

Interférences du fait pictural avec la scène : le cas emblématique du final d'acte

Pierre SÉRIÉ

Après plusieurs contributions traitant de la question du visuel sur les planches de l'Opéra¹, il nous a paru temps d'envisager les choses en sens inverse d'à l'accoutumée, c'est-à-dire non depuis la salle de spectacle, mais vu du Salon de peinture, afin de prendre la mesure de l'immense prestige acquis par la représentation théâtrale dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette représentation qui ne saurait aller sans les arts de la décoration et de la mise en scène « où la France n'est égalée par aucun pays² ». Un art qui a parfois aussi tendance à empiéter sur la musique, à ne plus être seulement là pour l'illustrer, mais à valoir par lui-même ce dont Meyerbeer³, comme Berlioz⁴, s'inquiétait.

¹ Voir Pierre SÉRIÉ, « Ciceri et le fantastique à l'Opéra : quand le décor devient une manière de tableau de chevalet », *Le surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux baroque au fantastique romantique*, sous la direction d'Alexandre DRATWICKI & Agnès TERRIER, Lyon : Symétrie, 2012, p. 211-225. Voir aussi Pierre Sérié, « Pour une introduction à la dimension visuelle d'une représentation à l'Académie de musique au XIX^e siècle : le concept de "tableau" », en ligne (bruzanemediabase.com).

² Léon CARVALHO, « Faust », *Le Matin*, 1^{er} décembre 1894.

³ « Tout cela est très beau, me dit le maestro [Meyerbeer] d'un air presque fâché, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décorations. » (VÉRON, *L'Opéra de Paris 1820-1835*, Paris : Michel de Maule, 1987, p. 99). Telle fut la réaction de Meyerbeer au sortir des répétitions de *Robert le Diable*.

⁴ « Je ne dis rien des idées musicales de Carvalho, qui, pour favoriser une mise en scène qu'il avait imaginée, voulait me faire prendre plus lentement ou plus vite le mouvement de certains morceaux, me faire ajouter seize mesures, quatre mesures, ou en supprimer deux, ou trois, ou une. À ses yeux la mise en scène d'un opéra n'est pas faite pour la musique, c'est la musique qui

Et, avant toute chose, nous ferons un constat, un assez triste constat : celui du désintérêt des historiens de l'art pour la question, du moins à l'époque qui nous intéresse. Nous nous contenterons, à cet effet, de rendre compte de trois expositions récentes (au demeurant des expositions remarquables), mais qui chacune écartèrent de leur champ d'investigation cette problématique de la porosité entre tableau sur scène et tableau sur toile, en dépit de liens formels et théoriques évidents que nous développerons plus loin.

En les prenant dans l'ordre chronologique, commençons par la plus ancienne d'entre elles, une exposition thématique au titre prometteur – *De la scène au tableau* – qui s'annonçait comme une somme sur la question et dont la lecture du catalogue révèle d'étonnantes ellipses. La section consacrée à la peinture d'histoire entre 1850 et 1900, celle d'un Cabanel ou d'un Gérôme, les équivalents, dans le champ pictural, des Ambroise Thomas et autres Charles Gounod pour le musicologue, cette section donc, ne fait pas l'objet du moindre texte explicatif contrairement à toutes les autres alors qu'on touche là, précisément, au paroxysme de la contamination du tableau de chevalet par des problématiques de type scénographique. Silence éloquent : de Delacroix à Degas, la peinture narrative est donc physiquement de l'exposition sans en être intellectuellement puisque sa présence n'est aucunement discutée dans le catalogue qui l'accompagne. Fallait-il y voir la volonté de ne pas déflorer les rétrospectives à venir, l'une au musée de Montpellier consacrée à Alexandre Cabanel et l'autre organisée par le musée d'Orsay, la rétrospective Jean-Léon Gérôme ? Malheureusement pas⁵.

Et pourtant, Cabanel, pour commencer par lui, enchâsse bien ses personnages dans des boîtes rectangulaires (« disposition d'un wagon de chemin de fer⁶ »

est faite pour la mise en scène. » (*Mémoires de Hector Berlioz*, vol. II, Paris : Calmann-Lévy, 1878, p. 378. Soulignement par l'auteur du présent article).

⁵ Le très riche catalogue de l'exposition Cabanel (*Alexandre Cabanel 1823-1889. La tradition du beau*, catalogue de l'exposition tenue au musée Fabre à Montpellier (10 juillet-5 décembre 2010) et au Wallraf-Richartz-Museum à Cologne (4 février-15 mai 2011), Montpellier : Musée Fabre, Paris : Somogy, 2010) évoque ponctuellement la « théâtralité » des tableaux de l'artiste (voir même référence, p. 378-379), mais ponctuellement seulement, de manière presque incidente, alors qu'il y avait là matière à un véritable essai. Concernant Gérôme, la focalisation sur le cinéma a carrément occulté la rivalité avec la scène (voir *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'histoire en spectacle*, catalogue de l'exposition tenue au Paul Getty Museum à Los Angeles (15 juin-12 septembre 2010), au musée d'Orsay à Paris (19 octobre 2010-23 janvier 2011) et au Museo Thyssen-Bornemisza à Madrid (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris : Musée d'Orsay-Skira-Flammarion, 2010).

⁶ Alexandre BONNIN, « Beaux-Arts. Salon de 1875 », *La France*, 10 mai 1875.

disait la critique) à l'image d'une scène de théâtre vue de face : mimétisme littéral et minimal avec l'univers scénique qui revient à traduire « de seconde main une convention⁷ » (celle du théâtre), à la mettre en abyme. Nous en voudrions pour preuve les exemples de *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*⁸ (1870) et de *Phèdre*⁹ (1880), sans même nous attarder sur l'espace fragmenté, la pose déclamatoire du protagoniste et le référent littéraire explicitement théâtral d'*Othello racontant ses batailles*¹⁰.

Quant à Jean-Léon Gérôme, son obsession du cirque et de l'arène n'est-elle justement pas la transposition dans l'histoire d'un combat autre que celui des gladiateurs ; un combat bien de son temps à lui, à savoir la rivalité entre deux formes concurrentes de production visuelle dans leur capacité à remuer les nerfs : le tableau sur scène et le tableau sur toile ; la mise en scène de théâtre et la peinture d'histoire¹¹ ? Ce jeu de la transposition est d'autant plus évident que Gérôme s'était fait une spécialité, avec ses amis néo-grecs¹², d'utiliser le truchement de l'Antiquité pour ironiser, à la façon d'un Offenbach, sur sa propre époque, celle, en l'occurrence, de la société du spectacle¹³. Ainsi de ce mal nommé *Gynécée*¹⁴ qui, à la vérité, n'est pas n'importe quel *Intérieur grec* : il s'agit moins de l'appartement des femmes d'un honnête citoyen athénien que d'une maison close où la maquerelle expose à un client potentiel les plus beaux atours de son commerce. *Quid* de cette question de la rivalité entre scène et

⁷ « C'est une convention traduisant de seconde main une convention. » (Philippe DE CHENNEVIÈRES, « Le Salon de 1880 », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1880, p. 507).

⁸ Alexandre Cabanel, *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*, Salon de 1870, Paris, musée d'Orsay, H. 1,81 ; L. 2,55 m.

⁹ Alexandre Cabanel, *Phèdre*, Salon de 1880, Montpellier, musée Fabre, H. 1,95 ; L. 2,85 m.

¹⁰ Alexandre Cabanel, *Othello racontant ses batailles*, Salon de 1857, Louisville, Speed Art Museum, H. 1,15 ; L. 1,30 m.

¹¹ Nous renvoyons le lecteur aux analyses d'Emily Beeny qui montrent la récurrence, chez Gérôme, du motif du spectateur, mise en abyme de la condition de spectateur devant le tableau de chevalet et, plus généralement même, de ce Paris du Second Empire devenu ville de divertissements à l'échelle de l'Europe. Voir Emily BEENY, « Blood Spectacle. Gérôme in the Arena », *Reconsidering Gérôme*, sous la direction de Scott ALLAN & Mary MORTON, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2010, p. 40-53.

¹² Pensons à Gustave Boulanger envoyant depuis la villa Médicis, à la commission chargée de l'examen annuel des travaux des pensionnaires, une particulièrement provocante *Phryné* (1850, Amsterdam, Van Gogh Museum) dont tout, jusqu'à ces sourcils exagérément appuyés par des artifices de maquillage, rappelle la condition de courtisane et non la muse d'Apelle ou de Praxitèle.

¹³ Voir BEENY, « Blood Spectacle. Gérôme in the Arena », p. 45.

¹⁴ Jean-Léon Gérôme, *L'Intérieur grec* dit aussi *Le Gynécée*, Salon de 1850-1851, collection particulière, H. 0,64 ; L. 0,89 m.

tableau dans le volumineux catalogue de ladite exposition (371 pages), où il n'est pas une seule fois fait référence au théâtre. Singulier paradoxe pour une manifestation qui était sous-titrée *L'histoire en spectacle*. Le paradoxe n'est, en définitive, que temporel, car, dans la lignée des travaux de Marc Gotlieb¹⁵ le spectacle auquel renvoie le sous-titre existe bien dans le propos de l'exposition, seulement il vise autre chose que la scène de théâtre : le cinéma. Du cinéma, Gérôme, né en 1824 et mort en 1904, n'aura connu que les années pionnières. Peu importe, c'est comme préfigurateur de cette sensibilité cinématographique que l'exposition a été, pour ainsi dire, vendue au public. La dernière salle refermait d'ailleurs le parcours chronologico-thématique sur cet aspect prétendument visionnaire de Gérôme qui aurait façonné tout un imaginaire du péplum, depuis le *Quo vadis* d'Enrico Guazzoni (1876-1949) en 1912 jusqu'au *Gladiator* (2000) de Ridley Scott (né en 1937), en passant par les « grosses productions » de Cecil B. DeMille (1881-1959). Assurément, que ce soit de façon consciente ou non, les images-chocs de Gérôme ont marqué le cinéma, spécialement à ses débuts, lorsqu'il s'agissait pour lui de s'inventer sa propre langue. Dans un premier temps, donc, le truchement de la peinture – et pas seulement celle de Gérôme¹⁶ – lui a été indispensable. Et il y avait là, sans conteste, matière à réflexion sur la très large diffusion des tableaux de Gérôme, sur son succès public et sa récupération par ce que nous appellerons, par commodité de langage, les mass media (mass media qui, au passage, ne comprennent pas seulement le cinéma, mais aussi l'illustration ou le spectacle historique comme des chercheurs américains l'ont depuis prouvé¹⁷). De là à focaliser le propos sur le 7^e art, il y avait un pas, un énorme pas, ce pas de trop par lequel l'historien verse dans l'anachronisme¹⁸. S'il fallait mettre Gérôme en perspective avec le spectacle – puisqu'il faisait de la peinture un divertissement – c'était non pas ce cinéma qu'il n'a pas ou peu connu, mais les « spectacles oculaires »¹⁹ des scènes parisiennes de son temps, vaste corpus longtemps virtuel

¹⁵ Voir notamment Marc GOTLIEB, « Gérôme Cinematic Imagination », *Reconsidering Gérôme*, sous la direction de Scott ALLAN & Mary MORTON, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2010, p. 54-64.

¹⁶ Pensons au Paul Delaroche de *L'Assassinat du duc de Guise* (Salon de 1835, Chantilly, musée Condé) pour le film du même nom réalisé en 1908.

¹⁷ Voir BEENY, « Blood Spectacle. Gérôme in the Arena », p. 50-51.

¹⁸ Pour sa part, Marc Gotlieb était beaucoup plus précautionneux, situant toujours son propos dans la perspective de la peinture d'histoire et utilisant le terme « cinematic » (voir GOTLIEB, « Gérôme Cinematic Imagination »).

¹⁹ Expression consacrée par Théophile Gautier au milieu du XIX^e siècle (voir Orages, n° 4 (2005) « Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires » sous la direction d'Olivier BARA).

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Pierre SÉRIÉ, « Interférences du fait pictural avec la scène : le cas emblématique du final
d'acte. »

auquel, dorénavant, l'accès est rendu possible grâce aux travaux pionniers de musicologues telle Nicole Wild²⁰. Le décor de Charles Cambon et René Philastre pour *Le Gladiateur* de Charles Soumet et Gabrielle d'Altenheim [Fig. 1] n'est-il pas, juste d'un point de vue formel, aussi convaincant que les rapprochements avec les vues de *Quo vadis* ?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Décor du 4^e acte du *Gladiateur* d'Alexandre Soumet et Gabrielle
d'Altenheim, Paris

© BnF (bibliothèque-musée de l'Opéra)

cote du document : Esq. Cambon 146 ; cote du cliché : RC-B-13620

À ceci près que cette esquisse conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra date de 1841, six ans seulement avant que Gérôme connaisse le succès au Salon avec

²⁰ Nicole Wild à laquelle nous rendons hommage pour son immense travail sans lequel la présente étude, comme beaucoup d'autres, n'aurait pu voir le jour.

son fameux *Combat de coqs*²¹. Parce qu'elle est contemporaine du sujet en question, cette esquisse est un objet d'étude très roboratif pour envisager le cas Gérôme : elle prouve que le thème du cirque vient de la littérature – *Les Martyrs* (1809) de Chateaubriand faisant l'objet de multiples accommodements / réinventions pour la scène²² – et conforte, du même coup, ce qui constituait la prémisse de notre compte rendu de l'exposition du musée d'Orsay : la spécificité de Gérôme, c'est sa capacité, nous le verrons plus loin, à surenchérir sur le spectacle vivant, lui qui, *a priori*, en tant que peintre de chevalet, semble prisonnier de l'image fixe. Décidément, en France, l'historien de l'art a une vision par trop restreinte de la culture visuelle du XIX^e siècle et cette cécité, en retour, lui fait courir le risque de ne pas voir son objet d'étude pour ce qu'il est vraiment. Heureusement, nos amis anglo-américains sont là et nous recommanderons chaudement au lecteur du présent article la consultation d'un opuscule intitulé *Reconsidering Gérôme*²³ petit par la taille, mais fondamental quant au fond du sujet.

Du tableau à la scène, de la scène au tableau

Reprenons maintenant le fil de l'histoire, celle du dialogue entre peinture de chevalet et spectacle vivant et voyons dans quels sens se firent, depuis la fin du XVIII^e siècle, les échanges de l'une à l'autre.

Au commencement était le tableau d'histoire, refermé sur lui-même, fonctionnant selon une logique purement interne et avec lequel le spectateur n'interférait pas. C'est la théorie du quatrième mur formalisée par Diderot et dont il n'eut de cesse qu'elle gagne le théâtre où la bigarrure et l'artificialité des costumes, le statisme du jeu et la prise à partie directe du spectateur entravait, selon lui, l'illusion théâtrale. C'est donc le modèle du tableau peint qui va progressivement s'imposer sur la scène. Talma, renseigné auprès de David sur le port de la toge²⁴, pourra bientôt incarner les héros antiques vêtus de drapés à

²¹ *Combat de coq* à partir duquel s'est construite la carrière de Gérôme puisque c'est la toile qui le lance et le désigne, pour les Salons à venir, comme un trublion de l'école française. Jean-Léon Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* dit aussi *Un combat de coqs*, Salon de 1847, Paris, musée d'Orsay, H. 1,43 ; L. 2,04 m.

²² On compte encore, en 1898 par exemple, *La Martyre* de Jean Richepin.

²³ Scott ALLAN & Mary MORTON (dir.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2010.

²⁴ À cette heure, autour de 1820, le prestige du tableau de chevalet est encore tel que le dramaturge croit même entrevoir dans les attitudes de l'acteur le ressouvenir des poses de personnages peints : « On dirait que David a tracé la courbe heureuse de son bras. » (Étienne DE JOUY, *Sylla*, tragédie en cinq actes, Paris : Ponthieu, 1822, p. XXVI (préface)).

l'exemple des figures peuplant le *Serment des Horaces*²⁵ ou *Brutus*²⁶. Mais le costume devenu vraisemblable, le jeu dirigé par un régisseur et le principe des remplois de décor abandonné (à partir de 1831, à chaque création nouvelle, décor nouveau), en somme la scène entièrement repensée passe, insensiblement, du statut de docile suiveur de la peinture d'histoire à celui de rival potentiel. Sous la monarchie de Juillet, le rapport de force s'est même définitivement renversé : désormais, on ne dit plus que l'acteur égale, par la justesse de ses manières, la pose des figures d'une peinture de chevalet²⁷, mais plutôt que c'est cette dernière, et spécialement le tableau d'histoire, qui prend des airs de représentation scénique. Ainsi commence à proliférer, sous la plume des critiques de Salon, le commentaire selon lequel tel ou tel tableau s'apparente à une scène de théâtre²⁸ ou d'opéra. Ce jugement a d'ailleurs été relayé par l'historiographie, notamment Léon Rosenthal dans un ouvrage déjà ancien²⁹ (il date de 1914 et est lui-même issu d'une thèse soutenue en 1900³⁰), mais d'une lecture toujours aussi stimulante : *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. L'auteur, c'est un détail d'importance, ayant rédigé cette étude à une époque où l'interférence peinture/théâtre est encore très vive, comme nous le verrons par la suite (pensons seulement que Gérôme envoie alors toujours des cirques au Salon³¹). Rosenthal est donc pleinement conscient de la porosité entre théâtre et peinture.

²⁵ Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, Salon de 1785, Paris, musée du Louvre, H. 3,30 ; L. 4,25 m.

²⁶ Jacques-Louis David, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, Salon de 1789, Paris, musée du Louvre, H. 3,23 ; L. 4,22 m.

²⁷ Certes, on en appelle toujours aux peintres en matière de gestuelle, mais surtout pour lui donner une couleur historique. Carvalho rapporte ainsi que « les dernières répétitions générales [de Faust en 1859] [...] étaient suivies par Ingres, Delacroix, Pinguilly-Laridon, E. Giraud, Horace Vernet qui [l'] avaient aidé à faire étudier à tous [les] artistes les gestes et les attitudes familières aux personnages représentés par les maîtres peintres et graveurs du seizième siècle » (Léon CARVALHO, « Faust », *Le Matin*, 1^{er} décembre 1894. Référence aimablement communiquée par Mathias Auclair).

²⁸ « Veut-on savoir ce qu'on trouve sans cesse au Salon de cette année [1824] au lieu de l'expression ? L'imitation de Talma. » (STENDHAL, *Salons*, édition, introduction et notes de Stéphane GUÉGAN & Martine REID, Paris : Gallimard–Le Promeneur, 2002, p. 82).

²⁹ Léon ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris : Henri Laurens, 1914.

³⁰ Léon ROSENTHAL, *La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. Thèse présentée pour le doctorat à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, Paris : L.-H. Lemay, 1900.

³¹ Le dernier du genre étant, au Salon de la Société des artistes français de 1902, *La Rentrée des félins* (collection particulière).

Page 209 de l'ouvrage en question, on lit, justement, que la formule type du tableau d'histoire autour de 1830 est alors celle où on voit « une foule nombreuse, richement vêtue, dans un brillant décor, groupée comme au dernier acte d'un drame à spectacle ou d'un opéra », veine dont le premier tableau d'une longue série serait *L'Abdication de Gustave Vasa*³² de Louis Hersent [Fig. 2].



Figure 2 : Louis Hersent, *Abdication de Gustave Vasa*, huile sur toile
© Amherst (Massachusetts), Mead Art Museum

Le moment choisi par Hersent est, en effet, à la fois particulièrement solennel – toute la cour est là – (en une espèce de point d'orgue par lequel l'auteur dramatique clôt traditionnellement la représentation d'une pièce) et il donne, en même temps, l'illusion de se jouer sous nos yeux puisque le vieux roi n'y est pas montré à n'importe quel moment, mais précisément à cet instant fugace où,

³² Louis Hersent, *Abdication de Gustave Vasa*, Salon de 1819, tableau qui aurait été détruit, au Palais Royal, lors de l'insurrection de 1848. La toile est néanmoins connue par des copies réduites, notamment celle du Mead Art Museum (Amherst, Massachusetts).

ayant annoncé qu'il renonce à l'exercice du pouvoir, le souverain s'est levé de son trône et en descend les premières marches. L'image fixe donc un mouvement interrompu en train de se faire, ce très court instant où le geste suivant la parole, le pouvoir change de mains. Ce caractère instantané qui constitue un tour de force pour le peintre de chevalet est aussi, à la manière des mises en scène de théâtre, vue de biais. Le rideau n'a plus qu'à tomber pour que l'analogie avec la scène soit totale, rien à voir donc, avec le statisme et la distribution en frise à la façon d'un bas-relief antique du *Sacre de Napoléon*³³ par Jacques-Louis David, David qui, pourtant, fut le professeur du jeune Hersent.



Figure 3 : Georges Rouget, *Abjuration de Henri IV*, huile sur toile
© Pau, musée des Beaux-Arts

Et formule il y eut bien, car tout dans *L'Abjuration de Henri IV*³⁴ de Georges Rouget [Fig. 3], pour ne retenir que cet exemple³⁵, rappelle la scène : le rôle

³³ Jacques-Louis David, *Le Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1807, Paris, musée du Louvre, H. 6,21 ; L. 9,79 m.

³⁴ Georges Rouget, *Abjuration de Henri IV*, Salon de 1833, Pau, musée des Beaux-Arts, H. 5,29 ; 9,15 m.

dévolu aux accessoires et aux figurants éparpillant l'attention qui erre de morceau en morceau, se fixant difficilement sur le roi ; la vue de biais pour donner dynamisme et sensation de débordement du tableau hors de lui-même, par exemple avec ces marches passant partiellement en hors champ au tout premier plan ; le format même, panoramique, qui selon le procédé du même nom, enveloppe le spectateur posté devant la toile. Mais en 1833 déjà, la formule avait fait long feu et fut relativement mal perçue. On l'estimait trop mimétique dans sa volonté d'exploiter l'effet obtenu au même moment à l'Opéra et, en somme, on lui reprochait de perdre de vue le sens de la synthèse traditionnellement attaché à la peinture d'histoire au profit d'une logique cumulative plus analytique et quasi décorative, telle qu'on la recherchait en matière de mise en scène. On ne pouvait imaginer que la peinture s'apparentât à un spectacle oculaire et la toile, éreintée par les salonniers, ne trouva pas même acquéreur auprès de l'Administration des beaux-arts³⁶.

*Le Martyre de sainte Agnès*³⁷ de Joseph-Désiré Court [Fig. 4] est plus explicitement théâtral encore. Comme au 5^e acte de *La Juive* d'Halévy trente ans plus tôt³⁸ [Fig. 5], le premier plan (sur lequel se joue un drame qu'on pourrait presque tenir pour secondaire) constitue un belvédère dominant la ville, hauteur où, selon le principe de la vue plongeante, on contemple dans un cas

³⁵ Exemple d'ailleurs retenu dans Catherine JOIN-DIETERLÉ, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris : Picard, 1988, p. 249.

³⁶ L'auteur ne pouvant conserver pareille toile dans son atelier « obtint de la conservation du musée de Versailles l'autorisation de l'entreposer au château » (*Georges Rouget, élève de Louis David 1783-1869*, catalogue de l'exposition tenue au musée de la Vie romantique à Paris (12 septembre-17 décembre 1995), Paris : Paris-Musées, 1995, p. 77). Et c'est ainsi que, sans plus de formalité, la toile glissa insensiblement du statut de simple dépôt à celui de bien inaliénable de l'État, statut grâce auquel elle est arrivée jusqu'à nous...

³⁷ Joseph-Désiré Court, *Le Martyre de sainte Agnès*, Salon de 1865, Rouen, musée des Beaux-Arts, H. 4,96 ; L. 8,12 m.

³⁸ « Vaste tente préparée pour recevoir les membres du Concile. Cette tente est soutenue par des colonnes gothiques [...] dont les chapiteaux sont dorés. De cette hauteur on domine la grande place et une partie de la ville de Constance. La cathédrale (fermes sur les derniers plans) fait face au public. On descend, face au public, par une pente douce, sur la place, au milieu de laquelle on voit une énorme cuve d'airain placée sur un fourneau construit en briques. Un brasier ardent brille dans le fourneau. À partir du troisième plan, le plancher du théâtre est ouvert. Un autre plancher, partant du troisième plan, descend en pente douce jusqu'au lointain, au niveau du premier dessous, jusqu'où tombe le rideau du fond. Sur ce rideau et sur les châssis posés en panorama qui font suite, sont peints des gradins en amphithéâtre garni de peuple. » (*Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Palianti. La Juive, opéra en cinq actes de M. E. Scribe, musique de F. Halévy, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra, le 23 février 1835*, Paris : Imprimerie E. Brière, sans date, p. 12).

Rome et, dans l'autre, la grande place et une partie de la ville de Constance. Les « solistes » font face au spectateur tournant le dos au panorama qui nous est si précieux à nous autres « regardants³⁹ ». Il y a aussi rupture d'échelle flagrante entre ce premier plan et le reste de la scène, miniaturisée comme si la perspective continue issue de la Renaissance avait été cassée, l'espace nous apparaissant compartimenté à la manière du décor de scène jouant du seul contraste de l'ici-bas du proscenium et de l'au-delà de la toile de fond⁴⁰. Le mimétisme du peintre d'histoire est donc absolument total et on peut même s'interroger sur le cadrage très énigmatique ici utilisé qui nous fait littéralement tomber dans le tableau selon le point de vue sur la scène qui serait celui du public de qualité à l'Opéra, public qui fuyait le parterre et se réservait les loges des étages. Court retranscrit donc picturalement ce qu'un régisseur de l'époque – on pense naturellement à Louis Paliani – aurait pu imaginer sur scène s'il avait eu à traiter le même sujet.

Et remarquons la gêne de l'historien de l'art au vu du tableau. À l'occasion, après restauration, du réaccrochage spectaculaire de cette toile dans la cour vitrée du musée des Beaux-Arts de Rouen (où aurait-on pu, sinon, trouver asile pour pareille machine...), l'on s'émut de la singularité du parti pris sans pour autant en identifier la source. Le commentaire de l'historien de l'art fut le suivant :

On ne voit pas à quelle œuvre de cette époque il pourrait être comparé. Le martyr de la sainte, au centre de la composition, n'est finalement qu'un

³⁹ Schéma de vue plongeante avec perspective aérienne sur un panorama urbain qu'on retrouve, par exemple, dans une vue du 3^e acte de *L'Enfant prodigue* (1850) (sanctuaire d'Isis) de Daniel-François-Esprit Auber, la lithographie de Victor Coindre reproduite dans *Auber et l'opéra romantique*, catalogue de l'exposition tenue dans les annexes des mairies du 3^e et du 13^e arrondissements, Paris : DAAVP, 1982, p. 43 (n° 126). Il s'agit donc d'un *topos* de la scène parisienne autour de 1830-1880.

⁴⁰ Principe cher, par exemple, à cet artiste total – peintre, architecte, décorateur de scène – qu'était Karl Friedrich Schinkel qui conçoit le tableau de paysage comme cette unique relation scénographique entre avant-scène et lointains, principe scénographique qu'il importe directement dans le tableau de chevalet. Voir Mitchell SCHWARZER, « The Social Genesis of the Public Theater in Germany », *Karl Friedrich Schinkel, The Drama of Architecture*, sous la direction de John ZUKOWSKY, catalogue de l'exposition tenue à l'Art Institute à Chicago (29 octobre 1994–2 janvier 1995), Chicago : The Art Institute, Tübingen : Ernst Wasmuth, p. 54-67 (p. 61). Voir aussi Barry BERGDOLL, *Karl Friedrich Schinkel, An Architecture for Prussia*, New York : Rizzoli, 1994, p. 28.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Pierre SÉRIÉ, « Interférences du fait pictural avec la scène : le cas emblématique du final
d'acte. »

épisode annexe. L'œuvre est au moins autant profane que religieuse. On
peut évidemment évoquer à son sujet l'art cinématographique du péplum⁴¹.



Figure 4 : Joseph-Désiré Court, *Le Martyre de sainte Agnès*, huile sur toile
© Rouen, musée des Beaux-Arts

⁴¹ <http://www.latribunedelart.com/em-le-martyre-de-sainte-agnes-em-par-joseph-desire-court-restaure-article001405.html>.

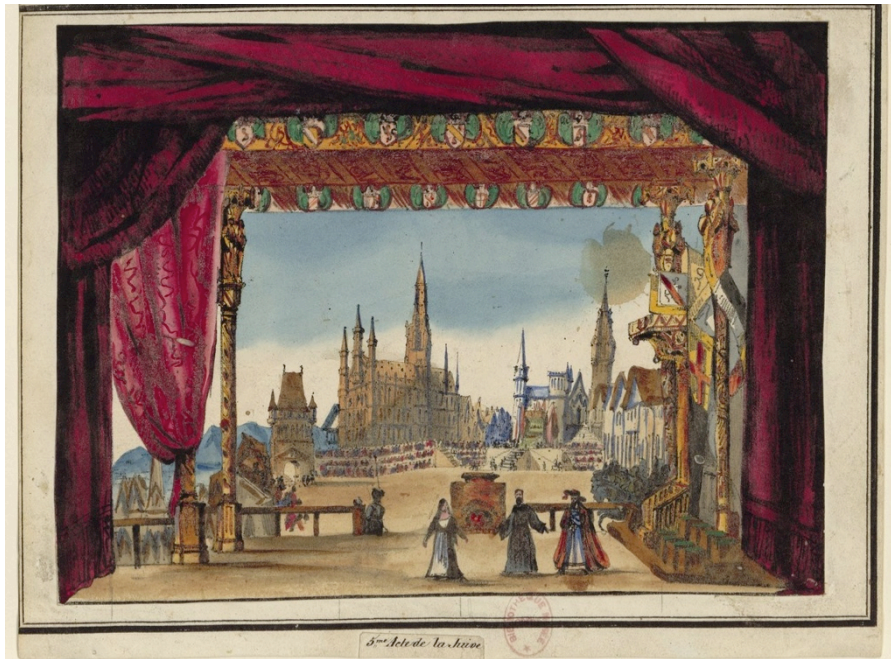


Figure 5 : Décor du 5^e acte de *La Juive* de Jacques-Frédéric Halévy (faussement indiqué 3^e acte sur le document même, erreur répétée dans le catalogue en ligne de la BnF), Paris

© BnF (bibliothèque-musée de l'Opéra) cote du document : Scènes-estampes *La Juive* 4

Encore une fois, ignorant purement et simplement la possibilité d'un dialogue entre tableau sur scène et tableau sur toile, l'historien de l'art tâtonne et ressent la nécessité, pour lire une toile si dérangeante, d'utiliser le truchement du cinéma. La ficelle n'est, décidément, jamais trop grosse : Court expose la toile en question au Salon de 1865 et ce, à pas moins de 68 ans... Nous nous en tiendrons, pour notre part, à une lecture plus historique et qualifierons cette peinture de théâtrale⁴² au sens où son référent n'est plus pictural, mais scénique. La chaîne des siècles, celle qui, remontant le cours de l'histoire de la peinture, nous ramène au Poussin, aux Carrache et au grand Raphaël semble avoir été brisée. Plus rien ne relie cette peinture avec de quelconques « humanités plastiques ». La scène et ses miracles d'invention, son illusionnisme total, ont alors complètement hypnotisé le peintre d'histoire.

De Hersent à Rouget, et plus encore de Rouget à Court, l'empreinte de la scène sur le tableau se fait donc toujours plus évidente, plus pesante aussi et la

⁴² Sur la notion de théâtralité dans la peinture au XIX^e siècle, voir le triptyque fondamental de Michael Fried : Michael FRIED, *Esthétique et Origines de la peinture moderne*, 3 volumes, Paris : Gallimard, 1990-1996.

réception critique des œuvres en question évolue sensiblement : louanges en 1819 pour Hersent, réserves en 1833 pour Rouget, indifférence absolue, en 1865, lorsque Court envoie cette œuvre testament à l'Exposition annuelle des artistes vivants. Le mimétisme n'était évidemment pas une voie souhaitable pour le peintre d'histoire dont les copies n'auraient su égaler l'original. Il fallait esquiver la confrontation avec la scène et chercher le succès par d'autres biais, celui du minimalisme de l'image peinte, d'une part, et celui du détournement de la narration, de l'autre. Dans tous les cas, c'est le décor de scène qui détermine la tournure du tableau d'histoire, signe, s'il en est, du prestige de l'aspect visuel de la représentation théâtrale.

Réinvention du temps de la peinture

Ce ou bien, ou bien entre lesquels le peintre d'histoire doit choisir – ou bien lutter avec le décor de scène sur son propre terrain, ou bien trouver une spécificité propre à la peinture de nature à lui faire reprendre l'avantage – Jean-Léon Gérôme l'illustre au mieux. La première peinture d'histoire au sens strict qu'il livre au public, c'était à l'Exposition universelle de 1855, s'inscrit clairement sous le signe de la confrontation directe avec la scène et c'est l'échec. *Le Siècle d'Auguste*⁴³ [Fig. 6] est d'abord, en tant qu'objet même, davantage un spectacle qu'un tableau : ses 70 m² de toile peinte ne lui font plus appartenir au strict champ du tableau, mais à celui du décor. D'ailleurs, avec ce format exorbitant, l'œuvre écraserait toute toile de chevalet accrochée dans les parages. Quant à l'image, à la fois frontale et circulaire (une fortification ceignant, à l'arrière-plan, la foultitude de figures comme enfermées dans un cirque), elle procède de la juxtaposition et de la superposition d'épisodes se suivant dans le temps, mais ici associés dans le dessein de proposer un florilège des événements les plus marquants du règne d'Auguste.

⁴³ Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste*, Salon de 1855, Amiens, musée de Picardie, H. 7,00 ; L. 10,00 m.



Figure 6 : Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste*, huile sur toile
© Amiens, musée de Picardie

Le tableau devient ainsi, virtuellement, une succession de signes rassemblés dans une arène (le lien avec le spectacle est donc revendiqué) comme la somme de toutes les séquences qui se seraient succédées lors d'une représentation à l'Opéra ou plutôt au Cirque olympique, scène moins savante, mais plus proluxe encore en matière de plaisir purement oculaire⁴⁴. Ainsi voit-on, par exemple, simultanément le cadavre de César et celui de Marc-Antoine qui lui survécut, avant son suicide et celui de Cléopâtre. Gérôme livre une somme qu'il faut décortiquer pour assigner à chacun sa place dans l'histoire, le spectateur doit s'immerger dans ce tableau pour le parcourir dans son intégralité, le format favorisant cette immersion : les 10 mètres d'envergure de la peinture

⁴⁴ Sur le Cirque-Olympique, la seule scène parisienne à alors pouvoir rivaliser en faste avec l'Académie de musique, voir Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 89-93.

l'enveloppent presque physiquement. Las, cette image s'apparentant aux gloires sur lesquels terminaient traditionnellement les opéras au début du XIX^e siècle (pensons à *La Mort d'Adam et son apothéose* de Lesueur (1809) ou à *La Mort d'Abel* de Kreutzer (1810)), formule qu'on retrouve encore dans *Mireille* de Gounod (1864), *L'Africaine* de Meyerbeer (1865) ou dans *Le Roi de Lahore* (1877) de Massenet, laisse froids public et critique qui passent leur chemin. Gêrôme se le tient pour dit, on ne l'y prendra plus.

Les cirques qui suivent⁴⁵, eux, délaissent les proportions du décor de scène pour un format spécifique à la peinture, et même à la peinture de chevalet, car ils s'apparentent, avec 1 mètre 50 à peine dans leur plus grande dimension, à ce qu'on qualifie vulgairement de « punaises ». Intéressons-nous plus particulièrement à la seule toile qui, de toute sa carrière coûta, à Gêrôme plus d'efforts que *Le Siècle d'Auguste : ces Dernières Prières des martyrs chrétiens*⁴⁶ [Fig. 7] sur laquelle l'artiste s'échina pas moins de vingt années (1863-1883) ! Les dates revêtiront d'ailleurs une importance capitale dans la démonstration qui va suivre puisque notre propos vise, rappelons-le, à mettre en perspective tableau sur scène et tableau sur toile.

⁴⁵ *Ave Caesar, morituri te salutant* (Salon de 1859, New Haven, Yale University Art Museum, H. 0,92 ; L. 1,45 m), puis *Pollice Verso* (Cercle de l'Union artistique, 1873, Phoenix, Phoenix Art Musuem, H. 0,96 ; L. 1,49 m).

⁴⁶ Jean-Léon Gêrôme, *Dernières Prières des martyrs chrétiens*, 1883, Baltimore, Walters Art Gallery, H. 0,87 ; L. 1,50 m.



Figure 7 : Jean-Léon Gérôme, *Dernières Prières des martyrs chrétiens*, huile sur toile

© Baltimore (Maryland), Walters Art Gallery

L'achèvement de cette toile de Gérôme (son chef-d'œuvre pensait-il), en 1883, s'inscrit dans tout un imaginaire visuel du cirque sur la scène : Gounod avait, avec son *Polyeucte* (1878), voulu enfin s'imposer dans le registre du grand opéra au sens strict l'année de l'Exposition universelle de 1878 (ce fut un four, mais, pour nous, ce qui importe c'est le choix d'un sujet à grand spectacle comme ingrédient indispensable du succès escompté) ; *Les Martyrs* (1840) de Donizetti furent remontés, en 1884, pour inaugurer avec pompe la nouvelle salle du théâtre du Château-d'Eau (la critique de l'époque vit dans le décorum inhérent à l'œuvre la seule explication plausible de la programmation de cet opéra de Donizetti dont plus personne ne se souvenait⁴⁷) ; *Théodora* de Victorien Sardou était créée à la Porte-Saint-Martin le 26 décembre 1884⁴⁸. Enfin, raccourci

⁴⁷ « Il s'agit d'une œuvre parfaitement inconnue du public. » (Léon KERST, « Musique. Théâtre du Château d'Eau. *Les Martyrs*, opéra en quatre actes de Scribe, musique de Donizetti », *Le Voltaire*, 7 juin 1884). « Il est impossible de trouver une vieillerie plus lamentable que ce malheureux opéra des *Martyrs*. » (Victor WILDER, « Premières représentations. Opéra populaire, *Les Martyrs*, de Donizetti ». F-Po : dossier d'œuvre des *Martyrs*).

⁴⁸ Voir Francisque SARCEY, *Quarante Ans de théâtre*, t. VI, Paris : Bibliothèque des annales, 1901, p. 124.

temporel de la fortune de ce thème du cirque, le programme du concours de Rome de composition musicale pour l'année 1883, précisément, était *Le Gladiateur*⁴⁹.

Mais revenons-en à la toile de Gérôme. Au minimalisme du format (le peintre ne singe donc plus les proportions d'une toile de fond de scène) répond, en dépit de ce qu'un coup d'œil rapide pourrait laisser croire, le minimalisme de l'image. Car si Gérôme offre au spectateur une vue panoramique sur le Circus Maximus, ce n'est pas pour contrefaire les grandioses mises en scène de l'Académie de musique dans *Les Martyrs* (1840) de Donizetti ou *Polyeucte* (1878) de Gounod. À y regarder de plus près, on remarquera, en effet, que le décorum n'y est vu largement que dans le dessein de décomposer les diverses étapes d'un unique processus : celui du martyr des chrétiens brûlés vifs vus successivement enduits de poix (à droite), alors que le feu est allumé (un peu plus à gauche) et dans l'embrasement final (à gauche)⁵⁰. L'image peinte s'offre d'emblée en rivale potentielle des arts du temps, donc de la scène. (D'autres indications vont aussi dans ce sens, telles les traces du passage des chars qui rappellent la première partie de cette journée de réjouissance, dont le peintre n'a voulu montrer que le dénouement⁵¹). Rivalité, certes, mais dans la différenciation. Les modalités de la représentation picturale sont spécifiques et, en définitive, de nature à procurer au spectateur plus de plaisir encore que s'il voyait la chose sur les planches d'un théâtre. D'abord par le naturel de la mise en scène : le groupe de chrétiens est déporté sur la droite, contrairement au dispositif centré, tout à fait conventionnel, auquel aurait sans aucun doute souscrit le régisseur. C'est, en tout cas, ce qu'il fit dans *Les Martyrs* de Donizetti dont la plantation finale montrait « tous les chrétiens à genoux au milieu du cirque⁵² », dispositif usé qui sent « la pose ». En outre, Gérôme parvient à jeter à la face du public cette horreur irreprésentable sur scène des suppliciés mus en torches humaines – quel effroi pour le spectateur découvrant progressivement ce qui se consume (il regarde d'abord au centre, or l'explication ne lui est donnée qu'à la périphérie du tableau, donc dans un second temps). Et puis,

⁴⁹ Le lauréat fut Paul Vidal, Debussy obtint le second grand prix.

⁵⁰ Voir GOTLIEB, « Gérôme Cinematic Imagination », p. 56. Sur ce point, on saluera le très intéressant point de vue de Dominique de Font-Réaulx dans le catalogue de l'exposition Jean-Léon Gérôme (voir *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'histoire en spectacle*, p. 138).

⁵¹ Voir GOTLIEB, « Gérôme Cinematic Imagination », p. 54.

⁵² *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Palianti. Les Martyrs, opéra en quatre actes de E. Scribr, musique de Donizetti, représenté pour la première fois, à Paris, le 10 avril 1840, sur le Théâtre de l'Opéra*, Paris : Imprimerie E. Brière, sans date, p. 12.

surtout, Gérôme a compris la force inhérente à la peinture : ce que la scène dissimule à la hâte pour ne pas être contrainte de le représenter maladroitement (les fauves qui s'avancent), Gérôme le montre, et comment : le véritable sujet du tableau n'est-il pas, au premier plan, ce lion affamé dont les narines sont excitées à l'odeur de la chair en combustion... Enfin, image peinte, la représentation s'offre au regard pour un temps illimité⁵³, alors que l'épisode sur scène ne dure qu'un bref instant⁵⁴. *Les Martyrs* de Donizetti, tels que mis en scène par Palianti en 1840, se terminaient sur une note beaucoup plus sage que le dispositif complexe imaginé par Gérôme. Le supplice y était davantage suggéré qu'effectif :

À peine Polyeucte et Pauline ont-ils franchi le seuil de la grille, et à peine aperçoit-on les belluaires s'apprêter à fermer la grille, que le rideau baisse. – Tous les chrétiens, à genoux au milieu du cirque, attendent la mort. – Un rugissement se fait entendre. – Le rideau est baissé sur ce TABLEAU⁵⁵.

38 ans plus tard, mis en musique par Charles Gounod, le même sujet présenté sous une appellation différente – *Polyeucte* cette fois – montre toujours la même raideur. Certes, les indications scéniques dénotent un peu plus d'audace qu'en 1840, mais l'impression d'artificialité demeure. Les protagonistes sont encore campés au centre de la scène, comme dans un tableau d'école concourant pour le grand prix de Rome (en l'occurrence, on pense au Léonidas posant au milieu du tableau éponyme de David). Et les animaux, qui font leur apparition, sont cantonnés aux seuls fonds. Lisons plutôt la description du deuxième et dernier tableau du 5^e acte :

L'intérieur des arènes. La multitude envahit les gradins. Polyeucte et Pauline sont agenouillés au milieu du cirque. Un rayon céleste les éclaire.
[...]
(On voit derrière les grilles du fond les lions prêts à s'élancer. Un belluaire va les déchaîner. – La toile tombe.)⁵⁶

La comparaison (et la rivalité) entre tableau sur scène et tableau sur toile tourne dorénavant à l'avantage de la peinture. Immanquablement, l'amateur de

⁵³ Illimitée aussi en ce qu'elle sera d'ailleurs répétée à l'infini par les procédés photomécaniques.

⁵⁴ L'homme de théâtre concède qu'il touche là l'infériorité de son médium par rapport à celui du peintre : en peinture « la mort, au lieu d'être un fait accompli, est instante, et [...] l'attente tragique agit éternellement sur l'âme du spectateur » (Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris : Charpentier, 1884, p. 45).

⁵⁵ *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Palianti. Les Martyrs*, p. 12.

⁵⁶ Livret de *Polyeucte* annoté. F-Po : Ms Barbier 69, carton 7.

tableaux d'histoire trouvera la mise en scène, en dépit de tout son faste, « veillotte ». Il y verra le pâle ressouvenir les exercices davidiens de la Révolution et de l'Empire. S'étonnera-t-on de ce qu'ici et là le régisseur en charge de *Polyeucte* cite avec plus ou moins de discrétion le dispositif de *Pollice verso* de Gérôme ? Le frontispice de la partition retient d'ailleurs cet épisode pour résumer le parcours visuel de l'Opéra. La scène finale, néanmoins et comme nous venons de le voir, en revient à un parti tout à fait conventionnel centré, frontal et symétrique. Elle, s'apparente, ce faisant, à la version qu'en avait donnée Léon Bénouville en 1855⁵⁷, version en son temps jugée froide et « académique » par la critique de Salon quoique le peintre jouât subtilement de la dissymétrie des architectures. Il va sans dire que les cirques de Gérôme, en revanche, furent, après le fiasco du *Siècle d'Auguste* d'immenses succès.

Ce qu'on accepte au théâtre comme on convention, on ne le souffre plus sur toile passé 1850. Peut-être pour la bonne et simple raison que ces balancements mécaniques assez pauvres centre/périphérie ; solistes/figurants sont, sur scène, la simple partie d'un ensemble plus vaste associant texte, image et musique. L'image n'ayant, dans ce trio, qu'une valeur secondaire : la mise en scène est le décorum d'un opéra. On ne saurait en faire l'économie, mais elle relève de l'accessoire et n'ajoute rien à la « valeur intrinsèque » d'une œuvre tout entière enfermée dans duo texte/musique⁵⁸. Il s'agit donc, pour le régisseur, de rester à sa place, de ne pas monopoliser l'attention du spectateur⁵⁹. Sur la scène on répète, l'innovation n'est pas de mise⁶⁰. La tâche du peintre est toute différente et Gérôme a, plus qu'aucun autre peintre d'histoire de son temps, compris l'inanité de la pure et simple imitation des effets obtenus sur les planches des théâtres. Gérôme veut surprendre, sidérer le spectateur, remuer ses nerfs en expérimentant de nouveaux procédés visuels et narratifs. Le théâtre peut bégayer (ce qu'il fait, assurément, de 1840 à 1878, des *Martyrs* à *Polyeucte*), la

⁵⁷ Léon Bénouville, *Les Martyrs conduits au supplice*, Exposition universelle de 1855, Paris, musée d'Orsay, H. 4,59 ; L. 3,91 m.

⁵⁸ Le premier traité français de mise en scène (Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris : Charpentier, 1884) est d'ailleurs sans appel sur la place secondaire de l'aspect visuel de la représentation théâtrale. En somme, l'idéal romantique de l'œuvre d'art totale a fait long feu et on en revient à l'option traditionnelle selon laquelle tout ce qui ne ressortit pas à l'ouïe (texte, musique) est accessoire.

⁵⁹ « L'abus ou l'excès de la mise en scène détourne le jugement du spectateur de l'objet qui devrait faire sa préoccupation principale, par suite abaisse son goût. » (BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène*, p. 15).

⁶⁰ « La mise en scène demande beaucoup plus de précautions que d'audace. » (BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène*, p. 43-44).

peinture, elle, n'a d'autres choix que de se réinventer. Visuellement parlant, Gérôme imagina des compositions asymétriques d'un type nouveau donnant l'impression de naturel et du coup, gagnant en illusionnisme. Quant aux questions d'ordre narratif, il parvint, *via* les accessoires à suggérer à la fois l'avant, le pendant et l'après du spectacle scénique. Dans *Dernières Prières des martyrs chrétiens*, les traces du passage des chars sont l'avant (évocation des réjouissances passées), le bûcher le présent (présent qui donne à voir un spectacle d'une cruauté presque insoutenable) et, enfin, l'entrée des fauves est l'après (ce lion hésitant, aveuglé par une lumière trop subite annonce le massacre final, ce massacre clôturant une journée de divertissement de nos ancêtres les Romains).

Il est d'ailleurs symptomatique que tous les peintres d'histoire de la seconde moitié du XIX^e siècle versant dans la redondance avec le théâtre échouassent à s'imposer durablement, à commencer par Gustave Doré⁶¹. Ce graveur qu'on ne présente plus, s'essaya en effet à la peinture monumentale à travers une série de très grands formats d'à peu près 5 ou 6 mètres de haut sur 8 à 10 de large chaque⁶², série relatant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui lui avaient été commandés, à Londres, par les directeurs d'une galerie privée – la bien nommée Doré Gallery – pensée comme un spectacle oculaire payant à destination du grand public⁶³. Mais ces tentatives répétées de Doré pour se faire un nom en tant que peintre d'histoire furent vaines. Elles se soldèrent par autant d'humiliations : lazzis de la critique parisienne et accrochage quasiment systématique non pas dans le salon d'honneur de l'Exposition annuelle des artistes vivants (le Salon), mais dans les salons d'angles du palais de l'Industrie aimablement qualifiés en leur temps de dépotoirs... Pourquoi cet échec ? Eh bien parce que, au confluent d'une double tradition, celle déjà ancienne des tableaux de réfectoires vénitiens à la Véronèse⁶⁴ et celle contemporaine, concomitante même, des mises en scène de théâtre, Doré opte trop ouvertement

⁶¹ Gustave Doré qui, par ailleurs, n'était pas indifférent à ce qui se passait sur la scène des théâtres parisiens. Ainsi Léon Carvalho nous rapporte-t-il que, en vue de la création de *Faust* au Théâtre-Lyrique en 1859, il « avait fait près de cent dessins » pour le 4^e acte. Voir Léon CARVALHO, « *Faust* », *Le Matin*, 17 novembre 1894. Référence aimablement communiquée par Mathias Auclair.

⁶² Voir *Gustave Doré 1832-1883*, catalogue de l'exposition tenue au musée d'Art moderne de Strasbourg en 1983, Strasbourg : Musées de Strasbourg, 1983, p. 55.

⁶³ *Gustave Doré 1832-1883*, p. 55.

⁶⁴ Dont les plus fameux sont *Les Noces de Cana* du musée du Louvre et *Le Repas chez Lévy* des galeries de l'Académie à Venise.

pour le parti scénique⁶⁵. Une toile comme *Le Christ quittant le prétoire*⁶⁶ (1872) relève de la pure et simple transposition picturale des finals de grands opéras type *Le Prophète* : soliste nettement individualisé au centre de la scène (en l'occurrence le Christ); chœurs et figurants formant autant de cercles concentriques autour; espace rythmé par des architectures fermant le tableau des deux côtés (côté cour, côté jardin), espace qui n'est plus ouvert qu'en profondeur, comme au théâtre, fonctionnant de l'arrière vers l'avant, contrairement à ce qu'il en va traditionnellement dans la peinture d'histoire. Il y a, en outre, cette horreur du vide (les toiles de Doré sont « pleines à craquer »), cette démesure dans le faste qui caractérise les productions de l'Académie de musique et qui, appliqué à la peinture, fait le bonheur des caricaturistes. Voyons plutôt comment Cham ironise sur *L'Entrée du Christ à Jérusalem*⁶⁷ où, il est vrai, les personnages sont agglutinés, entassés les uns sur les autres, les uns au-dessus des autres, comme s'ils étaient postés sur des chemins de pente, pour reprendre la terminologie du matériel scénique. Ces chemins de pente permettant de superposer les figures donnaient plus d'ampleur aux scènes de foule, atteignant une pompe inconnue de la peinture, même dans les festins de Véronèse qui, tout au plus, alignaient deux ou trois rangées de personnages. Cette intrication étouffante de figures justifierait la comparaison avec des asticots que Paul Claudel réserva au chef-d'œuvre d'Ingres⁶⁸. En regard, Véronèse même paraît sobre, presque fade ! Le théâtral, ici, c'est l'excès, la prolixité, le plaisir gratuit, quasi décoratif, de la saturation de l'espace et, enfin, la symétrie implacable de compositions interchangeables montrant de la même façon ici le Christ descendant un escalier, là le même Christ monté sur un âne. Ce caractère répétitif ressortit au savoir méthodique de l'artisan, non au souci d'originalité et d'invention propre au peintre d'histoire. Tout, chez Doré, renvoie à un type de production visuelle purement mécanique : celle du peintre au kilomètre des ateliers de l'Opéra, celle, aussi des plantations tirées au cordeau inlassablement répétées par les régisseurs d'abord soucieux, dans les finals d'acte, d'équilibre et d'harmonie.

⁶⁵ L'historiographie, elle, y a encore vu l'analogie avec « quelque énorme superproduction cinématographique » ! (*Gustave Doré 1832-1883*, p. 55).

⁶⁶ Gustave Doré, *Le Christ quittant le prétoire*, 1872, Strasbourg, musée d'Art moderne, H. 6,00 ; L. 9,00 m.

⁶⁷ Gustave Doré, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, 1876, localisation actuelle inconnue, H. 6,00 ; L. 9,00 m.

⁶⁸ C'est l'image de la galette d'asticots qu'il utilise pour décrire *Le Bain turc* d'Ingres.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Pierre SÉRIÉ, « Interférences du fait pictural avec la scène : le cas emblématique du final
d'acte. »



Figure 8 : Gustave Doré, *Le Christ quittant le prétoire*, huile sur toile
© Strasbourg, musée d'Art moderne



Figure 9 : Gustave Doré, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, dessin (plume et
encre noire, lavis d'encre de Chine, crayon et aquarelle) Sète, musée Paul-
Valéry

Qu'il s'agisse d'Hersent ou de Court, de Gérôme ou de Doré, il y a bien, au XIX^e siècle, une interdépendance très grande entre la scène et le tableau, spécialement entre l'Académie de musique dans sa manière de traiter les finals d'acte et la peinture d'histoire, interdépendance faite d'incessants aller-retour. Le théâtre, refondé *via* l'esthétique du tableau à la fin du XVIII^e siècle, atteint autour de 1830, un degré d'illusionnisme inégalé et, forme concurrente de production visuelle parmi quelques autres (panoramas, dioramas), force le peintre d'histoire à se positionner vis-à-vis de lui : adhésion ou rejet. Adhésion pour Jean-Léon Gérôme et Gustave Doré, chacun à leur manière. Rejet pour deux acteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle qui ont enfin gagné leurs galons de « grands » à l'égal des modernistes Manet ou Monet : Pierre Puvis de Chavannes et Gustave Moreau⁶⁹. Ces derniers ont en effet systématiquement éradiqué de leurs toiles toute trace d'instantanéité, tout signe de concurrence avec le spectacle vivant. L'un et l'autre recherchent immobilité et atemporalité, leur quête à eux c'est l'anti-théâtralité. C'est donc là une autre histoire, mais toujours une histoire de la peinture qui s'autocritique au vu de la scène de théâtre.

© Pierre SÉRIÉ

⁶⁹ Sur Gustave Moreau et le théâtre nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage fondamental de Peter COOKE, *Gustave Moreau et les arts jumeaux*, Bern : Peter Lang, 2003.