

Beaumarchais – Salieri ***Tarare* (Paris, 1787)**

Le sujet de *Tarare* est tiré de l'un des plus fameux contes d'Anthony Hamilton (1646-1720), *l'Histoire de Fleur d'épine*, publié à Paris par l'éditeur Josse en 1730. En son temps, Hamilton, exaspéré par la vogue des *Mille et une nuits*, aurait voulu démontrer qu'il était aisé d'écrire des contes exotiques et fabuleux. Un siècle plus tard, Beaumarchais ne retient d'Hamilton que le nom de son héros, Tarare ; il réoriente grandement l'intrigue et en modifie le ton : ainsi, son *Tarare*, « opéra en 5 actes avec un prologue », n'appartient qu'à lui. En choisissant un environnement exotique, dans le goût des turqueries à la mode, Beaumarchais s'assure une relative adhésion du public, plus que jamais fasciné par le pittoresque de costumes et de décors comme ceux de *La Caravane du Caire* de Grétry (1784), ou d'*Alcindor* de Dezède représenté quelques mois plus tôt.

Les premières esquisses du livret dateraient de bien avant 1787, et remonteraient même à l'époque de l'arrivée de Gluck à Paris et de la création de son premier opéra en 1774. Dès lors, Beaumarchais n'aurait eu de cesse de confier son ouvrage à Gluck, ce que celui-ci aurait finalement décliné au début des années 1780, de même qu'il avait renoncé au livret des *Danaïdes* un peu plus tôt. Mais, dans les deux cas, Gluck agit habilement afin que son élève Salieri, désormais célèbre à Vienne et dans toute une partie de l'Europe, devienne le bénéficiaire des livrets et puisse se faire applaudir à Paris. Dès le début de la collaboration entre Beaumarchais et Salieri, une relation étroite – presque intime – se noue entre eux : à Paris, le musicien s'installe chez son poète, où il est traité comme un membre de la famille, dont il partage la vie quotidienne ; les deux hommes travaillent journalièrement ensemble, Beaumarchais rendant hommage à l'abnégation du compositeur, décidé à entrer dans le cadre imposé et à renoncer à maintes pages musicales, au demeurant d'une grande beauté, mais trop éloignées du fond et de la forme de l'idéal de *Tarare*. Reconnaisant, Beaumarchais lui dédiera son livret en termes flatteurs.

Tarare, tout autant que *Le Mariage de Figaro* (mais dans un autre genre), fait preuve d'une grande audace et d'un engagement politique peu commun, s'attaquant sans réserve à la société du temps. Si quelques vers semblent glorifier la monarchie (« *Le respect des Rois est le premier devoir* »), c'est en fait pour mieux saper par ailleurs les fondements de ce système ancestral. Au-delà des critiques politiques, la volonté de Beaumarchais est de donner à l'opéra une dimension véritablement sociale et philosophique, en restaurant ce que pouvait être la teneur de l'ancien spectacle des Grecs, du moins tel qu'on l'imaginait à l'époque. D'autres s'y étaient essayés avant lui, notamment Voltaire avec son *Temple de la Gloire* (1745), mais sans y parvenir. Cette réforme du fond n'empêche toutefois nullement Beaumarchais de conserver, pour la forme, les grands effets théâtraux, la pompe du décorum, l'attrait du chant et de la danse caractéristiques de l'ancien opéra français. D'ailleurs, il propose deux alternatives pour conclure son ouvrage – avec ou sans divertissement final – et ne donne à ce sujet aucune préconisation particulière.

Atar, infâme sultan au caractère belliqueux, « roi d'Ormus, despote de l'Asie », se présente comme l'archétype du roi tyrannique, injuste et omnipotent : par son exercice totalitaire du pouvoir, entouré de prêtres et de soldats, il incarne à lui seul tout le

système que Beaumarchais critique, amalgamant justice, militaire et religieux ; son rival, Tarare, ne règnera à l'opposé que « *par les lois et par l'équité* », comme il est chanté durant son couronnement. Tarare synthétise les qualités du héros moderne : courageux, fidèle et désintéressé. Il est destiné à incarner le triomphe de la vertu, de la valeur et de l'intelligence humaine sur les dons de la naissance et du hasard. La vie même lui est moins chère que l'honneur (« *Ô l'abominable victoire. On sauverait mes jours, en flétrissant ma gloire !* »). Par sa bouche, Beaumarchais distille une philosophie sociale héritée des Lumières mais déjà romantique dans ses tournures (« *Vouloir être ce qu'on n'est pas, c'est renoncer à tout ce qu'on peut être* »). Au fur et à mesure que le drame se noue, Tarare s'emporte pourtant et laisse exploser son courroux : *vautour, despote, méchant, tyran*, sont les épithètes par lesquels il qualifie son roi ; la critique politique gronde. Son fidèle valet, Calpigi, tout comique qu'il se présente de prime abord, ne le seconde pas moins dans ces attaques sociales (« *Va ! l'abus du pouvoir suprême finit toujours par l'ébranler. Le méchant qui fait tout trembler, est bien près de trembler lui-même* »). Si Beaumarchais déconstruit, c'est pour mieux asseoir un nouveau modèle de société, idéaliste, pur, ambitieux, où le mérite et la vertu sont encouragés et récompensés.

Le prologue et l'épilogue qui encadrent le drame se révèlent – pour la forme et le fond – d'une grande originalité. Les allégories de la Nature et du Génie du feu (plus exactement *le Génie du feu qui préside au Soleil, amant de la Nature*) y échangent de philosophiques considérations sur l'Humanité. Le vocabulaire scientifique (*atomes, espace, éléments, pesanteur*) auquel l'auteur recourt et qui s'inscrit dans la vogue du temps pour les sciences exactes (dont Louis XVI lui-même se montre féru), est très inhabituel dans le cadre d'un poème lyrique destiné à l'Opéra. Il remet assez violemment en question les théories religieuses encore en vigueur, quoique fortement ébranlées à la fin du XVIII^e siècle. Beaumarchais insiste ainsi sur le côté anarchique du don de la vie, le hasard qui fait naître faible ou puissant, riche ou pauvre, et remet donc en cause les hiérarchies sociales et leur légitimité (« *Voyez comme la Nature les verse par milliers, sans choix et sans mesure* »). Par nature, les hommes naissent semblables (« *Enfants, embrassez-vous : égaux par la nature, que vous en serez loin dans la Société* »). Il est inutile d'insister sur la teneur de ces propos, formalisés bientôt après par la jeune Révolution sous la forme d'une *Déclaration* devenue depuis lors universelle. Beaumarchais pousse plus loin encore sa théorie, car il présente les jeunes âmes pures, solidaires et indivisibles (« *Ne souffrez pas que rien altère notre touchante égalité ; qu'un homme commande à son frère* »). L'épilogue nous en dit un peu plus sur l'origine des idées de Beaumarchais : la pensée franc-maçonne du temps y prend corps, selon l'idée répandue que chacun est maître de son destin (« *Les dieux ont fait leur premier sort, leur caractère à fait le reste* » ; et plus loin : « *Homme ! ta grandeur sur la terre, n'appartient point à ton état, elle est toute à ton caractère* »).

Avec un tel contenu, on peut s'étonner que le livret de *Tarare* n'ait pas été plus malmené par la censure. Il fut accepté en l'état, et même par deux fois, le 28 mars 1786 d'abord, puis, après corrections volontaires de l'auteur, le 21 décembre suivant. Toutefois, le prologue – dont Beaumarchais était très fier – n'eut qu'une assez faible longévité : dès la troisième reprise de l'ouvrage, il fut supprimé, le public de l'Académie royale de musique n'étant vraisemblablement pas encore prêt à entendre théoriser en musique les lois de la gravité et de l'attraction des atomes.

En 1787, malgré un contexte politique tendu – l'Assemblée des Notables préfigurait la prochaine convocation des États Généraux – *Tarare* fait pour quelques semaines l'actualité mondaine du Tout-Paris. « Dès que l'on fut instruit que les répétitions de *Tarare* était commencées, notables, renvois de ministres, assemblées provinciales, tout disparut devant ce grand phénomène. *Tarare* devint l'unique sujet de toutes les conversations ; partout on ne s'entretenait que de *Tarare* », rapporte Grimm dans sa *Correspondance*. Si les répétitions sont suivies avec passion, les représentations mettent le comble à l'excitation. Grimm assure ainsi que « jamais aucun de nos théâtres n'a vu une foule égale à celle qui assiégeait toutes les avenues de l'Opéra le jour de la première représentation de *Tarare*. À peine des barrières élevées tout exprès, et défendues par une garde de quatre cents hommes, l'ont-elles pu contenir ». Pour l'Académie royale de musique, l'œuvre est un franc succès ; les représentations sont très suivies, la recette dépassant largement les attentes. En décembre 1787, six mois après la première, Grimm rapporte encore que « les spectateurs, que l'on voit se renouveler à chaque représentation de cet ouvrage, l'écoutent avec un silence et une sorte d'étourdissement dont il n'y a jamais eu d'exemple à aucun théâtre ».

Si *Tarare* est aujourd'hui bien oublié, il fait date en son temps, et se maintient au répertoire pendant près de quarante ans, traversant plusieurs régimes politiques. On le joue en 1787-88, 1790-91, 1792, 1795-96, 1799, 1802 et 1824-26. À cette date, il atteint quasiment la 100^e représentation. Parallèlement *Tarare* est traduit en italien, remanié par Salieri, et joué à Vienne puis dans toute l'Europe avec succès sous le titre d'*Axur, re d'Ormus*. À l'occasion de certaines de ces séries, Beaumarchais et Salieri proposent des remaniements assez considérables, notamment pour la reprise de 1790. Un nouveau final, *Le Couronnement de Tarare*, resté inédit, vient alors clore l'ouvrage. Bailly, maire de Paris, demande personnellement à Beaumarchais « de changer et d'adoucir » deux vers problématiques dans un contexte de plus en plus tendu : « *Nous avons le meilleur des rois, jurons de mourir sous ses lois* »... Le poète s'exécute mais ne s'en tient pas là. Beaucoup de vers ajoutés font référence aux événements politiques du moment, annonçant d'ailleurs plutôt la Terreur de 1793 que l'enthousiasme collectif de 1789... (« *La liberté consiste à n'obéir qu'aux lois* » ; « *Licence, abus de liberté, sont les sources du crime et de la pauvreté* »). Alors que la Fête de la Fédération vient d'être célébrée au Champs-de-Mars, des aspects très modernes pour l'époque sont abordés : la remise en cause des règles du clergé et notamment le mariage des prêtres, l'abolition de l'esclavage, le divorce... Le décorum est à la hauteur des propos, puisqu'une procession au son d'une « marche nationale » fait paraître tour-à-tour militaires, prêtres, citoyens et cultivateurs ; on apporte le « Livre de la loi » et l'on promène l'« Autel de la liberté » sur scène. Pourtant, ce final n'a que peu de succès et heurte les aristocrates, de plus en plus discrets, aussi bien que les patriotes, de plus en plus bruyants. Sous le Directoire, à compter de septembre 1795, le final est remanié cette fois par Framery (en l'absence de Beaumarchais, émigré) : *Tarare* refuse désormais avec véhémence le trône qu'on lui offre (« *Le trône ! amis, qu'osez-vous dire ? Quand pour votre bonheur la tyrannie expire, vous voudriez encore un roi !* » ; et, à la question « *Quel autre sur nous pourrait régner ?* », de répondre « *La loi !* »).

Tout au long de ces reprises, le texte de Beaumarchais est diversement reçu : si les hommes de lettres et les « savants » se récrient face à des vers maladroits et un vocabulaire peu lyrique, dont il faut bien convenir, ils admirent cependant le sens du drame, notamment la tension continue qui se soutient d'acte en acte, les habiles coups

de théâtre ponctuant l'intrigue, et le développement psychologique très fouillé de certains rôles, ceux d'Atar et de Tarare en premier lieu. On apprécie également le mélange de comique et de sérieux, remis à la mode par Grétry quelques années plus tôt, et qui trouvait dans les chanteurs de la troupe des relais appréciables : Spinette et Calpigi, contrepoints lestes et vivifiants aux rôles d'Astasia et de Tarare, s'expriment avec un ton naturel et enlevé qui dynamise tout l'ouvrage.

Globalement toutefois, force est de constater que le projet général de Beaumarchais n'est pas entendu, ou n'est pas compris. Seul Grimm le perçoit clairement : « L'auteur aura toujours le mérite d'avoir présenté dans cet opéra une action dont la marche ne ressemble à celle d'aucun autre, et d'avoir eu le talent d'y donner assez adroitement une grande leçon aux souverains qui abusent de leur pouvoir. Après avoir dit leur fait aux ministres et aux grands seigneurs dans sa comédie du *Mariage de Figaro*, il lui manquait encore de le dire de même aux prêtres et aux rois. Il n'y avait que le sieur de Beaumarchais qui pût l'oser, et peut-être n'est-ce aussi qu'à lui qu'on pouvait le permettre ».

La musique de Salieri reçoit quant à elle un accueil quelque peu mitigé, étant jugée trop sévère dans son ensemble, pas assez chantante et manquant de tournures agréables. Les mêmes critiques lui avait déjà été adressées à l'occasion des *Horaces* l'année précédente. On regretta, une fois de plus, de ne pas retrouver les grands élans lyriques, les accompagnements agités, les duos contrastés qui avaient fait le succès des *Danaïdes*. Mais, dans l'un et l'autre cas, le but de Salieri était justement de s'affranchir du lyrisme traditionnel pour chercher un ton plus propre aux grands sujets dramatiques, historique dans *Les Horaces*, philosophique dans *Tarare*. Sans surprise, ce sont donc les rares airs, notamment les couplets de Calpigi « *Je suis né natif de Ferrare* », qui emportent tous les suffrages. À plus de deux siècles de distance, ces jugements étonnent : pour l'auditeur du XXI^e siècle, la partition recèle au contraire une multitude de trésors, des tournures originales, des formes ambitieuses, un traitement des voix et de l'orchestre plus poussé encore que dans les deux premières tragédies lyriques de l'auteur. On y retrouve, habilement mêlés, le ton pathétique des *Danaïdes* et celui, épique, des *Horaces*, avec un contraste plus grand encore en raison d'une caractérisation subtile de chacun des rôles.

Consécutivement à toutes les transformations subies par l'ouvrage entre 1790 et 1824, un commentateur prophétisait, en 1853 : « Il n'est guère probable que *Tarare* ressuscite jamais une sixième fois. Sa dernière transformation l'a achevé et, puisqu'il paraît décidément mort, nous laisserons en paix sa cendre ». C'était se tromper : après sa résurrection à la scène sous la direction de Jean-Claude Malgoire en 1988, Christophe Rousset et le CMBV s'emparent aujourd'hui de l'œuvre pour en réaliser le premier enregistrement discographique mondial, clôturant une série d'enregistrements des trois opéras français de Salieri (*Les Danaïdes*, 2013 ; *Les Horaces*, 2016 ; *Tarare*, 2018).