théâtres. Le petit nombre de pièces qu'on y a représentées laisse même l'idée la plus défavorable de tout le répertoire sur lequel elles ont été choisies¹³ [...]. Il est à observer que la cour accorde presque toujours des gratifications aux auteurs des ouvrages représentés à Fontainebleau¹⁴, et que ces ouvrages, faveur bien plus précieuse encore, n'étant plus assujettis à l'ordre du répertoire ordinaire, peuvent être joués à Paris immédiatement après l'avoir été à la cour; c'est à cet avantage que tient l'importance qu'on attache au privilège d'être jugé d'abord sur un théâtre où les succès, toujours incertains, n'ont jamais été considérés comme légalement prononcés, puisqu'il est convenu de regarder le public de Paris comme juge en dernier ressort des jugements portés par le public de la cour. Cependant on ne peut se dissimuler que la manière de juger de ce tribunal en première instance ne soit bien différent de ce qu'elle était autrefois, depuis qu'il est permis d'y applaudir comme ailleurs. Ci-devant l'on écoutait dans le plus profond silence, et ce silence absolu, en marquant beaucoup de respect pour la présence de Leurs Majestés, laissait infiniment d'incertitude sur le sentiment que pouvait avoir éprouvé le plus grand nombre de spectateurs: depuis que la reine a bien voulu permettre que cette grande étiquette fût oubliée, il est bien rare que le public de Paris ne confirme pas les arrêts prononcés par la cour¹⁵.

Le témoignage de la *Correspondance* apporte ici un éclairage complémentaire à celui de Grétry qui affirme qu'au cours des années 1770 un succès à la cour était généralement le prélude d'un échec parisien, et inversement. C'est exactement ce qui se produit en 1787, en dépit de la conclusion du correspondant laissant entendre qu'*Azémi*a a peu de chance d'être représenté à Paris, puisque «cet ouvrage n'a eu aucun succès», même si son passage à Fontainebleau en offre théoriquement la possibilité.

Entre octobre 1786 et mai 1787, les auteurs remanient considérablement l'ouvrage. Cette seconde version ne satisfait pas le critique du *Mercur*e qui juge l'intrigue trop compliquée et lui adresse le grave reproche d'être «romanesque»:

Il faut [...] bien distinguer les mœurs dramatiques, des mœurs romanesques. Le romancier est encore plus libre dans la contexture de sa fable que le poète épique ne l'est dans la sienne: il peut accumuler les événements dans son ouvrage parce qu'il peut étendre la durée à un grand

13 Les opéras-comiques représentés à Fontainebleau pendant l'automne de 1786 sont *L'Amant jaloux*, *Silvain*, *L'Amitié à l'épreuve*, *Les Méprises par ressemblances*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Le Comte d'Albert et sa suite* (Grétry), *Le Mariage d'Antonio* (Lucile Grétry), *Nina* (Dalayrac).

14 Grétry reçoit 1200 livres, Dalayrac et La Chabeaussière 600 livres chacun.

15 *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, op. cit., vol. 14, décembre 1786, p. 482-483.

nombre d'années: quant à l'auteur dramatique, il est circonscrit dans le cercle très étroit, de vingt-quatre heures, et il ne peut pas se permettre de trop presser les événements, sans courir le risque de cesser d'intéresser en renonçant à la vraisemblance¹⁶.

La multiplicité des sources d'inspiration d'*Azémia*, parmi lesquelles on remarque deux romans exotiques riches en péripéties et aux histoires étalées dans le temps, est probablement la cause du foisonnement des situations et de la mauvaise impression du critique. Pour le public de l'Ancien Régime, l'ouvrage tire sa substance de plusieurs œuvres familières. Dans le début d'*Azémia*, la *Correspondance littéraire* reconnaît *La Tempête* de Shakespeare¹⁷ et pour la suite de l'intrigue *Cleveland*, roman de l'abbé Prévost. Poisson de La Chabeaussière en confesse davantage dans l'*Avertissement* servant d'introduction au livret édité par Brunet et qui répond aux attaques du *Mercur*. Ses sources avouées sont *La Tempête*, celle de Shakespeare et celle de Dryden; *Robinson Crusoe*, roman de Daniel Defoe (1719)¹⁸, ainsi qu'une *Histoire générale des voyages* qui pourrait être l'*Histoire générale des voyages de l'Abbé Prévost abrégée et rédigée sur un nouveau plan* par Jean-François La Harpe (1780-1781)¹⁹.

Comme la seconde version rencontre un franc succès, Le Vacher de Charnois lui attribue une série de mérites qui reviennent à plébisciter son argument, commun aux deux versions: Édouin et sa fille Azémia sont naufragés dans une île sauvage où ils vivent depuis douze ans en compagnie de Prosper. Ce dernier a été abandonné par son père, Milord Akinson, qui, dans un billet attaché au cou de l'enfant, déclare qu'il viendra le reprendre si sa destinée «cessait d'être aussi rigoureuse». Par crainte que les conséquences de la puberté compliquent leur retour tant espéré à la civilisation, Édouin élève les deux enfants en dissimulant à Prosper la différence de sexe d'Azémia et en lui faisant une peinture effrayante des femmes. Toutefois la nature vient ruiner les précautions paternelles dès la scène 4 de l'acte I et l'intrigue consiste en une série d'incidents conduisant au double consentement d'Édouin et d'Akinson – débarqué sur l'île au deuxième acte – puis à l'embarquement général dans le vaisseau d'Alvar, un officier espagnol qui renonce *in extremis* à ses vues sur Azémia²⁰. Ce qui fait dire au critique du *Mercur* que

16 *Mercur de France*, 12 mai 1787, p. 87-88.

17 *Shakespeare traduit de l'Anglais*, 20 vol., Paris, Veuve Duchesne, 1776-1783; *La Tempête* figure dans le tome 2.

18 Daniel Defoe, *The Life and Strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (1719), traduction française sous le titre *Le Solitaire Anglais* en 1728.

19 Une indication manuscrite figurant sur l'exemplaire F-Pn, cote YTH 1594, indique également «d'après Goizet».

20 Alvar n'existe pas dans la première version de Fontainebleau. Il remplace à Paris le personnage de Tornhil, neveu d'Akinson, qui assume la fonction de rival de Prosper.

quand on se permet de conduire dans un coin du monde, au même jour, à la même heure et à peu près avec les mêmes intentions, des personnages partis de ses quatre points cardinaux, il n'est pas difficile d'amener des tableaux, des surprises, des situations, des effets; de faire naître des incidents, de présenter des contrastes²¹.

L'intérêt du spectacle a cependant rattrapé ses invraisemblances. Le Vacher de Charnois apprécie le réalisme et le pittoresque du décor «qui représente la mer dans le fond, des rochers dans l'éloignement et deux grottes à la droite & à la gauche du Théâtre.» Il vante le style de l'auteur qui «a de la grâce, de la fraîcheur» et qui «rend souvent de manière très agréable des idées très piquantes». Il consacre le talent de M^{me} Dugazon (Azémia) que son jeu dans *Nina, ou la Folle par amour* (1786) avait alors érigé au sommet de l'estime publique. Enfin, il mentionne l'efficacité dramatique de la «candeur d'Azémia» et de «l'ingénuité de Prosper» qui «donnent lieu quelques fois à des scènes attachantes». Par dessus tout, il fait l'éloge de la musique qui a reçu de «grands applaudissements», en particulier de l'ouverture dont le programme, quasiment identique dans les deux versions du livret, indique qu'elle n'a pas changé entre Fontainebleau et Paris. Si la partition n'a pas subi de transformations majeures, ses buts ont pu être changés en profondeur puisqu'ils résident traditionnellement dans la relation entre ouverture et drame.

Pantomime et ouverture à programme

L'ouverture d'*Azémia* est une pièce instrumentale à programme (voir encadré). Tel que présenté dans la partition, le programme comporte deux paragraphes offrant successivement une description du décor du premier acte et la pantomime précédant la première scène. La pantomime est minutieusement réglée par de brèves didascalies disséminées dans la partition. Ces didascalies sont naturellement absentes des livrets, n'ayant d'utilité que pour les artistes, amateurs des théâtres de société ou professionnels des théâtres de province et de l'étranger, auxquels la partition imprimée est destinée.

21 *Mercure de France*, 12 mai 1787, p. 87. Les citations du paragraphe suivant sont tirées de la même source, p. 81-89.

Décor du premier acte et programme de l'ouverture d'*Azémia*
d'après la partition gravée (Le Duc, 1787)²²

Le théâtre représente un endroit de l'île, un peu sauvage; la mer doit occuper le fond[.] Sur le côté droit de la scène, (côté du Roi) doit être une esplanade sur des Rochers inaccessibles par l'extérieur, et sur laquelle on ne soit censé pouvoir monter que par l'intérieur d'une grotte souterraine. Ces rochers doivent être entourés, de hailliers, de broussailles, comme pour dérober aux yeux l'entrée de la grotte. De l'autre côté, vis-à-vis, doit être une espèce de palissade et quelques buissons épais, un peu avancés, qui masque la naissance d'un rocher. Sur ce rocher, à demi hauteur de celui qui est vis-à-vis, doit être aussi un sentier, par lequel puissent passer les acteurs, et un palmier qui borde la coulisse.

Aux premières mesures de l'ouverture, la toile se lève ; une musique tranquille doit indiquer le calme et la solitude de ce lieu champêtre. Quelques instants après, on voit sur la mer plusieurs canots de sauvages; ils abordent, se groupent, exécutent des danses pantomimes; Édoin paraît sur son rocher²³, derrière la palissade, témoigne son inquiétude, et tire en l'air un coup de fusil, qui effraye les sauvages; quelques-uns regagnent leurs canots en désordre, prennent le large, et s'éloignent: les autres se précipitent du haut d'un rocher, disposé pour cela dans la mer. On les voit nager et s'éloigner. Édoin va s'assurer s'ils sont partis, et revient.

Larghetto, 3/4

mes. 19 «Lever le rideau»

Allegro, C barré

mes. 32 «Il fait tout à fait jour»

mes. 36 «le premier canot de sauvage paraît et traverse»

mes. 44 «le second canot fait de même»

mes. 57 «les sauvages se rassemblent dans l'île mais dans le fond»

mes. 67-71 «ils s'avancent/ leur étonnement/ mouvements brusques»

mes. 80 «ralentissez un peu pour la danse»

mes.145 «Édoin paraît sur son esplanade il marque son inquiétude et rentre»

mes.162 «Édoin reparaît et tire un coup de fusil»

mes. 165 «Étonnement des sauvages après le coup de fusil»

mes. 175 «les sauvages courent éperdus de côté et d'autre»

mes. 184 «les premiers se sauvent dans les canots[.] les autres se précipitent du haut d'un rocher dans la mer et s'éloignent à la nage.»

mes. 209 «Édoin reparaît et les suit des yeux» [fin de l'ouverture mes. 223]

22 *Azémia, ou les Sauvages, op. cit.*, p. 1-12.

23 Dans le livret de la première version, il est précisé: «Édoin armé, vêtu comme Robinson, paraît sur l'esplanade de sa grotte». Les diverses pièces comptables en rapport avec la distribution, les décors et les costumes de la production de Fontainebleau mentionnent souvent le nom de Robinson. En revanche, la référence au roman de Daniel Defoe est absente des sources de la deuxième version.

En revanche, toute la partie programmatique figure dans les livrets qui sont distribués au public avant les représentations. Dans le cas présent, on sait que pour la production de Fontainebleau l'édition Ballard fut imprimée en 350 exemplaires. Dans cette édition de 1786 le programme de l'ouverture diffère de la version de 1787 par son style et par quelques détails en rapport avec les changements apportés à la pièce. Cependant, une édition de 1793 ou de 1794, imprimée à l'occasion d'une production au théâtre d'Avignon²⁴, frappe par sa fidélité à la partition et au livret de la seconde version. Consignée dans la partition de Le Duc, l'ouverture pantomime fait partie intégrante d'*Azémia, ou les Sauvages* qui demeure au répertoire de l'Opéra-Comique et de plusieurs théâtres de province pendant deux décennies.

L'utilisation d'une pantomime dans une ouverture d'opéra-comique n'est cependant pas une première en 1786. Grétry avait déjà expérimenté ce procédé dans l'ouverture du *Magnifique* en 1773, puis dans celle du *Jugement de Midas* en 1778. On en trouve également chez Martini (*Le Droit du seigneur*, 1783) et d'autres auteurs avant *Azémia*. Dans ces exemples, la pantomime inscrit le point de départ de l'unité de temps au sein de l'ouverture. Celle d'*Azémia* recourt en outre à une image visuelle et sonore particulièrement suggestive, qui est devenue un poncif du genre: l'aurore. Elle est inspirée par l'article IMITATION du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768), dans lequel l'auteur prête à la musique la faculté extraordinaire de peindre le silence, sur laquelle il fonde sa théorie d'un pouvoir expressif consistant à peindre non pas la chose même mais le sentiment que l'on éprouve devant la chose:

La musique [...] peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle met l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entre dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit. [...] Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur²⁵.

L'article de Rousseau a d'ailleurs suscité de nombreuses aurores servant de programme plus ou moins explicite aux introductions lentes²⁶. Celle de l'ouverture d'*Azémia* est précisée dans le programme: «Une musique tranquille doit indiquer le

24 Frères Bonnet, Imprimeurs-Libraires, vis-à-vis le Puits des Bœufs, an II de la République.

25 Jean-Jacques Rousseau, article IMITATION, *Dictionnaire de musique*, dans Rousseau, *Œuvres complètes. V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, p. 860-861.

26 Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société Française de Musicologie, 2007, p. 146-152.

*calme et la solitude de ce lieu champêtre*²⁷.» Le rideau n'est levé qu'à la mesure 19 et l'éclairage de la scène en signale la fin à la mesure 32, pour le début de l'Allegro: «*Il fait tout à fait jour*²⁸».

Quant à la dimension comique de la pantomime, qui a probablement une intention parodique en direction du grand opéra, elle n'est pas non plus sans précédent. Dans *Le Jugement de Midas*, Grétry avait peint une aurore après laquelle Apollon choit bruyamment des cintres avant de s'extraire piteusement d'un buisson d'épines. Le tableau satirique servait de préambule à une intrigue qui se voulait une charge sans nuance du *Deus ex machina*, transposant sur la scène de l'Opéra-Comique les critiques habituelles du parti encyclopédique à l'encontre du grand opéra à machines. Le programme de l'ouverture d'*Azémia* oriente l'interprétation vers le burlesque, vers le bas comique qui a pour but de faire éclater de rire et qui concerne les valets, les paysans et les vieillards ridicules, d'après François Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750²⁹). Car si les sauvages ne jouent aucun rôle précis dans l'intrigue, ils contribuent à la caractérisation d'un environnement hostile. La première réplique d'Édoïn le suggère: «Ils s'éloignent: le bruit de cette arme inconnue les épouvante toujours; mais s'ils s'accoutumaient à ne plus la craindre; s'ils revenaient en force, surprendre mon habitation, malgré les soins que j'ai pris de la dérober à toutes recherches!³⁰» La description de la débandade des indigènes ressemble fort à l'exutoire humoristique de quelques instants de suspens.

Les buts de l'ouverture d'*Azémia*

Plusieurs considérations touchant à la fonction dramatique de l'ouverture distinguent celle d'*Azémia* des précédentes: contrairement à toutes les ouvertures inscrites dans la temporalité du drame et exécutées à rideau levé, elle n'entretient aucun lien dramatique avec la première scène. La fin de la pantomime précède le début de l'exposition, à laquelle elle n'apporte aucune information précise. Elle n'est qu'un élément du décor, une sorte de parade précédant le véritable commencement de la pièce dans la scène 1 où Édoïn reste seul en scène. Elle est aussi spectaculaire et facultative qu'un prologue ou un divertissement dans la dramaturgie du grand opéra. Cette remarque abonde dans le sens d'un hommage aux opéras de Rameau et assigne à la citation de *l'Air des Sauvages* la

27 *Azémia, ou les Sauvages, op. cit.*, p. 1.

28 *Id.*, p. 3.

29 Cité par Jacqueline Waeber, «*Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau: histoire, orientations esthétiques, réception (1752-1829)», thèse de doctorat, Université de Genève, 2002, p. 308-313.

30 Livret d'*Azémia, ou les Sauvages, op. cit.*, p. 2.

fonction d'annoncer le ballet final de la première version qui relève lui aussi du divertissement chorégraphique. Entre l'ouverture et le ballet final s'établit comme une connivence générique dont l'intrigue principale est exclue, à moins que l'ouverture ne comporte en son sein d'autres éléments en rapport avec la partition de l'opéra.

Dans la taxonomie des buts assignés à l'ouverture par les écrits théoriques de la fin du XVIII^e siècle, l'ouverture peut remplir plusieurs fonctions précises. Lacépède en donne une liste pour la tragédie lyrique en indiquant qu'elle doit entre autres préparer le spectateur à la première scène, annoncer la scène principale ou la passion dominante du drame, ou encore, annoncer le dénouement³¹. L'ouverture peut se cantonner à l'une de ces fonctions ou en accomplir plusieurs simultanément. Dans tous les cas, elle prépare surtout au genre de spectacle qu'on va placer sous les yeux du spectateur. Dans l'opéra-comique qui, d'après l'*Avertissement* de La Chabeaussière, exploite «des tableaux variés, les effets pittoresques, les surprises, & tout ce qui [est] propre à diversifier les compositions musicales³²», l'ouverture opère un choix. Entre les différentes situations et caractères qui sont la source de contrastes et d'intérêt, elle fait un tri, instaure une hiérarchie, et fournit un condensé sélectif affirmant le caractère principal du spectacle. Elle s'apparente en cela au titre de l'ouvrage, comme le fait observer Boyer, rédacteur du *Journal des spectacles*, dans un article publié en 1793:

L'ouverture est à la partie lyrique d'un drame, ce que le titre est au drame lui-même. Ils doivent donc l'un et l'autre en annoncer le sujet, et cette annonce est plus ou moins satisfaisante, en raison du plus ou moins grand rapport qui règne entre cette instruction préliminaire et le poème et la musique³³.

Quel événement ou quel caractère Dalayrac pouvait-il privilégier dans l'intrigue d'*Azémia*, que sa page de titre se contente de qualifier d'«opéra-comique» (livret Ballard) ou de «comédie» (partition de Le Duc et livret de Brunet)? Dalayrac aurait pu tirer parti de l'exotisme de la situation et faire appel à une instrumentation typée par des percussions. Il y aura recours à plusieurs reprises dans des opéras ultérieurs³⁴, mais cette solution paraît généralement réservée à d'autres destinations géographiques, en particulier à l'Orient. Dans le même ordre d'idée, les nationalités anglaise d'Akinson et espagnole d'Alvar offraient la même ressource. Mais Alvar ne figurait pas dans la première version, et la nation anglaise n'a pas de traduction musicale suffisamment établie. En outre, il s'agit de deux personnages en retrait du trio principal constitué d'Édoin, Azémia et Prosper.

31 Lacépède, «De l'ouverture», *La Poétique de la Musique*, op. cit., p. 1-38.

32 Livret d'*Azémia, ou les Sauvages*, op. cit., p. II.

33 Compte rendu du *Jeune Sage et le vieux fou* (Méhul) dans le *Journal des spectacles* du 27 octobre 1793, p. 924-929.

34 *Gulnare, ou l'Esclave persane* (1797) et *Gulistan* (1805).

L'intrigue repose sur l'attraction amoureuse – et érotique – entre Azémia (déguisée en garçon) et Prosper. Les solutions adoptées dans ses précédents ouvrages offraient à Dalayrac une solution toute faite consistant à citer dans l'ouverture la musique d'un numéro exprimant le sentiment principal³⁵. L'air de Prosper «Aussitôt que je t'aperçois» et le duo de Prosper et Azémia «Qu'est-ce donc que l'amour»³⁶ (acte I, scène 4) étaient particulièrement indiqués. Dans la version de Fontainebleau, un autre air pouvait assumer la fonction emblématique d'un titre. Il s'agit de la chanson «Ah! qu'il est doux sous la verdure» qu'Azémia chante en attendant la visite de Prosper. La musique en est perdue car la chanson a été retirée de la seconde version. Le texte en est défectueux mais la mélancolie amoureuse qu'il vise à exprimer rappelle fortement la romance de Nina qui avait fait la fortune de Dalayrac et le triomphe de Madame Dugazon six mois plus tôt (mai 1786).

Azémia doit aussi beaucoup au personnage de Robinson, au caractère invincible du naufragé affrontant avec patience les circonstances les plus décourageantes. Celles-ci sont encore aggravées par les péripéties de l'intrigue qui campe définitivement la grandeur morale d'Édoïn lorsqu'il se trouve confronté au choix insurmontable de se sauver et de sauver sa fille en abandonnant Prosper, dont les sentiments pour Azémia cristallisent l'hostilité des sauveteurs (Tornilh ou Alvar dans les versions 1 ou 2). Avant la reconnaissance mutuelle de Prosper et d'Akinson père, Édoïn atteint une forme d'héroïsme par fidélité à son engagement moral, héroïsme qu'on peut également considérer comme un élément essentiel du drame. Mais les auteurs ont choisi de réserver l'expression de ce noble sentiment au dialogue parlé et aucune traduction musicale dans l'opéra ne permettait son exploitation dans l'ouverture.

Le choix de Dalayrac se porte en fait sur la seule situation facultative du drame: celle où Fabrice, acolyte d'Alvar (version 1) ou Tornilh (membre de l'équipage d'Akinson dans la version 2), est encerclé par les Sauvages et ligoté à un arbre (scènes 3 et 4 de l'acte III). Le lien établi avec l'ouverture tient d'abord au fait que les deux scènes développent l'action ébauchée dans la pantomime initiale. Fabrice est le type même du couard d'opéra-comique. Il est incarné par Antoine Trial qui tenait déjà cet emploi dans le rôle d'Ali (*Zémire et Azor*, Grétry) en 1771. Au début de la scène 3, il rejoue le rôle de l'imbécile apeuré – impatient d'embarquer et de quitter une contrée inquiétante – qu'il tenait au côté du père de Zémire (la Belle), échoué dans les environs hostiles du château d'Azor (la Bête). Dans l'acte III d'*Azémia*, il chante d'abord un air enjoué et descriptif. Sur les mots «c'est moi, c'est moi, c'est moi», on entend des sauts d'octaves, mimant les attitudes de ses enfants accourant à sa rencontre, que l'on a déjà entendu

35 Sur la citation dans l'ouverture voir Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France, op. cit.*, p. 107-135.

36 Devenu «J'ai peur, je ne sais pourquoi» dans la seconde version.

dans l'ouverture pendant les danses des sauvages. Le numéro suivant charge définitivement ce groupe d'une dimension burlesque, qui n'était qu'esquissée dans l'ouverture. Terrorisé et craignant d'être la proie d'anthropophages, Fabrice tente d'entrer en communication avec la tribu qui lui répond imperturbablement par une onomatopée absconse: «Yak mala!» Prescrites par quelques didascalies, ses attitudes incitent à un jeu outré, exploitant le mime et inspiré par la comédie italienne: «Il imite leur langage et fait différents *lazzi* qui font rire les sauvages³⁷.» La pantomime collective est synchronisée avec plusieurs détails de la partition déjà entendus dans l'ouverture: fusées, trémolos des basses, intervalle de demi-ton.

Le reproche d'in vraisemblance formulé par Le Vacher de Charnois en 1787 s'appliquerait avec plus de pertinence à la première version, celle de Fontainebleau (1786) se terminant par le ballet des *Sauvages*, lequel est un élément dilatoire de plus par rapport à l'intrigue principale. Les éléments thématiques (musicaux) et visuels (pantomime et danse) établissent une parenté scénique entre l'ouverture, les deux scènes cocasses de l'acte III et le ballet final (version 1). Comme si l'*Azémia* de Fontainebleau accomplissait l'enchâssement de deux projets indépendants, réunis par la circonstance: d'une part, le drame, avec lequel l'ouverture n'a d'autre lien que son inscription dans le temps dramatique et, d'autre part, les trois «divertissements» régis par une dramaturgie spectaculaire. Cela éclaire l'*Avertissement* de Poisson de La Chabeaussière qui, répondant aux attaques de Le Vacher de Charnois avec une certaine vivacité, argumente sur la question des institutions et des genres propres à chacune, laissant entendre que de Fontainebleau à Paris, *Azémia* subit des changements dictés par la différence des genres.

De la comédie lyrique à l'opéra-comique

En effet, ces changements ne paraissent pas destinés exclusivement par le souhait de perfectionner l'œuvre sans toucher au projet initial. Si l'air destiné à M^{me} Dugazon a pu être retranché à cause de la médiocrité flagrante de son texte, les autres modifications résultent d'un examen profond de l'hybridité du spectacle de Fontainebleau.

En 1786, le rapprochement d'*Azémia, ou les Sauvages* et de l'Académie royale de musique s'accomplit à travers la contribution des sujets dansants à l'exécution du ballet final et, peut-être, de la scène pantomime de Fabrice. Les dépenses pour les représentations à Fontainebleau détaillent les costumes des sauvages qui portaient des souliers de couleur chair et à lacets. La liste des personnes concernées par ces costumes montre que danse et pantomime étaient assurées par deux groupes d'hommes venant surtout de l'Académie royale de musique: dix-sept

37 *Azémia, ou les Sauvages, op. cit.*, acte III, scène 4.

personnes, parmi lesquels Gardel et Vestris, mais aussi Le Bel et Abraham, tous danseurs à l'Académie. À Fontainebleau, s'opère la fusion de la danse (danseurs de l'opéra) et de la pantomime (*lazzi* d'un acteur spécialisé dans les rôles comiques rue Favart) à travers celle des deux troupes. Le mélange de ces composantes n'est possible qu'à Fontainebleau où s'efface la frontière entre les institutions.

Par sa dramaturgie, la première version se rapproche du genre de la comédie lyrique que l'Académie royale de musique développe à partir de la fin des années 1770 et qui eut un succès public extraordinaire, malgré la violence des critiques accueillant certaines créations, telles que *Le Seigneur bienfaisant* (Floquet, 1780), *La Caravane du Caire* (Grétry, 1783), *Panurge dans l'île des lanternes* (Grétry, 1785), *Alcindor* (Dezède, 1787) et *Le Portrait, ou la divinité des sauvages* (Champein, 1790). Le reproche le plus fréquemment adressé par la *Correspondance littéraire* est celui de l'in vraisemblance, et le terme de «romanesque» figure dans plusieurs comptes rendus avec un contenu péjoratif³⁸. La comédie lyrique apparaît comme une voie esthétique parallèle à la tragédie lyrique après Gluck, faisant une large place au spectaculaire et à la danse. Le succès de *Panurge dans l'île des lanternes* en 1785, dont l'ouverture est reprise au sein du ballet final, a pu donner l'idée à Dalayrac d'introduire l'*Air des Sauvages* dans la production d'*Azémia* à Fontainebleau³⁹.

Dans les années 1780, le théâtre de l'Opéra-Comique présente quelques ouvrages inscrits dans cette orientation, parmi lesquels on remarque une collaboration de Dalayrac et Poisson de La Chabeaussière intitulée *Le Corsaire* (1783). Il connaîtra le même sort qu'*Azémia*: une réception glaciale du côté de la critique et un réel succès auprès du public, bientôt suivi d'un remaniement du livret consistant à remplacer les vers par la prose et à écrire des scènes de liaisons pour établir une vraisemblance dans la succession des situations variées et spectaculaires. Entre Fontainebleau et Paris, le dialogue parlé, d'abord écrit en vers, est recomposé en prose; plusieurs scènes et airs sont ajoutés ou retirés; le ballet final disparaît et le troisième acte est entièrement réécrit, les scènes 3 et 4 (celles des sauvages) exceptées. La Chabeaussière en expose les principes dans son *Avertissement*:

Chaque théâtre me paraissait avoir son genre propre particulier. Je laissais à celui de l'opéra les fêtes, les enchantements et les fêtes; aux Français, le développement des caractères et la peinture des mœurs, et je réservais aux Italiens [Opéra-Comique] les tableaux variés, les effets pittoresques, les surprises, et tout ce qui me semblait propre à diversifier les compositions musicales⁴⁰.

38 Voir, par exemple, le compte-rendu de *La Caravane du Caire* en octobre 1783.

39 Dans ses *Mémoires, ou essais sur la musique*, 3 vol., Paris, Imprimerie de la République, an V, vol. 1, p. 377, Grétry précise qu'il en a fait la suggestion au danseur et chorégraphe Gardel l'aîné.

40 La Chabeaussière, *Avertissement* dans *Azémia, ou les sauvages*, *op. cit.*, p. II.

Ayant débarrassé *Azémi* de son ballet final et comptant sur des ressources chorégraphiques beaucoup plus modestes pour la seconde version de 1787, La Chabeaussière ramène sa pièce dans les canons esthétiques de l'opéra-comique. Cependant il conserve toutes les péripéties de l'intrigue que des scènes supplémentaires contribuent à motiver, et revendique ce choix au titre d'une innovation au sein de ce genre:

C'était après de mûres et profondes réflexions sur l'art dramatique, et ses différentes branches, que je regardais comme permis et peut-être nécessaire, d'étendre les ressources du genre borné de l'opéra-comique, en admettant, de préférence, les situations romanesques quand elle pouvait se concilier avec la vraisemblance⁴¹.



L'interprétation de la citation de *l'Air des Sauvages* évolue de la première à la deuxième version. Dans la première, on peut y voir le symptôme de l'embarras de la cour et des surintendants de l'Académie royale de musique qui n'avaient pas su célébrer le centenaire de la naissance de Rameau. Elle s'empare du projet de Lefébure qui, dans sa préface, se déclare guidé par «l'intérêt [qu'il prend] et [prendra] toujours à la gloire de [son] pays» et par «un vrai sentiment de reconnaissance envers cet homme qui, dans l'un des arts les plus charmants, avait porté le plus loin la réputation des Français⁴²». Il attribue l'échec de son initiative à l'intrigue et à la division des autorités en charge de l'Opéra. Ce contexte d'un centenaire esquivé et d'une nouvelle faveur du public pour le spectaculaire et l'opéra-ballet invite à une interprétation amicale et sérieuse de la citation dans la version de Fontainebleau.

Mais dans la seconde version, la citation de l'ouverture apparaît comme un clin d'œil ouvert à toutes les réalisations burlesques et comme une intention de faire rire avec la musique de Rameau. Ce serait alors le dernier coup de griffe parodique porté par l'opéra-comique, un genre né de la critique de l'opéra français un demi-siècle plus tôt, et la traduction musicale de cette méchante saillie du Comte de Falkenstein au sortir d'une représentation à Versailles de *Castor et Pollux* en juin 1777: «On ne pourrait faire de plus superbes obsèques à la musique française.» Ironiquement, c'est la version dans laquelle l'hommage à Rameau perd une grande partie de sa clarté, en étant réduit à un clin d'œil équivoque, qui reçoit le sous-titre des «Sauvages»⁴³. Cela explique le ton sarcastique de La Chabeaussière à l'égard de son critique qui n'est pas connu pour s'être risqué dans la carrière d'auteur:

41 *Id.*, p. I-II.

42 Louis-François-Henri Lefébure, *Rameau, Ballet allégorique en un acte pour le centenaire de sa naissance*, *op. cit.*, p. 3.

43 Compte-rendu de *Castor et Pollux* dans la *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, vol. 11, juin 1777, p. 483.

Instruits par la leçon qu'on m'a faite, [les auteurs] se garderont bien de choisir des titres qui, en ne laissant rien prévoir, répondent à l'exposition, au nœud et au dénouement de l'ouvrage, ce sont des titres *nuls*. L'influence de l'affiche étant une partie essentielle, ils feront beaucoup mieux de ne choisir que ceux qui laissent tout deviner. Enfin, quand ils auront eu le bonheur de plaire au public, ils apprendront que ce n'est pas là leur triomphe essentiel, mais qu'il faut encore satisfaire l'homme éclairé, qui, sur son Tribunal hebdomadaire, a le droit de démentir les suffrages de la Nation, et de juger, en dernier ressort, d'un trait de plume, le fruit de plusieurs mois de travail et de réflexion. Cet homme, c'est M. le Vacher de Charnois, fameux par ses connaissances en Littérature, en Musique et dans tous les Arts, dont il a donné des preuves non suspectes, et qu'il possède, à peu près toutes, au même degré⁴⁴.

44 La Chabeaussière, *Avertissement* dans *Azémia, ou les sauvages*, *op. cit.*, p. v-vi.

L'esthétique du tableau dans les ballets de *Tarare*, version de 1819

En 1819, au cours des dernières années de la période durant laquelle Pierre-Gabriel Gardel dirigeait les ballets de l'Académie royale de musique à Paris, une reprise de l'opéra *Tarare*, composé en 1787 par Antonio Salieri sur un livret de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, vit le jour. L'œuvre originelle visait à porter une réflexion critique sur la monarchie absolue sous le voile de l'exotisme¹, mais fut remaniée plusieurs fois au cours des quarante années qui suivirent, notamment par Beaumarchais lui-même en 1790, grâce à l'ajout d'un «couronnement de *Tarare*», ainsi qu'en 1795, en 1802, et en 1819². Puisque cette dernière version précède de peu l'éclosion du Grand Opéra à Paris, cet article propose une étude comparée du régime gestuel dans les versions de 1787 et de 1819 afin de mettre en lumière l'importance du chœur et du geste dans cet ouvrage, où figure un rapport étroit entre spectacle et pouvoir politique³.

La reprise de *Tarare* en 1819 s'inscrit dans une gamme d'adaptations théâtrales entreprises sous la Restauration et visant à présenter une vision du monarque sans portée contestataire: même si dans la préface du livret publié

1 «L'Orient lui [Beaumarchais] sert comme paradigme d'une société en déclin, qui va à l'échec aussi bien en raison de ses structures de pouvoir traditionnelles que de sa quête permanente de plaisir.» Thomas Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper» in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber, Laaber-Verlag, 1993, p. 337. C'est nous qui traduisons.

2 Sur ces modifications, voir Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra: Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, 2 vol., Genève, Slatkine, 1969 [1878], vol. 1, p. 357-359, Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper»*, op. cit., chapitre VIII.3, Die «Türkenoper» am Vorabend der Französischen Revolution: *Tarare*, p. 332-358, et du même, «Exoticism and Politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare*», *Cambridge Opera Journal*, 6/2 (1994), p. 91-112, ainsi que Béatrice Didier, *Écrire la Révolution; 1789-1799*, Paris, PUF, 1989, p. 161-169.

Pour une étude bibliographique de cette série d'œuvres, voir Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri: Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner «großen» Opern*, 3 vol., Munich, Musikverlag Emil Katzschler, 1971-1974, vol. 1, p. 191-211, et pour la réception critique de la version de 1787, *id.*, vol. 2, p. 138-179.

3 Sur le Grand Opéra à Paris, voir Jane Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; William L. Crosten, *French Grand Opera: An Art and a Business*, New York, Da Capo Press, 1972 [1948]; ainsi que *The Cambridge Companion to Grand Opera*, éd. David Charlton, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

en 1819, l'adaptateur insiste sur les motivations esthétiques de l'adaptation, et notamment sur la nécessité d'élaguer l'intrigue⁴, le dossier sur la remise du même opéra contient quant à lui une correspondance assez suivie entre l'administration de l'Opéra et la police⁵. Déjà pendant l'Empire, il semblerait que l'on ait eu l'intention d'opérer une reprise de cette œuvre. En témoigne une lettre datée du 11 mars 1808 et adressée par «Le Directeur» à l'intention de Gardel, précisant que des changements et des coupures dans le livret ont été «arrêtés par son excellence le sénateur ministre⁶.» Quant à la fortune de cette adaptation sous la Restauration, le manuscrit du livret, daté du 17 décembre 1818, comporte la mention «vu au ministère de la Police générale du Royaume», et porte le sceau de ce même Ministère. Autrement dit, et à l'instar de recherches récentes sur d'autres œuvres théâtrales de cette période, il semblerait que cette série d'adaptations fait partie intégrante d'une politique concertée visant à la réappropriation officielle d'artefacts culturels de contestation datant de l'Ancien Régime et de la Révolution afin de les neutraliser; en conséquence, ces œuvres suggèrent une politique culturelle à la fois lourdement contrôlée et intimement reliée au contexte politique⁷.

Sans aller jusqu'à proposer l'image d'une adaptation commandée pour appuyer le pouvoir politique dans la France de 1819, force est de constater que la reprise de cette œuvre n'a pu s'opérer qu'à la condition d'un dénouement

4 «Dans un article relatif à l'opéra de *Tarare*, la *Correspondance littéraire* de Grimm (1787) présente cette réflexion: *On regrette que l'auteur ait délayé l'intérêt d'un assez beau sujet dans une multitude de choses oiseuses ou étrangères à l'action.* La plupart des journaux du temps, en rendant justice à l'imagination féconde et dramatique qui domine dans cet ouvrage, en ont porté le même jugement. Ce sont précisément ces choses oiseuses, étrangères à l'action, qui ont fait interrompre depuis près de vingt ans les représentations de *Tarare*; et c'est aussi ce que l'on s'est borné à en élaguer, en réduisant les cinq actes du poème à trois. Dès longtemps le prologue ne se jouait plus. L'action reste donc tout entière; et c'est même une situation créée par BEAUMARCHAIS (celle où la milice, docile à la voix de *Tarare*, tombe aux genoux du sultan) qui produit le dénouement actuel. Comme le principal objet que l'on s'est proposé a été de rendre à notre scène lyrique une des plus brillantes compositions de l'auteur des *Danaïdes*, on s'est fait un devoir d'en conserver toutes les richesses, en les réunissant dans un cadre plus resserré; et M. SALIERI y en a encore ajouté de nouvelles, en prenant le soin d'exécuter lui-même dans sa partition les changements que l'ouvrage a dû nécessairement subir, et qui ont été faits de concert avec ce compositeur aussi éclairé qu'il est illustre dans son art.» TARARE | OPÉRA | REMIS EN TROIS ACTES | ET REPRÉSENTÉ | SUR LE THÉÂTRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE | LE MERCREDI 3 FÉVRIER 1819. | A PARIS, | Chez ROULLET, Libraire du théâtre de l'Académie | royale de Musique, rue des Poitevins, no. 7 | M. DCCCXIX. | 72 p. 8°.

F-Po, Liv.[19.486], p. [5]-6.

5 F-Pan, AJ¹³ 132², f. 385v-457r.

6 *Id.*, f. 388.

7 Sur la question de la valeur de contestation prise par les œuvres théâtrales pendant la Restauration, on se reportera à Sheryl Kroen, *Politics and Theater: The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2000.

réaffirmant la légitimité du monarque. Dans ce cadre, la présente étude sur les chœurs et ballets de cette adaptation donnera une indication supplémentaire de la possibilité, proposée par l'opéra du début du XIX^e siècle, de projeter une série de conceptions du pouvoir politique sur la scène.

Si ce phénomène a jusqu'à présent été plongé dans un oubli général (du moins pour les adaptations dans l'opéra de la Restauration), ce n'est pas seulement en raison du caractère conservateur de la pratique artistique de Gardel au début du XIX^e siècle. C'est aussi qu'à première vue les catégories de la musique et du geste forment un domaine apparemment peu propice à l'établissement d'une propagande monarchiste. Nous montrerons pourtant comment l'esthétique du tableau, l'arrangement sur scène et l'habillement des corps de danse et des chœurs, ainsi que la place que ceux-ci prennent dans l'intrigue de l'œuvre, tendent à appuyer des questions de pouvoir fondamentales pour la diégèse.

Il peut sembler paradoxal d'évoquer l'esthétique du tableau au sein de la problématique entre musique et geste, deux formes dynamiques relevant par excellence de la temporalité, alors que le tableau est achronique: et c'est là ce qui fait son intérêt. La peinture ne «bouge» pas, même si on peut représenter un moment figé qui semble suggérer un mouvement en cours. Faire une analogie entre le contenu d'une scène théâtrale et un tableau suppose un statisme, non dans le sens où rien ne se déplace sur la scène, mais plutôt dans le sens où le contenu s'envisage en dehors du temps. Comme l'a relevé Pierre Frantz, «le tableau est un ensemble synchronique qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation. Sa nature essentiellement paradigmatique apparente le tableau au plan du cinéma ou à la séquence⁸.»

Dans la conception ordinaire de la scène théâtrale, l'attention du spectateur est attirée vers ce qui suppose la progression d'une action, d'une suite d'événements, ou de tout élément où l'objet en question est considéré dans sa temporalité. Au contraire, l'esthétique du tableau, même si des personnages s'y déplacent, suggère une conception où le contenu est considéré non dans sa temporalité linéaire, mais dans ses rapports avec d'autres éléments sur scène. Pierre Frantz a fort bien expliqué ce processus:

Ce que le tableau suspend, en même temps qu'il le donne à sentir et même l'exaspère, c'est l'intérêt dramatique qui lie le spectateur à l'intrigue, c'est l'intrigue elle-même en tant qu'elle constitue le «sujet», en tant qu'elle est une suite, qui paraît continue au spectateur, d'actions ou plutôt d'actes commis par les personnages, ces actes pouvant être verbaux. Ce n'est pas l'action, qu'on la considère comme un «contenu», comme la «fable», ou comme l'«histoire». En même temps cette suspension, dans la mesure même où elle fait l'objet d'une élaboration thématique, s'intègre à l'«action» puisqu'elle montre, par exemple, un acte qui s'interrompt en un geste.

8 Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 157.

L'immobilisation picturale dans l'une des microséquences prend son sens dans la séquence générale de l'action. Elle y prend sens, valeur, mais valeur différente, d'un autre point de vue. C'est bien pourquoi le tableau, stase ou comble, sert à la ponctuation rythmique de la pièce⁹.

En effet les ballets dans *Tarare* fonctionnent dans les marges de la continuité linéaire de l'action, tandis que les formes dites narratives, et surtout le récitatif, instaurent un dynamisme et un intérêt générés par la suite logique des aspects du contenu.

Pour la version de 1819, nous disposons d'une série de sources disparates. Le livret fut publié en 1819 chez Roulet peu après la première de l'adaptation qui eut lieu le 3 février de cette même année¹⁰. Toutefois nous nous reporterons, au sein de cette étude et sauf mention contraire, à une copie manuscrite très soignée du même livret ne comportant qu'une petite quantité de remaniements tardifs, et d'autant vraisemblablement de peu avant la première: cette copie du manuscrit existe aux Archives Nationales, accompagnée d'un dossier très riche se reportant aux costumes et à la mise en scène¹¹. Des parties de chœur et de ballet, ainsi qu'une partition d'orchestre manuscrite sont également conservées à la Bibliothèque de l'Opéra¹². Selon une note dans le catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, la musique aurait été arrangée dans la version de 1819 par le compositeur et chef d'orchestre Louis-Luc Loiseau de Persuis qui était depuis le 1^{er} avril 1817, directeur de l'Académie royale de musique, mais la préface de L2 affirme que Salieri lui-même a apporté les corrections et changements nécessaires¹³. Quant à l'adaptateur du

9 *Id.*, p. 184-185. Sur ces valeurs narratives au sein des parties constitutives de l'opéra, voir Mark Darlow, «Apprendre aux hommes à mourir»: The Theatrical Adaptations of *Paul et Virginie*, *European Studies*, 17 (2001), p. 129-142.

10 Voir *supra* note 4; désormais abrégé L2.

11 Voir *supra* note 5; désormais abrégé L1.

12 Sources citées dans Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra*, *op. cit.*, vol. 1, p. 357-358. Pour la partition, voir F-Po, cote A. 320d.(I)-(III). Partition manuscrite [1819], 3 vol., 311-509-292 f., in-fol.; désormais abrégé P2. Pour les parties d'orchestre, voir F-Po, cote MAT 18 [274 (1-514)]. Pour la partition de 1787, voir Salieri, *Tarare*, éd. Rudolph Angermüller, 2 vol., Munich, G. Henle Verlag, 1978, désormais abrégé P1.

13 Né à Metz le 4 juillet 1769, mort à Paris le 20 décembre 1819. Sur Persuis, voir l'article PERSUIS, LOUIS-LUC LOISEAU DE, de Jean Mongrédien et Laurine Quetin, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 29 vol., 2001, vol. 19, p. 463-464, et celui de Jean Mongrédien, dans *The New Grove Dictionary of Opera*, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 4 vol., 1992, vol. 3, p. 972, ainsi que François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 8 vol., Paris, Firmin Didot frères, 1860-1865, vol. 7, p. 3-4: toutefois aucun de ces articles ne mentionne une collaboration à la reprise de *Tarare*. Sur Salieri, voir *supra* note 2.

livret, la version publiée en 1819 chez Roullet est anonyme, mais selon Angermüller, la paternité en revient à Marc-Antoine Madeleine Desaugiers¹⁴. Notons enfin que le chorégraphe de la version de 1819 était Gardel, comme pour la version originale¹⁵.

Au niveau de la diégèse, la modification la plus saillante opérée dans cette œuvre fut la refonte du dénouement permettant au sultan Atar de continuer de régner avec l'approbation du peuple¹⁶. Sur le rapport entre la musique et les indications scéniques se rapportant aux cinq ballets du *Tarare* de 1819, on remarque qu'à la différence de ceux de 1787, ils tendent à appuyer les problèmes de pouvoir sur scène, donnant le plus souvent une impression d'un consensus politique. Ces ballets présentent pour la plupart une séparation nette entre chœurs et corps de danse, une différenciation des types de chœurs (d'esclaves, de guerriers, et de paysans), et des costumes et gestes visant à l'établissement sur la scène de groupes de citoyens homogènes, contrairement à la version de 1787 où l'accent est mis sur la spécificité des différents groupes ou corps sociaux sur la scène¹⁷. Quant au cadre de l'action, l'exotisme n'est plus la marque d'une quelconque contestation politique, alors que l'œuvre originelle se plaçait dans la lignée des œuvres exotiques visant à critiquer la monarchie absolue d'Ancien Régime, comme l'a montré Thomas Betzwieser dans son étude¹⁸.

En 1787, la portée contestataire de cet exotisme passa toutefois presque inaperçue: le caractère inhabituel de l'œuvre frappa les critiques, notamment la grande quantité de récitatifs qui les faisaient «languir», et le mélange de comique et de

14 Angermüller, *Antonio Salieri, op. cit.*, vol. 1, p. 209. Né à Fréjus le 17 novembre 1772 et mort à Paris le 9 août 1827, fils de Marc-Antoine Desaugiers (1742-1793). Sur Desaugiers fils, voir l'article de Hervé Audéon qui lui est consacré dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, op. cit.*, vol. 7, p. 232-233, ainsi que celui par Herbert Schneider dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, éd. Ludwig Finscher, Kassel, New York, Bärenreiter, 17 vol., 1994-2006, vol. 5, p. 855-858. *The New Grove Dictionary of Opera, op. cit.*, ne consacre un article qu'à son père (par Michel Noiray). Aucune de ces sources ne mentionne son travail d'adaptateur pour l'Académie royale de musique. Schneider note pourtant son royalisme (p. 856), fait amplement confirmé par la «Notice sur la vie et les ouvrages de M.-A. Desaugiers» qui figure dans la «nouvelle édition» de ses *Chansons et Poésies diverses*, 4 vol., Paris, Duféy, Delloye, 1834, vol. 4, p. [vii]-xxxii. C'est là un aspect de la carrière de Desaugiers (que l'on a tendance à considérer uniquement comme chansonnier et dramaturge écrivant pour les théâtres mineurs), ainsi que de la culture de la Restauration en général, qui mériterait d'être plus amplement développé.

15 Maureen Needham Costonis, GARDEL, PIERRE GABRIEL, *The New Grove Dictionary of Opera, op. cit.*, vol. 2, p. 349. Les seules sources pour la chorégraphie de cette reprise sont une copie de la marche du deuxième acte et d'une gavotte (voir F-Po, Recueil de ballets, vol. 5 et vol. 57) qui consistent uniquement en une transcription des passages musicaux en question, sans didascalies ni indications gestuelles, et que nous n'étudierons pas dans le cadre de cette étude. Voir L2, p. [4].

16 Mark Darlow, «Politique et opéra: les reprises de *Tarare* (Beaumarchais, Salieri) de 1787 à 1819», *Vives lettres*, 13 (2002), p. 11-28; p. 24.

17 À ce sujet, voir Béatrice Didier, *Écrire la Révolution, op. cit.*, p. 164 sq.

18 Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper»*, *op. cit.*

sérieux parut étrange. Les deux possibilités d'interprétation d'alors, soit une turquerie dans la tradition de *La Caravane du Caire* (Grétry, livret d'Etienne Morel de Chédeville, Fontainebleau, 1783) soit un exotisme à la Montesquieu, ne furent point saisies pour être trop novatrices, et les comptes rendus publiés peu après critiquèrent plutôt la première de l'œuvre sous l'angle de la vraisemblance et de la couleur locale. Comme le conclut Betzwieser, «les conceptions de Beaumarchais pour une réforme du théâtre musical étaient trop neuves et audacieuses¹⁹.»

Le chœur de soldats (acte I, scènes 1-2)

Du fait de la disparition du prologue allégorique, effective dès 1795²⁰, le début du premier acte fut davantage consacré aux effets scéniques qu'il ne l'avait été en 1787, afin de créer un lever de rideau approprié²¹. Dans ces deux nouvelles scènes le chœur se constitue d'emblée en un espace transitionnel entre le monarque et le chef de sa milice. Il représente un peuple passif dont Atar se plaindra à la scène III, préfigurant une caractéristique essentielle du chœur du Grand Opéra: son potentiel à se faire l'écho des forces morales et politiques sur scène²². James Parakilas a relevé comment la sonorité propre au chœur masculin est susceptible d'évoquer «la division sociale et l'affirmation du pouvoir par la force», au contraire du chœur mixte, image sonore «de l'unité sociale – la “nature” dans sa forme sociale. [...] La géographie morale de presque tout grand opéra est délimitée par les divisions du chœur représentant des nations, des groupes sociaux ou politiques opposés; les caractères individuels définissent alors leur position et leurs dilemmes par la manière dont ils s'orientent eux-mêmes sur ce terrain²³.»

Ce nouveau «chœur de soldats», où tous les membres devaient être habillés en costumes guerriers (L1, f. 425), inscrit le mouvement et le geste dans une optique d'expression festive, où les effets visuels tendent vers le spectaculaire: «*Pendant que*

19 *Id.*, p. 336.

20 Darlow, «Politique et opéra», *op. cit.*, p. 20.

21 En effet, il semblerait, d'après une note du livret, que Beaumarchais lui-même fut à l'origine du passage: «Ces deux premières scènes, qui ne sont point dans les anciennes éditions de *Tarare*, se trouvent dans les *Ceuvres complètes* de Beaumarchais. Il les ajouta à l'ouvrage, lorsque le prologue fut supprimé.» (L2, p.11, note). Sur la suppression du prologue, voir Mark Darlow, *Nicolas-Etienne Framery and Lyric Theatre in Eighteenth-Century France*, SVEC/Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2003: 11, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, p. 103-105.

22 Calpigi: «Eh! quel est donc son crime, hélas!» Atar: «D'être heureux, Calpigi, quand son roi ne l'est pas; | De me ravir les cœurs, par un manège habile; | De charmer, d'entraîner ce peuple trop facile.» L2, acte I, scène 3, p. 14-15.

23 James Parakilas, «The Chorus», dans *The Cambridge Companion to Grand Opera*, *op. cit.*, p. 76-92; p. 82. C'est nous qui traduisons.

l'ouverture s'achève, des soldats nombreux sortent de chez le sultan, portant des drapeaux persans déchirés et de riches dépouilles enlevées à l'ennemi.» (f. 394r). À la différence de l'ouverture qui ne subit que quelques coupures, la musique de cette scène a été nouvellement composée²⁴. De scansion syllabique, avec les voix le plus souvent à l'unisson, ce chœur comporte un rythme trochaïque. Quant au texte du livret, et certaines des remarques manuscrites qui y ont été ajoutées, il démontre une conception du mouvement en formes parallèles et la primauté de l'unité du corps dansant:

Chantons la nouvelle Victoire,
Dont Tarare a toute la gloire;
Puisqu'on laisse en nos mains les drapeaux qu'il a pris,
Qu'ils soient de sa valeur et le gage et le prix. (L1, f. 394)

Le chœur de guerriers devait être constitué de treize hommes habillés «en habits de guerriers»; toutefois le dossier accompagnant le livret ne donne aucune indication sur ces habits. Quant à Urson, capitaine des gardes, son habit (L1, f. 416r) devait être semblable à celui de Tarare: l'homogénéité qui règne depuis le lever de rideau ne commence à se désagréger qu'à partir de la scène II. Sur la défense d'Urson²⁵, les soldats doivent «*en plusieurs pelotons, chant[er] en chœur d'un ton sourd.*» L'unité du chœur se dissipe, mais seulement, dans un premier temps, en groupes («pelotons»):

Avez-vous vu sa contenance?
Et comme il restait en silence?
Portons nos chants en d'autres lieux;
Ailleurs on nous entendra mieux. (*ibid.*)

Peu à peu, les pelotons eux-mêmes se défont, parallèlement à une répartition progressive de la matière textuelle et musicale parmi les différentes voix: les ténors répondent aux basses, jusqu'à ce que toutes les voix se réunissent pour chanter, «*très bas*» (P2, vol.1, f. 58) «*ailleurs on nous entendra mieux*»; la didascalie renchérit avec la mention «*ils sortent sans ordre et précipitamment*» (*ibid.*, f. 59). Même en l'absence de mouvements de ballet, un tel chœur répond à une logique du mouvement et de l'arrangement sur scène qui consiste en un usage dramatique de l'opposition entre homogénéité et disparate. À la différence du grand opéra, où les chœurs d'hommes soulignent une division sociale, l'union musicale ici évoquée marque un espace d'homogénéité morale, contre lequel un antagonisme entre deux personnages principaux (Atar et son chef de milice Tarare) peut se dessiner.

24 P2, f. 29-63.

25 «Guerriers, cessez vos chants, si vous aimez Tarare, | Trop vivement pour lui votre amour se déclare. | Vantez moins en ce lieu son courage éclatant | Vos transports blessent le sultan.» (L1, f. 394).

Entrée d'Astasia (acte I, scène 5)

Situé à la scène 5 de l'acte I et conservé intact depuis les représentations de 1787, le deuxième chœur démontre comment une conception d'unité, déjà présente dans la version originale, prime dans la mise en scène. Au début de cette scène, un chœur dansé accompagne l'entrée d'Astasia au sérail, et la suite du passage se caractérise par la séparation entre personnages principaux ou seconds, et les chœurs. Ce dont témoigne la nouvelle didascalie de 1787, absente de la partition manuscrite de 1819 mais présente dans le nouveau livret, précisant que «*tout le sérail se range en baie; quatre esclaves noires portent Astasia couverte, d'un grand voile noir, de la tête aux pieds*» (L1, f. 396). On notera l'importance de l'esthétique du tableau dans ce contexte, marquant un statisme de la présentation scénique. Ce tableau consiste en un ensemble de personnages du sérail (esclaves des deux sexes, eunuques masculins et féminins, ainsi que des Odalisques), lequel se forme de manière à constituer une toile de fond à l'entrée d'Astasia, mouvement singularisé par rapport à l'ensemble des personnages du sérail²⁶.

Le nombre égal de personnages pour chaque catégorie crée un effet de symétrie à l'encontre des indications de Jean Georges Noverre dans ses *Lettres sur la danse* (1760)²⁷: parmi les personnages dansants, on compte douze esclaves femmes²⁸ et douze hommes²⁹ ainsi que huit eunuques et quatorze odalisques³⁰. Comme le

26 Sur le chœur dansé, voir 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. Sur le «tableau-stase», on retiendra cette définition de Pierre Frantz: «Placé en général au début d'un drame ou au début d'un acte, le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action.» Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 157.

27 Noverre, en établissant la primauté de l'imitation de la nature dans la danse d'action, récuse les figures «symétriques et compassées», qui «ne peuvent être employées sans altérer la vérité, sans choquer la vraisemblance, sans affaiblir l'action et refroidir l'intérêt. Voilà dis-je, une scène qui doit offrir un beau désordre, et où l'art du compositeur ne doit se montrer que pour embellir la nature.» Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre I, p. 10.

28 Elles-mêmes séparées en deux catégories (sopranos et altos?). L2, [p. non. num.] et L1, f. 420r donnent les noms suivants: Aubry, Aurellie, Perceval, Rousselot, Lemonnier, Kaniel 1^{re}; Vigneron, Naderkor, Angéline, Barrée, Roland, Péres.

29 Également séparés en deux (ténors et basses?) L2, f. 420r donne les noms suivants: L'enfant fils, Pequeux, Leblond, Groneau, Richard 1^{er}, puis Puper, remplacé par Ragaine (voir L2, [p. non. num.]); Gallais, Faucher, Deshayes, Ysembert, Martin, Richard 2^{ème}.

30 Pour les eunuques, L1, f. 418r donne les noms suivants: MM. Gaubert, Gousse, Courtin, Vaillant, Legros (remplacé par Vaillant), Léger, Cholet, César. Pour les odalisques: Mmes Lacombe, Lachnith, Reine, Maze, Bernard, Augusta, Level, Gallet, Lebrun, Falcos, Ménard aînée, Lamothe, Gambin, Olivier (L1, f. 425v).

révèle une note manuscrite anonyme dans L1, f. 433v («je désire que ces 24 habits soient pareils»), cette volonté de créer des groupes uniformisés et de proportions égales attestant une volonté de créer un équilibre dans la présentation sur scène et par là tendant à renforcer cette impression d'unité. Concernant la chorégraphie de cette scène, nous savons que quatre quadrilles étaient prévus à un certain endroit de l'acte I, dont deux pour les personnages féminins, et deux pour les hommes, pris parmi les esclaves (L1, f. 433)³¹. Certainement employés en 1821 (ce que semble indiquer le f. 456 de L1), ces quadrilles furent conservés en 1822 (L1, f. 438), même si on ignore s'ils furent destinés aux représentations de 1819.

Pour l'entrée du personnage d'Astasia, qui a lieu pendant que le chœur d'esclaves se range en toile de fond, la musique accompagne le geste par le biais de ritournelles cadentielles à l'orchestre; on observe notamment l'usage de la progression V-VI⁷-V-I, introduisant la phrase de récitatif «Que tout s'abaisse devant elle» (P1, f. 126). Quant à la deuxième didascalie («on se prosterne», *ibid.*), elle accompagne un changement de tempo. C'est là un phénomène typique de cette œuvre, où peu de didascalies accompagnent les chœurs, bien qu'elles soient nombreuses au cours des récitatifs. Au cours du récitatif, les didascalies, absentes de P1 mais présentes dans L1, accompagnent les cadences elles-mêmes (f. 396r *sq.*). L'entrée d'Astasia se fait donc sur une toile de fond plus unifiée et décorative que dramatique, renforçant l'effet de tableau dans la présentation scénique de ce moment décisif de l'action.

La Fête européenne (acte II, scène 4)

La modification la plus importante réalisée dans la dramaturgie musicale de *Tarare* concerne la «Fête européenne» organisée par Atar en l'honneur d'Astasia (qu'il a renommée Irza). Il s'agit de la scène 4 de l'acte II, laquelle consiste en une série de danses figurées et de chœurs; toutefois une grande partie de la matière musicale en a été modifiée. Les modifications apportées à la «Fête européenne» sont diverses. Entre autres, l'adaptateur a cherché à fournir une œuvre en trois actes, ce qui laisse supposer non seulement que la nouvelle version eût été plus courte à la représentation, mais aussi que l'intrigue eût été simplifiée pour s'adapter au plan plus simple d'une organisation en trois actes, schéma qui ne fournit qu'un acte d'introduction, de nœud, et de dénouement, à la différence de l'œuvre classique en cinq actes (sans même évoquer le prologue, également retranché). C'est

31 Sur le quadrille, danse très prisée pendant l'Empire, voir l'article homonyme par Andrew Lamb, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.* vol. 20, p. 653-654.

justement le point central de la préface de Desaugiers qui a tendance à passer sous silence l'extrême modification du versant moral de l'œuvre pour ne parler que de ses éléments stylistiques (L2, p. 5-6). En effet, la réception critique de cette fête en 1787 fut négative, notamment parce qu'il fut jugé que le librettiste «empiétait» sur le terrain du compositeur; autre raison sans doute pour laquelle elle fut retranchée³². Toutefois une seconde hypothèse possible concerne le caractère très particulier de la «Fête européenne» qui, comme son nom l'indique, opère une double mise en abyme. D'une part, la fête se donne comme telle au niveau de la diégèse³³: procédé certes bien connu du théâtre qui place l'action représentée au cours de cette même fête à un niveau supérieur de théâtralité. Toutefois il opère une disjonction dans l'attention du spectateur, ainsi que dans la mise en fiction de la danse elle-même. D'autre part, la «Fête européenne» propose un éclairage particulier sur l'exotisme de cette œuvre, les danseurs européens y étant représentés comme des étrangers au niveau de la diégèse: c'est précisément là que pointe l'exotisme de *Tarare* en général, par son insistance sur les différences raciales des personnages (point sur lequel nous reviendrons). Si la «Fête européenne» constitue une mise en abyme, c'est également parce que les indications génériques accompagnant les divers mouvements constitutifs de la fête font partie intégrante de la tradition européenne de la danse (*marche, minuetto*), sans parler du caractère supposément italien de l'air célèbre chanté par Calpigi vers la fin, «Je suis né natif de Ferrare». Le reste de l'opéra n'emploie que très rarement une stylistique musicale relevant de l'exotisme, ce dernier n'étant produit le plus souvent qu'au niveau du décor, du texte et des personnages, puisqu'il y a peu de dissonance stylistique au sein de la musique même.

Dans la version de 1787, c'est la scène 4 de l'acte III qui contenait cette «Fête européenne». Celle-ci consistait en un chœur d'Européens, en un duo dialogué entre l'intrigante Spinette et une bergère *sensible*, ainsi qu'en diverses danses pastorales de la tradition européenne³⁴. Dans la version de 1819, le remaniement de cette scène a eu plusieurs effets. D'abord, la «Fête européenne» a été remplacée dans cette nouvelle version par une série de mouvements ouverts entremêlés de récitatifs; la «Fête» de 1787 consistait au contraire en formes closes où chacun des mouvements constitue une forme traditionnelle connue, et par conséquent une unité en soi³⁵. Par ailleurs un élément fondamental de cette version de la «Fête

32 Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper»*, *op. cit.*, p. 345-346.

33 Atar: «Calpigi, ta fête est charmant!» (L1, f. 403v).

34 John A. Rice, *TARARE*, dans *The New Grove Dictionary of Opera*, *op. cit.*, vol. 4, p. 652; «Calpigi organizes a festival for Astasia, a “fête européenne”: gaily dressed shepherds and shepherdesses, and peasants with their farming tools, perform a series of dances and choruses.»

35 Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper»*, *op. cit.*, p. 346.

européenne» est la polarisation des personnages rustiques et courtois mis en scène, ce qu'indique la didascalie du début de la scène IV de l'original décrivant comme suit les personnages:

Bergers Européens de cour, vêtus galamment en habits d'étoffes de taffetas avec des plumes ainsi que leurs Bergères ayant des boulettes dorées. Paysans grossiers, vêtus à l'Européenne, ainsi que leurs Paysannes, mais très simplement et tenant des instruments aratoires. (P1, p. 218)

Cette imitation est notable dans le premier mouvement constitutif de la Fête, qui porte le titre «Marche», et dont la didascalie indique l'adéquation dramatique entre le geste et la musique du mouvement: «*MARCHE dont le dessus léger peint le caractère des Bergers de Cour qui la dansent, et dont la basse peint la lourde gaité des Paysans qui la sautent*» (*ibid.*) Un facteur important de ce mouvement de ballet est le phénomène de dissonance générique provenant de la mise en forme musicale, et où le rythme de cette «marche» est celui de la sicilienne (croche pointée–double croche–noire). Fréquemment employée pour évoquer une atmosphère pastorale, la sicilienne commence néanmoins à constituer un anachronisme en 1787, et est même plus ou moins dépassée vers 1819³⁶. Remplacé par une (vraie) marche à 2/2, marquée «*largement et très marqué*», et où le motif rythmique de base ôte toute dissonance générique, la marche implique nécessairement un mouvement scénique, même si la nature précise d'un tel mouvement reste à préciser en l'absence d'indications scéniques. Elle emploie également une orchestration plus fournie (ajoutant aux hautbois et bassons de 1787 une flûte, une petite flûte et deux clarinettes, ainsi qu'un triangle, des timbales et des cuivres: cors, trombones et trompettes). Suivie par un récitatif dont le texte est «*Venez, charmante Irza, partagez mon ivresse | qu'à lui plaire tout s'empresse*» (f. 89-90), cette marche sert de cadre à la fête qui va suivre, puisque selon toute vraisemblance elle accompagne les personnages sur scène: ce dont témoigne la didascalie de L1: «*Il la [Irza] conduit au grand sofa et la fait asseoir près de lui*» (f. 403).

Sans doute en raison du nouveau contexte politico-culturel de cette adaptation, il y a donc eu réduction de la dissonance générique et culturelle: ayant servi en 1787 à appuyer la critique politique d'une société en déclin, l'exotisme n'est désormais plus nécessaire. Le corollaire esthétique de cette modification culturelle est que la mise en scène est désormais affaire de mouvement et non pas de langage, puisque les deux éléments faisant référence au-delà du texte sont la musique et le geste, bien plus que les dissonances génériques ou les références culturelles du livret (par exemple celles fournies par Spinette et la bergère).

36 Meredith Ellis Little, SICILIANA, dans *The New Grove Dictionary of Music, op. cit.*, vol. 23, p. 352: «After the 18th century, however, the style fell into disuse; Meyerbeer's *Robert le diable* (1831) includes a fast "sicilienne" in the finale of Act I, and Fauré used a siciliana in the third entr'acte of his incidental music for *Pelléas et Mélisande* (1898), but these examples seem to have been exceptional.»

Après deux morceaux instrumentaux où respectivement le hautbois et le violon sont prééminents, la partition enchaîne avec l'air de Spinette «Ainsi qu'une abeille», suivi par le chœur «Saluez tous la belle Irza» (cet ordre est inversé dans L1):

Ainsi qu'une abeille
 Qu'un beau jour éveille
 De la fleur vermeille
 Attire le miel.
 Un amant fidèle
 Par un tendre zèle
 Fléchit d'une belle
 Le cœur trop cruel.

Traitant de l'éveil des sentiments, ce chant ne comporte aucune spécificité culturelle dans ses références, même si ses termes restent très européens: remplaçant une matière musicale occupée par deux duos dialogués entre Spinette et la bergère sensible, il perpétue néanmoins une certaine quantité de *topoi*, mais ôte toute référence explicite à la comparaison entre mœurs européennes et orientales. Le «chœur d'Européens» (de forme *da capo*) qui cristallisait les dissonances culturelles et morales entre l'Europe et l'Asie, a également été supprimé dans la version de 1819:

[CHŒUR D'EUROPÉENS]
 Peuple léger, mais généreux
 Nous blâmons les mœurs de l'Asie
 Jamais dans nos climats heureux
 La beauté ne tremble asservie.

[SPINETTE ET LA BERGÈRE SENSIBLE]
 Chez nos maris presque à leurs yeux
 Un galant en fait son amie
 La prend, la rend, rit avec eux
 Et porte ailleurs sa douce envie.

Si l'adaptateur a effectué une réduction des dissonances culturelles, il n'a pas pour autant cherché à opérer la réduction des niveaux de théâtralité. En effet deux aspects essentiels de la mise en abyme ont été conservés. D'abord, la barcarolle chantée par Calpigi, «Je suis né natif de Ferrare», a été retenue. Par ailleurs, la nature intradiégétique de cette chanson est encore renforcée par le nombre de rééditions séparées de cette barcarolle entre 1787 et 1819, ce qui en fait un mouvement indépendant, sans parler de sa non-insertion dans l'action de l'œuvre: «Il prend une mandoline et chante sur le ton de la barcarolle. La danse figurée cesse; tous les danseurs et danseuses se prennent par la main pour danser le refrain de sa chanson.»

La barcarolle de Calpigi est précédée par un mouvement chanté par Spinette («Ainsi qu'une abeille»), également donné comme intradiégétique³⁷. La chanson de Spinette se présente stylistiquement comme un compliment théâtral: son usage en 1819 reste obscur, mais son existence prouve que la réduction des niveaux de théâtralité ne fut pas une préoccupation majeure des adaptateurs. La barcarolle est quant à elle une forme prisée au début du XIX^e siècle, ce qui sans doute explique qu'elle ait été conservée³⁸. C'est ainsi que la «Fête européenne» a été remaniée afin d'ôter la portée critique des dissonances culturelles, sans pour autant que l'adaptateur ait eu à enlever tout mouvement étranger à l'action de l'œuvre: la réduction de la portée contestataire semble ainsi plus importante que le toilettage esthétique cité par l'adaptateur³⁹.

Si la dernière reprise de *Tarare* peut être critiquée pour son infidélité à cette portée contestataire caractéristique de l'œuvre de Beaumarchais, elle n'en constitue pas moins un espace remarquable au sein duquel se projettent les préoccupations majeures de l'opéra du début du XIX^e siècle. Ce dont témoignent l'usage du chœur comme figure des luttes de pouvoir, mais également l'organisation dramatique sur plusieurs niveaux résultant de l'adéquation entre musique, geste et visuel: autant de symptômes nous révélant, en filigrane du discours artistique, l'établissement d'une vision politique clairement définie.

37 Il se démarque grâce à la didascalie suivante: «Sur un signe d'Atar, Spinette s'avance et chante le couplet suivant.» Le fait que la didascalie fait référence au chant du personnage place le fait de chant sur le niveau de l'action, et on remarquera que le personnage doit avancer vers le proscenium pour chanter. Sur les rééditions de cette barcarolle, voir Angermüller, *Antonio Salieri, op. cit.*, vol. 1, p. 195-204.

38 «Title given to pieces that imitate or suggest the songs (*barcarole*) sung by Venetian gondoliers as they propel their boats through the water. These songs were already widely known in the 18th century: in *The Present State of Music in France and Italy* (1771), Burney reported that they were "so celebrated that every musical collector of taste in Europe is well furnished with them." A basic feature of the barcarolle is the time signature, 6/8, with a marked lilt-ing rhythm depicting the movement of the boat.» Maurice J. E. Brown, Kenneth L. Hamilton, BARCAROLLE, dans *The New Grove Dictionary of Music, op. cit.*, vol. 2, p. 710.

39 Voir *supra* note 4.

