

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	50 (2009)
<b>Artikel:</b>	L'esthétique du tableau dans les ballets de Tarare, version de 1819
<b>Autor:</b>	Darlow, Mark
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858680">https://doi.org/10.5169/seals-858680</a>

### **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:** 09.02.2026

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

## 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'exotisme<sup>1</sup>, 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 1819<sup>2</sup>. 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 politique<sup>3</sup>.

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 Katzbichler, 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'intrigue<sup>4</sup>, le dossier sur la remise du même opéra contient quant à lui une correspondance assez suivie entre l'administration de l'Opéra et la police<sup>5</sup>. 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 ministre<sup>6</sup>.» 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 politique<sup>7</sup>.

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'ACADEMIE 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, AJ<sup>13</sup> 132<sup>2</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 paradigmique apparaît le tableau au plan du cinéma ou à la séquence<sup>8</sup>.»

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<sup>e</sup> 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 pièce<sup>9</sup>.

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 Roullet peu après la première de l'adaptation qui eut lieu le 3 février de cette même année<sup>10</sup>. 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 datant 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 scène<sup>11</sup>. Des parties de chœur et de ballet, ainsi qu'une partition d'orchestre manuscrite sont également conservées à la Bibliothèque de l'Opéra<sup>12</sup>. 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<sup>er</sup> 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 nécessaires<sup>13</sup>. 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 Mongrédiens 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 Mongrédiens, 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 Desaugiers<sup>14</sup>. Notons enfin que le chorégraphe de la version de 1819 était Gardel, comme pour la version originale<sup>15</sup>.

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 peuple<sup>16</sup>. 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 scène<sup>17</sup>. 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 étude<sup>18</sup>.

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 discalicies 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 audacieuses<sup>19</sup>.»

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

Du fait de la disparition du prologue allégorique, effective dès 1795<sup>20</sup>, 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 approprié<sup>21</sup>. 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 scène<sup>22</sup>. 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 terrain<sup>23</sup>.»

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 *Œuvres 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 composée<sup>24</sup>. 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'Urson<sup>25</sup>, 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'Astasie (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'Astasie 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 haie; quatre esclaves noires portent Astasie 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'Astasie, mouvement singularisé par rapport à l'ensemble des personnages du sérail<sup>26</sup>.

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)<sup>27</sup>: parmi les personnages dansants, on compte douze esclaves femmes<sup>28</sup> et douze hommes<sup>29</sup> ainsi que huit eunuques et quatorze odalisques<sup>30</sup>. 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<sup>re</sup>; 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<sup>er</sup>, puis Puper, remplacé par Ragaine (voir L2, [p. non. num.]); Gallais, Faucher, Deshayes, Ysembert, Martin, Richard 2<sup>ème</sup>.

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)<sup>31</sup>. 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'Astasie, 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 cadencielles à l'orchestre; on observe notamment l'usage de la progression V-VI<sup>7</sup>-V-I, introduisant la phrase de récitatif «Que tout s'abaisse devant elle» (P1, f. 126). Quant à la deuxième didascalie («*on se prosterner*», *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'Astasie 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'Astasie (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 retranchée<sup>32</sup>. 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 diégèse<sup>33</sup>: 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 européenne<sup>34</sup>. 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 soi<sup>35</sup>. 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 charmantel» (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 Astasie, 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 1819<sup>36</sup>. 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 sopha 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 18<sup>th</sup> century, however, the style fell into disuse; Meyerbeer's *Robert le diable* (1831) includes a fast “sicilienne” in the finale of Act 1, 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 BERGERE SENSIBLE]  
Chez nos maris presqu'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 intradiégétique<sup>37</sup>. 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<sup>e</sup> siècle, ce qui sans doute explique qu'elle ait été conservée<sup>38</sup>. 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'adaptateur<sup>39</sup>.

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<sup>e</sup> 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 18<sup>th</sup> 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 liting 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.

