

L'Antiquité sur scène sous le Second Empire

Alban RAMAUT

« L'une des grandes difficultés qui s'opposent à la marche de la société moderne, est l'habitude qu'elle a prise d'avoir toujours l'antiquité grecque et romaine devant les yeux. [...] Rien dans les temps modernes ne leur ressemble. Rien dans l'avenir ne pourra leur ressembler » écrit Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889) dans les premières pages de *La Cité antique* qui paraît en 1864. Toute la problématique du Second Empire peut se ramener à ce constat et aux paradoxes qu'il laisse percevoir entre les notions de continuité, de rupture et de trahison. La forme, en art, de permanence désavouée, voire incomprise du modèle classique qui, jusque dans la façade du Palais Garnier, marque l'importance et la singularité des goûts de l'Empire, trouve dans cette dénonciation une possible justification à ses errances stylistiques.

Appelé à une remarquable carrière que couronnera aussi la Troisième République, Fustel de Coulanges ne considère pourtant pas l'antiquité à raison de ses chefs-d'œuvre, mais des lois qu'elle avait établies afin de régler l'organisation de la politique et du culte au sein des cités. Pourquoi les modèles de la démocratie ou de l'empire ne peuvent plus, en 1864, être d'une quelconque utilité ? Sans doute parce que, bien qu'impérial de nom, ce régime choisit délibérément le libéralisme. C'est dire qu'il encourage une idéologie moins de l'émulation que de la mise en concurrence économique. Il devient dès lors le moment de l'épanouissement outrepassant et déstabilisant d'une grande bourgeoisie autant enrichie que dépassée par sa réussite et ses moyens. Il apparaît ainsi que la supériorité artistique – la « culture classique » – si elle ne cesse encore de nourrir, d'intéresser, voire d'interpeller l'imaginaire des créateurs, leur pose aussi nécessairement un problème. Quel regard et quelle

appréciation doivent-ils en donner par rapport à la très relative compréhension qu'en attend désormais la société, telle pourrait se formuler la question.

La vie de Gustave Flaubert (1821-1880) illustre ce propos. Voyageur désœuvré, épris de culture, il est un classique complexé, un romantique sans dieu et sans foi qui découvre, par ces voyages dans l'espace de ce qui fut l'Empire romain, l'Orient avec mélancolie, le paganisme avec étonnement, l'érotisme avec un fort dégoût de lui-même, et nourrit, comme bien d'autres, d'importants dérèglements nerveux. Le cynisme de Berlioz (1803-1869), plus ancien d'une génération, s'exaspère pour sa part de l'évolution des mœurs culturelles lors notamment du succès de la reprise en 1859 de l'*Orphée* de Gluck :

Orphée commence à avoir une vogue inquiétante. [...] Mais que les Polonius (c'est le nouveau nom des monsieur Prud'homme) se croient obligés maintenant de rester éveillés aux représentations d'*Orphée*, qu'ils se cachent pour aller voir leurs chères parodies dans le théâtre qu'il est interdit de nommer [*Orphée aux enfers* d'Offenbach triomphe au théâtre des Bouffes Parisiens depuis le 28 octobre 1858], qu'ils feignent de trouver la musique de Gluck *charmante*, tant pis ! tant pis ! Pourquoi chasser le naturel, puisqu'il ne tardera pas à revenir au galop ? Pourquoi, quand on est un respectable M. Prud'homme, un Polonius barbu ou non barbu, ne pas parler la langue de son *emploi*, faire semblant de comprendre et de sentir ?

Les grands créateurs en quête de modernité et d'adéquation à leur temps ne peuvent plus aisément souscrire à la case éternelle d'un passé fondateur dont la grandeur est en perte de crédibilité. D'une part elle est figée, voire défigurée dans l'académisme qui sévit de longue date et se perpétue toujours dans les institutions, d'autre part elle incite à une réflexion critique sur la manière dont elle a été canonisée.

Le peintre Jean-Léon Gérôme (1824-1904), dont la carrière marque l'histoire du siècle dès l'orée de l'Empire, connaît de son vivant, pour cette seule raison, une gloire non démentie. Son style épousant les sujets de l'art, qu'ils soient néo-grec, médiévaux, louis-quatorziens, semble par une virtuosité narrative réciter sans y croire la leçon classique d'une technique impeccable. Gérôme négocie les prestiges de l'art à l'avantage d'un illusionnisme documentaire fait d'une redoutable précision archéologique. Charles Baudelaire ne s'y trompe pas dans le salon de 1859 :

En supposant même qu'une pareille critique [l'abus du recours à la couleur locale] soit injuste (car on reconnaît généralement chez M. Gérôme un esprit curieux du passé et avide d'instruction), elle est la punition méritée d'un artiste qui substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture.

Gautier dans son salon de 1848 saluait cependant avec bienveillance dans *Anacréon entre Bacchus et l'amour*, le style particulier de Gérôme où il percevait des promesses :

Une naïveté savante, d'ingénuité instruite, si le mariage de ces adjectifs avec ces substantifs est permis, forme le fond du talent de M. Gérôme ; il est naturellement maniéré.

Entre le déclin du romantisme, la réussite d'un art bourgeois, et la survie de l'antiquité, n'est-ce point alors le transfert de l'inspiration créatrice vers un imaginaire fantasmé au réalisme ambigu, souvent chaste et impudique qui s'insinue ? Cette forme de sensibilité obtient, la plupart du temps, une consécration officielle. Napoléon III achète *La Naissance de Vénus* de Cabanel aussitôt qu'elle est exposée au Salon de 1863, tandis que, selon la légende, son épouse, l'impératrice Eugénie, frappe de son éventail, au « salon des refusés » inauguré cette même année, la toile jugée scandaleuse d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, qui fait tant rire le bourgeois.

L'antiquité pour l'art lyrique demeure de même toujours un thème, mais sur quel ton faut-il le traiter ? La diversité des scènes lyriques de Paris donne à apprécier la complexité des réponses.

Retour sur le jeu des générations, le passé, le présent, l'avenir

En 1852, il reste assuré que le coup d'État de la transformation de la République en Empire inaugure un phénomène sans précédent. Celui de l'accélération des changements de la vie sociale et de l'accès pour tous à une réelle amélioration de la vie. Ce régime fait prospérer un bouleversement préparé de plus longue date lorsqu'il balaye entre autres la forme en somme aristocratique du respect dû à l'antique. L'empire nouveau a toujours à concilier la façon en apparence blasphématoire et largement discutée avec laquelle la vague romantique a, sous la monarchie de juillet, malmené le culte de l'antiquité qu'il cherchait cependant à replacer dans sa juste valeur. Les préfaces de *Cromwell* (1827) ou des *Orientales* (1829) de Victor Hugo sont certes contredites par la toile qui fait triompher un certain académisme des *Romains de la décadence* (1847) de Thomas Couture. Œuvre dont le sujet revient aux vers de Juvénal : « Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge l'univers vaincu ». De même, en 1843, la *Lucrèce* de Ponsard venge la société bienpensante par la chute des *Burgraves* de Hugo tandis que Berlioz, futur auteur de *la Damnation de Faust*, encense l'ode-symphonie *Le Désert* (1844) de Félicien David. C'est dans ce même temps également que le très remarqué *Intérieur grec* de Jean-Léon Gérôme triomphe au salon de 1847 et annonce l'érotisme de sa *Phryné devant l'aréopage* de 1861... le « vice » s'abat sur l'art.

Ces quelques confrontations, pour faciles qu'elles soient, mettent en évidence les distinctions d'approches, les controverses et les confusions dont l'antiquité gréco-romaine élargie aux mondes perse, égyptien et à l'univers de la Bible occupe en réalité tout le siècle. Entre déplacement de son culte et recentrement de sa pérennité, la sensibilité à l'antiquité se démultiplie ; elle se cherche sans doute, se désacralise à l'avantage d'un exotisme historique. Elle devient de ce fait un thème autant combattu ou détourné que largement sollicité. Le romantisme a ouvert à tout jamais cette voie. Épris d'héroïsme et d'absolue pureté, il confond ou associe en un même élan la tradition gréco-romaine avec une inspiration plus orientale. En témoigne, dès le début du siècle, le succès non démenti sous Napoléon III de la peinture d'inspiration presque exclusivement biblique de John Martin (1789-1854). Sa toile *La Destruction de Ninive* (1828), qui circulait en gravure depuis la monarchie de juillet, inspire en effet encore en 1859 la mise en scène, lors de sa création à l'Opéra, de l'*Herculanum* de Félicien David. Berlioz dans sa critique du 12 mars 1859 commente ce que l'avant-propos du livret nomme « la plus grande catastrophe de l'ère chrétienne » qui se conclut par l'éruption annoncée du Vésuve de 73 :

On est ébloui par l'éclat de ces costumes [réalisés par Alfred Albert et Lormier], de ces armes antiques ; plusieurs décorations sont des merveilles ; celle du tableau final, qui rappelle le fameux tableau de Martin, *La Destruction de Ninive*, est un chef-d'œuvre.

Ce sont les peintres et dessinateurs Charles-Antoine Cambon (1802-1875) et Joseph Thierry (1812-1866) qui conçoivent ce final comme ils ont aussi assuré les décors du premier acte, tandis que la réalisation des deuxième et troisième est confiée à leur confrère Édouard Despléchin (1802-1871) qui connaît ses classiques et travaille comme eux à partir d'une documentation irréprochable. Ces artistes du visuel dramatique débutent au plus tôt à compter de 1828, au plus tard de 1847 et traversent le siècle. Ils signent sous le Second Empire après les fastes de Cicéri et encore la présence de Cambon les réalisations antiques les plus étonnantes. Faut-il rappeler que Despléchin surpris par la mort le 10 décembre 1871 a travaillé aux décors de la création, le 24 décembre 1871 au Caire d'*Aïda* !

Conflits de générations ou de convictions ?

Si les artistes du début du siècle ont « fatalement » été formés à vénérer les auteurs classiques, l'évolution du goût, les tumultes politiques les poussent à être désireux de réinventer l'antiquité ou de la dépasser. L'évolution de Berlioz obéit à sa manière à cette réalité. Après l'échec de son opéra *Jeune France* *Benvenuto Cellini* à l'Opéra (1837), il ne réapparaît sur la scène lyrique

parisienne qu'en 1863 avec *Les Troyens à Carthage*, seconde partie de son opéra virgilien shakespeareisé. Il faut considérer dans le même temps la permanence plus ou moins désirée chez Charles Gounod de l'antiquité : *Sapho* en 1851, sur un livret d'Émile Augier pour neuf représentations rue Le Pelletier et des décors de Despléchin ; *Philémon et Baucis* (1860) au Théâtre-Lyrique, dans des décors de Cambon ; *La Reine de Saba* de 1862, décoration de Despléchin ; ou encore *Polyeucte* en chantier dès 1869, mais créé en 1878. Ce sont là œuvres pies, antiques, mais chrétiennes, mythologiques, mais légères. Parmi elles apparaît aussi, non sans distance et fraîcheur par le sujet même, en 1857, à l'Opéra-Comique, la *Psyché* d'Ambroise Thomas mise en scène par Ernest Mocker (1811-1895), nous dit la critique du *Ménestrel* du 6 février 1857, « d'une fidélité exemplaire, proprement fabuleuse ».

La société facile de l'après 1850 s'emploie aussi à substituer à l'impassibilité olympienne de la légende dorée des Dieux et des héros, – le haut style –, les interprétations potaches plus légères faites de situations cocasses. Ceci se joue en d'autres lieux et sur d'autres scènes parisiennes que celles de l'Opéra, l'Opéra-Comique ou le Théâtre-Lyrique, à savoir le théâtre des Folies-Nouvelles, le théâtre des Variétés, le théâtre des Bouffes-Parisiens... Là, les conflits domestiques du quotidien ou la question clairement abordée du libertinage amoureux, en affinités avec les situations scandaleuses de la vie mondaine, deviennent des sujets amusants.

Ces œuvres « impies » qui plaisent tant sont, par exemple, *Agammemnon ou le chameau à deux bosses* de Hervé (1856), créé au théâtre des Folies-Nouvelles, tout comme *La Revanche de Vulcain* de Cottin (1856) ou *Le Jugement de Pâris* de Laurent de Rillé (1859), *Le Joueur de flûte* (1864) d'Hervé au théâtre des Variétés, *Jupiter et Léda* de Suzanne Lagier, sans doute Delibes et Lecocq (1865) au Théâtre du passage Choiseul. Mais c'est Offenbach qui fait triompher ces genres d'une vulgarisation amusante. L'antiquité d'*Orphée aux Enfers* parodiée dans *Nana* sous le titre de *La Blonde Vénus* y est terriblement fustigé :

Le décor du second acte fut une surprise. On était dans un bastringue de barrière, à la *Boule-Noire*, en plein Mardi gras ; des chienlits chantaient une ronde, qu'ils accompagnaient au refrain en tapant des talons. Cette échappée canaille, à laquelle on ne s'attendait point, égaya tellement, qu'on bissa la ronde. Et c'était la bande des dieux, égarée par Iris, qui se vantait faussement de connaître la terre, venait procéder à son enquête. Ils s'étaient déguisés pour garder l'Incognito. Jupiter entra en roi Dagobert, avec sa culotte à l'envers et une vaste couronne de fer-blanc. Phébus parut en Postillon de Longjumeau et Minerve en Nourrice normande.

On voit pareillement chez Offenbach, Ernest baron de Jupiter (alias Jupiter), parfois repris en Jupin selon la tradition de la Renaissance, mais que Cupidon

apostrophe aussi d'un goguenard « papa Piter ». Le dieu des dieux préside en père volage aux récriminations d'une famille décadente. Le second tableau de l'acte I montre l'Olympe comme le lieu d'une communauté débauchée. C'est par exemple Jupiter qui dit avoir transformé Actéon à l'ardeur trop pressante en cerf (animal emblématique de la vigueur sexuelle), et non pas la colère de Diane :

Jupiter

Je l'ai changé en cerf ! Et pour sauver ta réputation, ô ma chaste Diane, j'ai répandu le bruit, parmi les faibles mortels, que c'était à ta demande que j'avais ainsi désorganisé Actéon ; j'ai dit que tu avais trouvé sa curiosité indiscreète...

Diane, *vivement*

Mais non !

Jupiter

Je l'ai dit pour l'honneur de la mythologie ! Corbleu ! mes enfants, les faibles mortels ont l'œil sur nous ! Sauvons les apparences au moins ! Sauvons les apparences ! Tout est là !

La perversion de la vérité mythologique est cause d'amusement. Or cette manière de s'approprier les sources fait en réalité fureur. Le grand monde aime particulièrement *aussi* retrouver ce jeu dans les convenances autorisées du grand art.

L'art des références mêlées, respect et familiarité

Le *Tepidarium* de Théodore Chassériau sous-titré « ressouvenir de la vie antique » présenté au salon de 1853 joint par exemple à l'exactitude de la représentation des lieux visités par le peintre à Pompéi, la volupté alanguie orientale. Dans sa critique du salon de 1853, Gautier s'arrête pour louer cette toile. L'ancien Jeune France provocateur de 1830 fait une profession de foi classique sur la nécessité de rechercher en art une forme toujours assurée de sobriété, seule source de la véritable éloquence et unique justification de la virtuosité. Il écrit : « Notre ami Théodore Chassériau, [est] redevenu un Grec pur après s'être mêlé quelque temps aux cohortes des barbares. »

Or c'est bien dans le même temps, en 1856, que *La Revanche de Vulcain*, l'opérette de Cottin, un musicien dont on ne sait toujours pas aujourd'hui grand-chose, met en scène Mars et Vulcain de façon hilarante et caricaturale. Arthur Pougin, dans le *Supplément à la Biographie universelle des Musiciens* de Fétis affirme, malgré le peu de traces qu'a laissées cette partition, que « cette pièce a été le premier essai et le point de départ de toutes les parodies musicales

et mythologiques qui ont eu un si grand succès et qui nous ont valu *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène* et autres productions du même genre. ».

En 1861, apparaît un autre exemple complexe. Gustave Boulanger (1824-1888) immortalise en une toile, une répétition du *Joueur de flûte* d'Émile Augier (pièce créée à la Comédie-Française le 19 décembre 1850) dans la Maison pompéienne que le cousin de l'empereur, le prince Jérôme Napoléon dit « Plon-Plon », vient de se faire construire avenue Montaigne. Cette maison, inaugurée le 14 février 1860, incarne le rêve de faire revivre, dans le temps de fêtes splendides, les fastes de couleurs, d'ornementations et de voluptés de l'antiquité. La Maison pompéienne, par la brièveté de son existence, est en ce sens assimilable à un décor. Elle est même, en soi, une scène. Suggérée en 1856 par la tragédienne Rachel, maîtresse de Plon-Plon, inaugurée en 1860, vendue en 1866, elle est finalement détruite en 1891. Cette recreation antique d'Alfred Normand, lui-même renseigné par son confrère Jacques Ignace Hittorf, l'architecte de la Gare du Nord, grand théoricien de la polychromie antique, est aussi placée sous l'autorité littéraire et esthétique de Théophile Gautier. Il est le maître de cérémonie des réjouissances de son inauguration. Lors de cette réception, Mademoiselle Favart de la Comédie Française lit, dans l'atrium, un prologue écrit par Gautier – *La Femme de Diomède* – en allusion à la maison de Diomède de Pompéi, puis la pièce déjà évoquée d'Émile Augier, *Le Joueur de flûte*, est donnée. Une affiche, tirée pour l'occasion, annonce : « Théâtre de Pompéi ; réouverture après relâche de 1 800 ans pour cause de réparations. » Les quelques vers flagorneurs du « Prologue » mettent en scène Arria, l'épouse de Diomède qui croit s'éveiller après deux mille ans dans sa villa et s'étonne d'y voir un buste de Napoléon 1^{er} !

Je ne me doutais pas qu'une docte imposture
Faisait pour me tromper, mentir l'architecture ;
Que l'antique était neuf, que j'étais à Paris.

À sa fin, le prologue introduit, toujours dans le même jeu de substitution du présent au passé, *le Joueur de flûte* d'Augier :

L'Odéon de Pompei, relevé de sa chute
Représente « un prologue » et « le joueur de flûte ».
C'est une pièce antique et j'en connais l'auteur...
Un jeune Gallo-Grec en fut le traducteur
Un peu libre... Il s'égayait en sa veine profane ;
S'il estime Ménandre, il aime Aristophane ;
Mais un cœur attendri bat sous cette gaîté,
Son rire large et franc est plein d'honnêteté.

À trois ans de cet événement très mondain, le 16 avril 1864, le théâtre des Variétés propose à son tour une opérette-bouffe intitulée *Le Joueur de flûte* et sous-titré « Vaudeville romain de M. Jules Moinaux, musique gauloise de M. Hervé ». L'intrigue, démarquée sans doute par allusion à la pièce éponyme d'Augier, creuse cependant de fortes différences et devient tout autre chose. L'humour provient beaucoup d'anachronismes volontairement appuyés, montrant que l'importance et la vitalité de l'antiquité ne peut plaire ici que si elle se fait prétexte à des rapprochements aventurés avec la familiarité de la vie présente. On y voit par exemple le personnage type de l'époux-cocu nommé Cucurbitus (l'équivalent de Psaumis chez Augier) se raser avec du savon à barbe, et son épouse volage, Tulipia (pour Laïs), lui dire en riant : « Ne brandissez pas ainsi votre rasoir ! vous venez de couper en deux une malheureuse mouche, une mère de famille peut-être !... » Le n° 1 de la partition, un duo entre Tulipia et sa suivante Busa (une vraie buse ! pour Timas), chante la gloire du Consul Duillius (Bomilcar, un Carthaginois cf. Hamilcar), l'amant idiot de Tulipia (un parvenu au pouvoir), et du joueur de flûte Diachylum (Chalcidias) attaché par son *turlututu* flûté à célébrer la gloire grotesque de l'important Duillius. Ce joueur de flûte est aimé de Busa, mais lui en est lassé et cherche à séduire Tulipia. Les paroles du duo proposent, avant Jacques Offenbach, de tirer parti de jeux de mots à partir des assonances homonymes que le rythme et la prosodie peuvent suggérer. Jeu renforcé par la simplicité de la musique, qui fait alterner comme en écho entre la maîtresse et sa suivante, à l'octave ou à la quarte inférieure, l'allusion au sens sous-jacent d'un double jeu, voire d'une partie qui se joue entre les femmes et leurs amants :

(Ensemble)

Célébrons à pleine voix, celui dont le courage a battu Carthage et les
Carthaginois

(Alterné)

Il a battu les cart'... [il a battu les cartes]

Il a battu les cart'... [il a battu les cartes]

(Ensemble)

Les carthaginois

(Alterné, et répété quatre fois)

À tous [prononcer Atout]

(Ensemble)

À tous il a flanqué des coups.

Par ces exemples opposés qui sont presque simultanés, on observe qu'un double régime respectueux et encore traqué par l'idéalisation plastique, ou à l'inverse volontairement familier, vulgaire, et teinté de parisianisme est plus particulièrement perceptible dans les arts. L'antiquité est une recette comme une autre prise comme le miroir possible des fantasmes de l'époque.

Épilogue : Recueillir, faire fructifier, mettre en concurrence

Émile Zola, dans la préface de 1871 à l'édition du premier volume des Rougon-Macart, analyse sans regrets l'ère qui vient de s'effondrer :

Historiquement ils [Les Rougon-Macart] partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le Second Empire à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan.

Ce dépeint, même s'il a quelque chose d'une sélection simplificatrice, traduit la grande fusion-dilution-refondation des valeurs que le Second Empire a assumé avec superbe, force et conviction. L'appropriation embourgeoisée de l'antiquité s'y voit à la fois scientifiquement informée et esthétiquement indépendante. Elle se teinte même de voyeurisme par le goût de la reconstitution et de l'exactitude du visuel. Au moment où la photographie apparaît, les artistes s'ingénient pour certains à rêver d'un réalisme sentimental, voire d'un matérialisme esthétisé qui annonce déjà les prochains prestiges du septième art. Or l'art lyrique est l'un des domaines de prédilection de ce rêve, curieusement épris de ce que Zola, toujours dans sa préface, dit représenter la vraie force vitale de son temps : « La famille que je me propose d'étudier a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. »

Il faut admettre par conséquent que diverses appréciations de l'antiquité aient pu cohabiter comme des solutions contradictoires à la fois de dépassement, de reconsidération et d'approfondissement. L'inauthentique assumé, l'industrialisation de la démultiplication conduisent certaines des représentations distancées de l'antiquité, mais aussi d'autres périodes à la création de la notion de « Kitsch » qui apparaît en Europe dans les années 1860, notamment en Bavière, mais s'étend aussi à la nouvelle civilisation industrielle des produits de luxe et des spectacles parisiens. L'intérêt réside dans le jeu de la référence perceptible, mais dévoyée, dénoncée en quelque sorte. L'antiquité entre alors dans une nouvelle vie, un nouveau cercle d'appréciation – œuvre à part entière de l'Empire –, celle de l'impérialisme colonial. Maxime Du Camp, dans sa dédicace à Théophile Gautier de son voyage en Orient, ne remarque-t-il pas dès 1853, en prophète insouciant : « Le génie des littératures modernes est essentiellement voyageur » !