

***Pour une introduction à la dimension visuelle
d'une représentation à l'Académie nationale
de musique au XIX^e siècle :
le concept de « tableau »***

Pierre SÉRIÉ

Il y a vingt ans, François Loyer posait cette question : « Le XIX^e siècle est-il à la mode¹ ? » En l'occurrence, ce XIX^e siècle c'était « l'autre XIX^e siècle », celui qui, jusque-là, avait servi de repoussoir aux avant-gardes, autrement dit « l'art officiel ». À l'évidence, la mode n'est pas passée et pourtant, bien des malentendus persistent. Parmi eux, la notion de tableau pourrait figurer au nombre des cas d'école. Familier aux dix-huitiémistes, le concept de « tableau », quoiqu'il demeure un ressort visuel fondamental de la représentation scénique au XIX^e siècle, n'a pas (ou peu) retenu l'attention des historiographes de la période. Le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse – cet équivalent de *L'Encyclopédie* à l'âge industriel – a beau témoigner de sa pertinence autour de 1870, il ne s'agirait-là que de survivance, survivance abâtardie puisque le mot tableau désignerait platement « l'ensemble des scènes [d'une même œuvre] qui se déroulent dans un décor donné² ». Tout au plus ce terme s'étendrait-il à l'effet général sur lequel se clôt chaque acte³. La lecture des quelques lignes du

¹ François LOYER, « Le XIX^e siècle est-il à la mode ? », *Quarante-huit/quatorze*, 4 (1992), p. 4-6.

² Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998, p. 153. Voir aussi même référence p. 155-156.

³ Outre l'acception principale « division d'un ouvrage dramatique fondée sur un changement de décor » (FRANTZ, *L'Esthétique du tableau*, p. 156), Pougin précise : « On donne encore le nom de tableau à l'effet plastique et pittoresque produit, à la fin d'un acte, par le groupement des personnages, actifs ou muets qui ont pris part à l'action. » (Arthur POUGIN, *Dictionnaire*

Larousse sur la question infirme catégoriquement ces vues selon lesquelles, par comparaison avec le siècle précédent, le XIX^e aurait correspondu au dévoiement de la notion, alors vidée de toute substance. « Tableau » y désigne certes la « Division d'une pièce de théâtre ou subdivision d'un acte marquée par un changement de décoration⁴ », mais aussi le « groupement des personnages en scène, dans certaines attitudes qu'ils gardent quelques instants⁵ ». De 1830 à 1870, ce terme « tableau » définit autant le décor (l'écrin dans lequel se joue le drame), que l'art de grouper, dans la durée, les personnages évoluant dans ce décor (une image dynamique donc) et, enfin, un moment très particulier, le « faire tableau » (image statique cette fois), émaillant ça et là la représentation. Au-delà du Larousse, c'est la lecture des livrets de mise en scène conservés⁶ qui renseigne véritablement cette résilience du concept de tableau et, plus encore, permet d'en étudier l'évolution dans ses modalités.

On passera donc en revue ces trois niveaux de lecture du référent pictural en matière de dramaturgie, en ne perdant pas de vue l'importance du « détour par la peinture⁷ » dans la refondation du théâtre, lyrique ou non, à partir de 1770⁸. Le tableau de chevalet, refermé sur lui-même et indifférent au public qui le regarde (c'est le concept du quatrième mur), a été porté au pinacle par Diderot. Son naturel, sa force de persuasion étaient jugés sans commune mesure avec les codes régissant alors l'univers scénique, univers empreint d'artificialité (mépris de la vraisemblance dans les accessoires, notamment les costumes ; refus du

historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, Paris : Firmin-Didot, 1885. Cité dans FRANTZ, *L'Esthétique du tableau*, p. 155).

⁴ Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIV : S-T, Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, 1875, p. 1374.

⁵ LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel*, t. XIV, p. 1374.

⁶ Voir H. Robert COHEN et Marie-Odile GIGOU, *Cent Ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930) / One hundred years of operatic staging in France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris)*, préface de Philip GOSSET, collection La vie musicale en France au XIX^e siècle / Musical life in 19th-century France, New York : Pendragon, 1986. Voir aussi H. Robert COHEN, *Douze Livrets de mise en scène datant des créations parisiennes / The Original Staging manuals for twelve parisian operatic premières*, préface de Marie-Odile GIGOU, collection La vie musicale en France au XIX^e siècle / Musical life in 19th-century France, New York : Pendragon, 1991. Voir encore H. Robert COHEN, *The Original Staging manuals for ten parisian operatic premières*, collection La vie musicale en France au XIX^e siècle / Musical life in 19th-century France, New York : Pendragon, 1998.

⁷ FRANTZ, *L'Esthétique du tableau*, p. 7.

⁸ Rendons maintenant hommage au travail de Pierre Frantz et disons à quel point notre dette envers *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* est grande.

geste comme mode d'expression possible) et versant dans la déclamation (prise à partie directe du spectateur), le tout au préjudice de l'illusion théâtrale.

À force de soigner l'aspect visuel de la représentation et *via* sa réappropriation du concept de « tableau », le metteur en scène inspirera bientôt, à son tour, le peintre, et ce, au point de modifier sensiblement les mécanismes plastiques du tableau d'histoire, tel sera notre point conclusif. Ainsi, la boucle sera-t-elle bouclée. Grand opéra à la française et peinture d'histoire – dite aussi « grande peinture » –, l'alpha et l'oméga de l'art officiel dans leurs disciplines respectives (musique/peinture) présenteront alors plus d'un point commun, flattant sur le tard cette vieille, cette surannée doctrine de la concordance des arts.

Le tableau « décor »

Premier niveau de lecture du tableau sur la scène de l'Opéra, donc, la découpe d'un livret en fonction du décor. Au début du XIX^e siècle, le terme tableau n'a, à vrai dire, guère de réalité, car on compte généralement un décor par acte (3 actes à la Gluck, 3 décors, pour *Les Horaces* de Porta (1800), *Astyanax* de Kreutzer (1801), *Sémiramis* de Catel (1802), *Nephtali ou Les Ammonites* de Blangini (1806), *Joseph* de Méhul (1807), *Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* de Méhul (1811) ; 5 décors, 5 actes pour *Tamerlan* de Peter von Winter (1802)). Si un acte compte éventuellement plusieurs tableaux, cela n'intéresse jamais que le dernier et selon des usages très codifiés : soit terminer le spectacle en gloire sous forme d'apothéose, manière particulièrement adaptée à l'histoire religieuse (on pensera à *La Mort d'Adam et son apothéose* de Lesueur (1809) ou *La Mort d'Abel* de Kreutzer (1810)) ; soit, pour filer la métaphore picturale, « achever le tableau », c'est-à-dire porter la représentation à son comble sur une note spectaculaire : chute fracassante (en 1800, au dernier tableau de *l'Hécube* de Fontenelle, « Le fond du théâtre s'écroule et laisse voir la ville de Troie en flammes⁹ ») ou bien dévoilement d'une réalité supérieure, « révélation », dont *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique* de Spontini (1809) offre une remarquable illustration : Ciceri y fait ses premières armes¹⁰ avec une vue panoramique plongeante sur Mexico, ses temples, ses palais et ses jardins¹¹.

Progressivement toutefois, le « tableau décor » s'affirme, avant même que ne s'impose, autour de 1830, le modèle du grand opéra à la française. Un

⁹ Cité dans Nicole WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*, vol. I, collection Catalogues de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris : Bibliothèque nationale, 1987, p. 137.

¹⁰ Voir WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 108.

¹¹ Le titre exact du tableau est le suivant : « La ville de Mexico avec vue sur les temples, le palais, les jardins » (cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 108).

découplage entre acte et tableau se fait jour dès la Restauration, puisque la règle d'un décor pour un acte, dominante de 1800 à 1811, laisse place à un rapport de 1 à 1,5 entre le nombre d'actes et celui des tableaux (autrement dit, on compte alors en moyenne deux tableaux de plus que d'actes). Mais dans cette extension du champ du visuel en regard de la trame dramatique, le dernier acte conserve toujours une place de choix selon un parti en lui-même assez traditionnel : apothéose dans le *Moïse* de Rossini (1827) ; fracas d'une éruption volcanique avec *La Muette de Portici* d'Abner (1828) ; levée du voile sur un horizon grandiose dans le *Guillaume Tell* de Rossini (1829) lorsqu'après un premier tableau scène d'intérieur dans « Un grand chalet », le quatrième acte s'achève sur une « Vue des montagnes [suisses] et du lac [des Quatre Cantons]¹² ». Ce type de procédés, ressortissant aux catégories précédemment arrêtées (apothéose, chute, révélation) prend valeur d'invariant et se retrouve à travers tout le siècle, du *Robert Bruce*¹³ de Rossini (1846) au *Roi de Lahore*¹⁴ signé Massenet (1877) en passant par l'*Herculanum*¹⁵ de Félicien David (1859). Pour l'heure, l'archétype de cet usage encore parcimonieux des tableaux pourrait bien être *Gustave III ou Le Bal masqué* d'Abner (1833)¹⁶ avec ses 5 actes réglementaires et ses 6 tableaux, le cinquième et dernier acte seul en comptant deux. Cette conclusion sous forme de diptyque était d'ailleurs calculée : elle visait à entretenir le suspense non seulement du point de vue dramatique (Gustave se décidera-t-il, à la fin, à aller au bal), mais surtout du point de vue visuel : la « Galerie du palais attenant à la salle de l'Opéra¹⁷ » sur laquelle s'ouvre le 5^e acte constitue un écran, un rideau de pierre, retardant la scène finale que

¹² Cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 126.

¹³ Le dernier tableau de ce « pasticcio » constitue une levée du voile au sens littéral : « La draperie s'ouvre découvrant le rempart de la forteresse » (cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 229).

¹⁴ Le dernier tableau montre « Alim et Sita dans le paradis » (cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 234).

¹⁵ Ce grand opéra en quatre acte créé à l'Académie impériale de musique le lendemain de la première de *Faust* au Théâtre-Lyrique, comptait cinq tableaux : un par acte, sauf au dernier qui fonctionnait sur un mode hybride catastrophe (destruction obligée de la ville) / révélation, puisque le spectateur n'embrassait ce cataclysme depuis une « Vue des terrasses et de la ville d'Herculanum » qu'après avoir préalablement passé par « L'atrium du palais d'Olympia » (cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 140).

¹⁶ Qui, d'ailleurs, fit date dans l'histoire du décor. Voir à ce sujet Pierre SÉRIÉ, « Cicéri 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*, dirigé par Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier, actes du colloque tenu à l'Opéra-Comique à Paris les 7 et 8 janvier 2009, Lyon : Symétrie, 2010.

¹⁷ Cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 129.

tout le monde attend et devant lequel le spectateur est contraint de faire antichambre. Alors qu'il y stationne depuis quelques minutes à peine, un changement à vue éclair¹⁸ le propulse soudainement dans la fameuse salle de bal (figure 1) : ce confinement dans un vestibule avait donc bien pour seul objectif de mettre le public en haleine¹⁹. Ce tableau de la « Galerie du palais » n'en est pas vraiment un, c'est plutôt une « machine », un tour de passe-passe destiné à mieux montrer ce qu'on a d'abord caché.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1. Charles CAMBON, *La Salle de bal* (2^e tableau du 5^e acte de *Gustave III d'Auber*), plume, encre brune, lavis d'encre et rehauts de gouache, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, H. 0,46 ; L. 0,59 m.

¹⁸ « Vous vous trouvez tout à coup dans une immense salle de bal qui tient tout le théâtre de l'Opéra, une des scènes les plus vastes d'Europe. » (J. J., « Théâtre de l'Opéra. *Le Bal masqué*, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} mars 1833).

¹⁹ Berlioz aurait formulé la chose autrement, lui qui, dans sa jeunesse, aimait à arriver très tôt aux représentations de l'Opéra pour « goûter ce charme singulier de l'attente avant une grande jouissance qu'on est assuré d'obtenir » (*Mémoires de Hector Berlioz*, vol. I, Paris : Calmann-Lévy, 1878, p. 73).

En regard de ce modèle proposé par *Gustave III*, on assiste, au cours des années 1840, à une multiplication des décors, la relation numérique entre les actes et les tableaux passant à un rapport de 1 à 2 : 4 actes, 8 tableaux dans *Les Martyrs* de Donizetti (1840) ; 5 actes, 10 tableaux dans *Marie Stuart* de Niedermeyer (1844) ; 3 actes, 6 tableaux dans *Robert Bruce* de Rossini (1846) ; 5 actes, 9 tableaux, enfin, dans *Le Prophète* de Meyerbeer (1849). Ces exemples qui scandent la décennie 1840 ne sont pas pris au hasard, car, comme le schéma ci-contre le prouve (tableaux 1 à 4), ils dénotent un rythme de changement de décors allant s'accroissant au fur et à mesure qu'on avance dans le drame. À l'évidence, cette profusion d'images est soigneusement organisée : 1 tableau à l'acte inaugural (voire au-delà dans le cas du *Prophète*), puis 2 dans les actes qui suivent et enfin 3 au dernier acte dont le statut privilégié n'est pas écorné. Le grand opéra s'apparente, autour de 1840, à une machine visuelle aux rouages bien huilés, presque systématique dans son déroulement *crescendo* des tableaux.

acte	nombre de tableaux
I	1
II	2
III	2
IV	3

Tableau 1. *Les Martyrs*, opéra de Gaetano Donizetti sur un livret d'Eugène Scribe, créé à la salle Le Peletier le 10 avril 1840, 4 actes, 8 tableaux

acte	nombre de tableaux
I	1
II	2
III	2
IV	2
IV	3

Tableau 2. *Marie Stuart*, opéra de Louis Niedermeyer sur un livret de Théodore Anne, créé à la salle Le Peletier le 6 décembre 1844, 5 actes, 10 tableaux

acte	nombre de tableaux
I	1
II	2
III	3

Tableau 3. *Robert Bruce*, opéra de Gioacchino Rossini sur un livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaez, créé à la salle Le Peletier le 30 décembre 1846, 3 actes, 6 tableaux

acte	nombre de tableaux
I	1
II	1
III	2
III	2
V	3

Tableau 4. *Le Prophète*, opéra de Giacomo Meyerbeer sur un livret d'Eugène Scribe, créé à la salle Le Peletier le 16 avril 1849, 5 actes, 9 tableaux

Tableaux 1 à 4 : 1840-1850, distribution *crescendo* des tableaux

C'est seulement après 1850 que la distribution des tableaux en regard des actes n'obéit plus à la moindre règle (nous disons bien tableaux et actes, car pour la relation de tableau à tableau c'est autre chose, nous le verrons plus loin). Gounod et ses librettistes, par exemple, rythment les tableaux librement au gré des sujets qu'ils traitent (tableaux 5 à 7). La distribution dorénavant aléatoire des décors entre les différents actes prend le public de cours et joue de la surprise.

acte	nombre de tableaux
I	1
II	3
III	1
IV	1
V	1

Tableau 5. *La Nonne sanglante*, opéra de Charles Gounod sur un livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à la salle Le Peletier le 18 octobre 1854, 5 actes, 7 tableaux

acte	nombre de tableaux
I	2
II	1
III	1
IV	2

Tableau 6. *La Reine de Saba*, opéra de Charles Gounod sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé à la salle Le Peletier le 18 octobre 1854, 4 actes, 6 tableaux

acte	nombre de tableaux
I	2
II	1
III	3
IV	2
V	2

Tableau 7. *Faust*, opéra de Charles Gounod sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé au Théâtre-Lyrique le 3 mars 1859, première à la salle Le Peletier le 19 mars 1869, 5 actes, 10 tableaux

Tableaux 5 à 7 : après 1850, distribution aléatoire des tableaux

Cette déconnexion désormais définitive entre actes et tableaux s'accompagne d'une véritable inflation du nombre de ces derniers dépassant le rapport de 1 à 2 en faveur autour de 1850 : c'est 4 actes, mais 9 tableaux dans le *Sigurd* de Reyer (1885) et même 10 tableaux pour 4 actes avec *Le Cid* de Massenet (1885 aussi). Époque où, soit dit en passant, l'usage se fixe de signaler dans le titre même du livret d'un opéra le nombre de tableaux qu'il comporte outre celui des actes. On lira ainsi, au fichier livret de la Bibliothèque-musée de l'Opéra : *Le Cid, opéra en quatre actes et dix tableaux d'Adolphe Dennery, Louis Gallet, Édouard Blau. Musique de Jules Massenet.*

Le « tableau décor » est donc une réalité du spectacle lyrique, et une réalité spécialement riche, mais qu'il ne faudrait pas borner au registre de l'ornement. Le « tableau décor » a aussi sa rhétorique et il fait sens. Pour n'en retenir qu'un exemple, prenons celui du deuxième acte des *Huguenots* de Meyerbeer (1836) : « Château et jardin de Chenonceau²⁰ ». La transcription manuscrite par Paliani de l'édition perdue du livret de mise en scène original présente le tableau de ce deuxième acte (figure 2) comme suit :

Superbe château gothique peint sur la toile de fond, au haut, châssis entourés de fossés pleins d'eau pure où se dessinent des arbustes frais ; enfin espèce de palais d'Armide [Armide est souligné].

On descend par une des pentes du jardin, sur le côté gauche du public, au bord de l'eau, mais sur le côté droit du jardin est un vaste et long escalier en marbre, qui conduit dans la partie haute de ce jardin et par où arrivent Valentine, Raoul et les Seigneurs²¹.

²⁰ Cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 142.

²¹ Louis PALIANI, *Quelques indications sur la mise en scène. Les Huguenots, grand opéra en cinq actes. Paroles de M. Scribe. Musique de M. Meyerbeer. Copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1836 par M. Duverger père*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, [H 5(1)].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2. *Château et jardin de Chenonceau* (tableau du 2^e acte des *Huguenots* de Meyerbeer) par Édouard Despléchin, lithographie

L'historien de l'art reste coi à la lecture de pareilles approximations : Chenonceau, un « château gothique » ? La galerie construite sur le Cher par Jean Bullant (1576-1577)²² un morceau d'architecture médiévale ? Notons, en outre, que le seul vestige du château « gothique » initial toujours *in situ*, la tour des Marques (l'ancien donjon remanié sis sur la rive droite du Cher), est justement éludé : un bouquet d'arbres le masque fort mal à propos... Cette défaillance de la culture générale du metteur en scène est néanmoins rattrapée par l'analogie de la fin de la phrase : la comparaison avec le palais d'Armide rachète cent fois cette impéritie initiale. Ce balancement entre erreur historique grossière et références littéraires choisies est très parlant : il souligne que les qualités recherchées dans le décor résident moins dans sa dimension pittoresque (la

²² Galerie construite en 1576-1577, quatre ans après l'épisode de la Saint-Barthélemy (1572) servant de trame historique à l'opéra en question.

« couleur locale ») que dans son épaisseur dramatique. Le palais d'Armide c'est, bien sûr, le lieu des enchantements, du mensonge et de la perte du héros chevaleresque. Certes, Marguerite de Valois n'est pas Armide : elle s'en tient à son statut généreux d'entremetteuse et, même si elle goûte le charme de Raoul de Nangis (« Ah ! Si j'étais coquette » soupire-t-elle), elle ne faiblit pas. C'est pourtant son obstination à faire le bonheur de Raoul et Valentine qui, en définitive, causera leur perte à tous les deux. À son corps défendant, en prônant la réconciliation des partis opposés (catholiques/huguenots) tout en ignorant les véritables desseins de son frère Charles IX, Marguerite trompe ses protégés. En rester à la valeur ornementale certaine de ce « beau pays de la Touraine », à l'exactitude topographique et au jeu de la citation architecturale serait réducteur. Ce Chenonceau en toile peinte revêt une fonction dramatique beaucoup plus essentielle : il renvoie à un topos de la scène – Armide en ses jardins enchantés sur son île magique (Chenonceau n'est-il précisément pas un château-jardin sur l'eau ?) – et connote d'emblée cet acte *a priori* galant d'une couleur tragique : le désenchantement et la catastrophe finale de l'acte, mais aussi celui de l'opéra dans son entier.

Cette dimension dramatique du tableau est, inévitablement, moins aisée à recevoir que le plaisir purement oculaire²³ et premier degré des « tableaux spectacles » utilisés sans modération par les librettistes dans leur stratégie de conquête d'un public toujours plus large, mais aussi moins savant. Pour paraphraser Ingres, « ce n'est pas avec du vinaigre qu'on prend les mouches, c'est avec du miel et du sucre²⁴ » : et il importe qu'un grand opéra à la française compte un morceau de cette nature. C'est l'éruption du Vésuve presque surajoutée à *La Muette de Portici*²⁵, la scène du bal de *Gustave III* d'Auber – espèce de mise en abyme de l'opéra à l'opéra²⁶ –, l'incendie de la flotte à quai à Nicosie dans *La Reine de Chypre* d'Halévy (1841) ou encore le contre-jour d'un lever de soleil électrique dans la scène du camp militaire du *Prophète*. Et à ce jeu, on ne prend pas que les mouches – comprendre le grand public –, mais parfois le critique même, tel ce chroniqueur au *Constitutionnel* rendant compte de la

²³ Voir, à ce sujet, *Orages*, 4 (2005) « Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires » sous la direction d'Olivier BARA.

²⁴ Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Notes et Pensées*, Brionne : Gérard Monfort, 1984, p. 116.

²⁵ « Une éruption du Vésuve, tout à fait en dehors du drame, termine la pièce. » (Anonyme, « Académie royale de musique. Première représentation de *la Muette de Portici*, opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Auber, divertissemens de M. Aumer, décors de M. Cicéri », *Le Figaro*, 1^{er} mars 1828).

²⁶ C'est le bal de l'opéra, ce point d'orgue du carnaval à Paris au XIX^e siècle.

création d'*Herculanum* de Félicien David (figure 3) et dont l'article débute ainsi :

Que le musicien me pardonne et le poète aussi, je commence par ce qui m'a le plus frappé dans ce merveilleux spectacle de la destruction d'Herculanum, l'éruption finale qui engloutit tout dans un torrent de feu. [...] Le prodigieux décor que j'ai vu l'autre soir à l'Opéra, est plus grandiose encore, plus sinistre, et plus imposant que la réalité. Il faut dire aussi qu'on a fait à Herculanum, qui n'était, après tout, qu'une ville de troisième ordre, une résidence d'été, les honneurs de constructions babyloniennes. [...] Je ne m'en plains pas ; plus vaste est le tableau, plus sera terrible et saisissant le dernier cataclysme²⁷.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 3 : Joseph Thierry, *Vue des terrasses et de la ville d'Herculanum* (2^e tableau du 4^e acte d'*Herculanum* de Félicien David), gouache, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, H. 0,27 ; L. 0,57 m.

²⁷ P[ier]-A[ngelo] Fiorentino, « Théâtres. Théâtre impérial de l'Opéra : *Herculanum*, opéra en quatre actes de MM. Méry et Hadot, musique de M. Félicien David. Machines de M. Sacré », *Le Constitutionnel*, 7 mars 1859.

La presse illustrée – qui apparaît à cette époque²⁸ – relaie, en même temps qu'elle nourrit à son tour, ce primat du « tableau spectacle », diminuant ainsi la portée même du ressort visuel dans l'esthétique du Grand Opéra en le circonscrivant au registre optique de ce qu'on désignerait aujourd'hui sous le vocable d'effets spéciaux. Exit, l'épaisseur dramatique d'un tableau façon jardins de Chenonceau, seul importe à cette presse illustrée le tour de force technique.

Que retient-elle, par exemple, des décors de *L'Africaine* de Meyerbeer (1865) ? *Le Monde illustré* n'en reproduit que deux. Ce sont, de loin, les plus bruyants : une demi-page pour les architectures compliquées d'un temple et d'un palais de la lointaine Madagascar²⁹, acte IV, et les honneurs de la pleine page pour le tableau de l'acte III : l'épisode du navire, de la tempête et du naufrage final³⁰. *L'Illustration* procède différemment dans la forme, mais pas dans le fond : on y voit tout et, cependant, le nombre impair des actes (5), permet une disposition en couronne autour d'un décor grossi quatre fois par rapport aux autres qui, naturellement, reste le même. C'est encore la « Coupe d'un vaisseau dans sa largeur³¹ » (figure 4) que la rédaction de *L'Illustration* choisit comme morceau de résistance de son compte rendu en image. On retrouve ce tropisme sur les couvertures des chant-piano illustrés privilégiant eux aussi la scène de navigation³². Car telles étaient les attentes du public, les témoignages à ce sujet sont on ne peut plus clairs :

Plusieurs décors ont paru très beaux, surtout celui du mancenillier. Mais la principale préoccupation du public, c'était le navire du troisième acte, qui tient toute la scène. [...] Figurez-vous un tel navire sur lequel se meut peut-être une centaine de personnes ; à un moment donné il doit changer de direction ; puis à la fin de l'acte il échoue en s'inclinant considérablement

²⁸ *L'Illustration* voit le jour en 1843. *Le Monde illustré* suit en 1857.

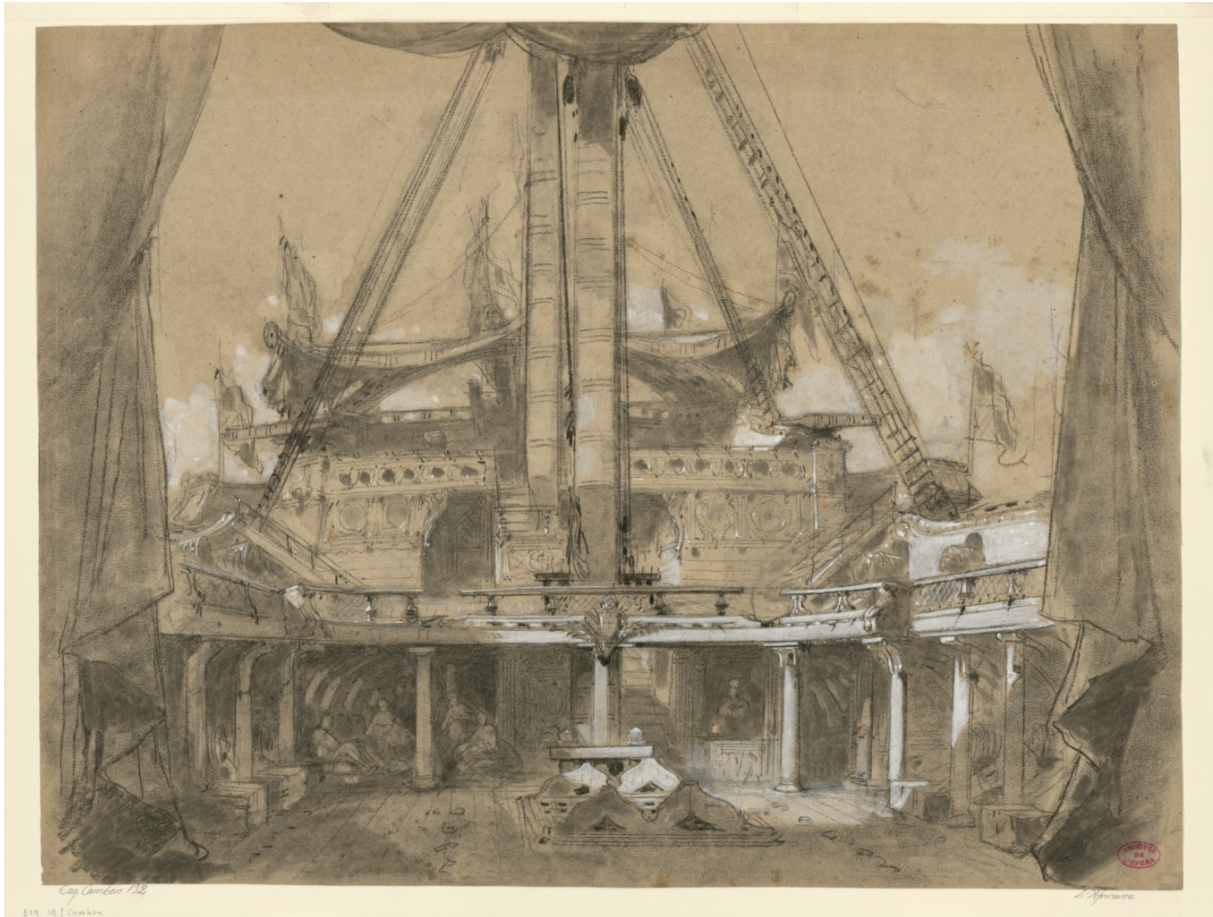
²⁹ Voir *Le Monde illustré*, 421 (6 mai 1865), p. 277.

³⁰ Voir *Le Monde illustré*, 420 (29 avril 1865), p. 261. Outre les considérations d'échelle, l'ordre chronologique lui-même est signifiant : le décor représentant la « coupe d'un vaisseau dans sa largeur » précède celui du temple et du palais.

³¹ Cité dans WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 23.

³² Voir en particulier la page de garde détachée d'un *Quadrille*, dans le fonds iconographique de la Bibliothèque-musée de l'Opéra. Et c'est sans surprise qu'on trouvera ce parti adopté pour *Le Prophète* dont les chant-piano à couvertures illustrées montrent la scène du couronnement dans la cathédrale de Munster. Voir, par exemple, *Le Prophète, opéra en 5 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de G. Meyerbeer, partition pour piano et chant arrangée par Gavaudé, 2^e édition revue et augmentée de l'ouverture de la cavatine de Berthe et de la bacchanale*, Paris : Brandus & C^{ie} – Troupenas & C^{ie}, 1849.

d'un côté, pendant que les sauvages sautent par-dessus les rochers et envahissent le bâtiment³³.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 4 : Charles Cambon, *Coupe d'un vaisseau dans sa largeur (tableau du 3^e acte de L'Africaine de Meyerbeer)*, fusain avec rehauts de blanc, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, H. 0,44 ; L. 0,59 m.

L'honnête homme attendait tellement ce décor qu'il fut finalement déçu³⁴. L'homme de goût, lui, à l'image de Théophile Gautier, l'entend différemment : c'est le tableau le moins déclamatoire, le plus sobre, le plus poétique aussi – celui

³³ J. WEBER, « Critique musicale. Théâtre de l'Opéra : *L'Africaine*, opéra en cinq actes, paroles de E. Scribe, musique de G. Meyerbeer », *Le Temps*, 30 avril 1865.

³⁴ « Le tableau du navire a plus satisfait les intentions des auteurs que l'attente exagérée du public. On espérait voir un navire manœuvrer en pleine mer. Ce n'est pas ainsi que l'entendaient le poète et le compositeur. La logique a heureusement amoindri la déception. » (M. de THÉMINES, « Revue musicale, Académie impériale de musique : *L'Africaine*, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer », *La Patrie*, 30 avril 1865).

du mancenillier, cet arbre dont l'exhalaison des feuilles apporte la mort –, qui le conquiert.

La décoration du second tableau [du cinquième acte] est très belle : le mancenillier occupe le milieu de la scène et se découpe sur le ciel rougi des feux du soir et sur l'azur empourpré de la mer³⁵.

Cette citation qui continue, interrompons-la pour le moment. Nous aurons bientôt l'occasion de la reprendre.

Résumons-nous. Le « décor trope » – c'est-à-dire celui qui joue de la figure de style (la métaphore le plus souvent) ou de la référence –, ce décor qui signifie et ne se contente pas simplement de flatter les yeux – est donc une dimension du tableau aujourd'hui négligée qu'il convient de recouvrer. Sa part la plus noble en quelque sorte. Mais le tableau n'est pas que décor. Il est aussi manière de remplir ce décor.

Le tableau « figures » : « tableau vivant » et « tableau tableau »

Nous touchons là à l'aspect le plus délicat de la notion, car autant le « tableau décor » a un sens bien arrêté, autant le « tableau figures » en surimpression dessus, lui, est plurivoque. Tantôt cette acception du mot « tableau » signale le coup d'œil qu'offre une scène d'action particulièrement soignée, tantôt c'est d'un tableau au sens étroit du terme dont il s'agit : un très court instant pendant lequel le mouvement s'interrompt, l'image se fige, évoquant l'immobilité de la peinture à l'huile. Et, en cette matière, le truchement des livrets de mise en scène s'avère indispensable : ils constituent la seule trace de cet aspect éphémère de la représentation. Mais si les plus détaillés d'entre ces livrets énumèrent les tableaux, ils sont néanmoins à manier avec beaucoup de précautions et requièrent une lecture méticuleuse pour sérier lesdits tableaux par catégorie : le « tableau vivant », mobile, d'une part, et le « tableau tableau », statique, de l'autre. Des signes typographiques bien particuliers (et qui, pour compliquer la tâche, varient d'un livret à l'autre) garantissent la nature du tableau consigné sur le papier. Lorsque le mot est, par une convention quelconque, souligné ou mis en retrait, c'est « tableau tableau » qu'il faut lire ; dans tous les autres cas, on comprendra « tableau vivant ».

En voici deux exemples tirés de *La Juive* de Halévy : deux finals d'acte. Celui de l'acte I³⁶ avec procession de l'empereur d'Allemagne et de sa suite pour

³⁵ Théophile GAUTIER, « Théâtre de l'Opéra : *l'Africaine* », *L'Avenir national*, 1^{er} mai 1865.

l'ouverture du concile de Constance (ce concile qui doit régler la question des trois papes alors en exercice dans la chrétienté). Qui dit procession dit mouvement et le tableau dont il est ici question³⁷ ressortit donc à la catégorie « coup d'œil » sur un spectacle. Notons que le mot tableau apparaît incidemment dans la phrase : il n'est pas mis en valeur typographiquement parlant. En pendant, regardons de quoi il retourne à la fin de l'acte III cette fois³⁸ : la présentation en capitales du mot « tableau » nous assure, pour avoir parcouru un grand nombre de ces livrets de mise en scène, que, présentement, c'est d'un « tableau tableau », c'est-à-dire fixe, dont il s'agit.

La double nature du mot « tableau » (en plus de celle attachée au décor) une fois identifiée, reste à connaître quels usages en régissent l'utilisation. Le rideau ne se lève jamais, autour de 1850, sur un décor vierge de figurants. Il est toujours peuplé ou en train de se remplir, comme si le « tableau vivant » était une nécessité. On ne sait guère que le dernier tableau de *L'Africaine* – absolument atypique dans son dénuement à la fois visuel (un arbre en contre-jour sur un coucher de soleil) et musical (mélodie pour cordes à l'unisson³⁹) où, à la surprise générale, « le théâtre reste vide un instant⁴⁰ ». Et, rapporte Gautier :

Dans cette inaction et ce silence se fait entendre une phrase étrange, d'une beauté inquiétante, surnaturelle, d'une sonorité inconnue à l'oreille humaine, et qui semble venir d'une autre planète. On dirait le soupir d'un esprit, la plainte inarticulée de la nature, le sanglot de l'invisible, et ce que Virgile appelle les larmes des choses⁴¹.

Ce que Gautier nous dit là, c'est que musique et image sont une : la scène est déserte, parce que la musique elle-même n'est plus (ou pas encore), cet unisson, phrase à vide, constituant le degré zéro de l'orchestration et de l'harmonie. Le cas à part de *L'Africaine*, véritable contre-exemple aux usages du grand opéra,

³⁶ *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*, collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Paliani, p. 5.

³⁷ *Carrefour de la ville de Constance (tableau du 1^{er} acte de La Juive de Halévy)*, croquis anonyme à la gouache, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds de l'Association de la régie théâtrale.

³⁸ *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*, collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Paliani, p. 11.

³⁹ Voir, à ce sujet, Karen HENSON, « La dernière pensée musicale de Meyerbeer », *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, dirigé par Jean-Christophe BRANGER & Vincent GIROUD, Lyon : Symétrie, collection Perpetuum mobile, 2009, p. 15-32.

⁴⁰ GAUTIER, « Théâtre de l'Opéra : *L'Africaine* ».

⁴¹ Même référence.

permet d'explicitier cette notion tacite : la musique doit s'incarner, elle appelle nécessairement personnages peuplant la scène. On n'accorde donc jamais au « tableau décor » un potentiel expressif propre qu'on laisserait s'épuiser naturellement au bout de quelques minutes. Non, on recherche d'emblée à composer un « tableau vivant » seul susceptible de poser une atmosphère.

Ce « tableau vivant » qui apparaît au moment même où résonnent les premières notes de la partition se développe généralement d'un bout à l'autre de l'œuvre, comme une alternance régulière d'images contrastées qui tiennent à la fois au décor (ouvert ou fermé, clair ou sombre) et aux acteurs y évoluant (soit très nombreux, soit réduits à un cercle restreint). L'exemple le plus implacable de ce balancement entre scène de genre (épisodes intimistes) et tableau d'histoire (scènes plus solennelles à multiples figures engagées dans une action) – pour reprendre une terminologie propre à la peinture de chevalet – nous est fourni par *La Juive* (tableau 8). Cet opéra en 5 actes présente, en regard du faste déployé dans les accessoires et de la surabondance des groupes de figurants, une retenue dans le décor, puisqu'il n'en comporte que 5, tableaux et actes se confondant. On a d'abord un premier acte en extérieur, dans un lieu de passage, donc public (« Carrefour de la ville de Constance⁴² ») auquel répond, acte II, un espace clos, de l'ordre de l'intime (et en l'occurrence aussi du clandestin), la nuit : « Intérieur de la maison d'Éléazar⁴³ ». Cette articulation selon une logique du contraste se poursuit à l'acte III, puisque nous voici maintenant de nouveau en extérieur, mais dans de « vastes jardins⁴⁴ » – qui introduisent donc une nouvelle opposition urbain/agreste – où festoient l'empereur, sa suite et les cardinaux (« Jardins dans le canton de Turgovie⁴⁵ »). Acte IV, scène de prison très statique (pour laquelle les indications du livret de mise en scène tiennent en à peine une page contre trois en moyenne pour les autres actes), le drame se resserre sur les seuls protagonistes à huis clos (« Appartement gothique précédant la chambre du Conseil⁴⁶ »), mais, sur la fin, le fameux air d'Éléazar (« Rachel, quand du Seigneur ») fonctionne, dans sa deuxième partie, en résonance avec les chœurs en coulisse, transition vers l'acte conclusif. Le champ des oppositions s'enrichit toujours, ajoutant aux clivages précédents le contraste prolixité/concision en matière de personnages et celui dynamique/statique,

⁴² Cité dans WILD, *Décor et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 154.

⁴³ Même référence.

⁴⁴ *Mise en scène et décorations de La Juive, grand opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber [sic pour Halévy], représenté à l'Académie royale de musique, le 23 février 1835*, Paris : Duverger, 1836.

⁴⁵ Cité dans WILD, *Décor et Costumes du XIX^e siècle*, vol. I, p. 154.

⁴⁶ Cité dans même référence, vol. I, p. 155.

puisque le troisième acte était celui dans lequel on avait inséré le ballet. Le cinquième et dernier acte, enfin, scène d'exécution publique sur la grand-place de Constance, alterne lui aussi, à première vue, avec l'acte précédent. À la vérité, le cas est plus complexe, car ce tableau représente, pour être exact, une « Tente dominant la ville de Constance⁴⁷ ». Il est donc hybride, superposant deux plans nettement délimités qui ne communiquent pas : la tente, espace clos, coulisse de l'exécution et l'arrière-plan public avec toute la pompe d'une cérémonie où les chevaux réquisitionnés au Cirque olympique⁴⁸ pour les besoins de la procession du premier acte font une nouvelle apparition. Aussi, pour passer d'un plan à l'autre, Rachel doit-elle disparaître momentanément de la scène. Ce tableau ramasse donc en une seule image toutes les tensions, tous les contrastes disséminés à travers l'opéra. Nous n'investiguerons pas plus avant sur ce point, rappelons simplement que *Faust* de Gounod, donné à l'Opéra 34 ans plus tard présente les mêmes caractéristiques⁴⁹.

La succession des tableaux procède donc d'un principe d'accumulation des contrastes – proscrivant ainsi toute monotonie –, mais aussi d'une conception circulaire, le dernier tableau fonctionnant en écho à celui inaugural – retour du cortège du premier acte –, concourant à un effet visuel général plus complexe qu'un simpliste développement linéaire. Peut-être est-ce avec cette grille de lecture qu'on pourra juger opportun le passage de la litière de Marguerite de Valois aux dernières mesures des *Huguenots*⁵⁰ qui, d'un point de vue narratif, ne s'explique pas comme il en va pour une autre litière, celle du cardinal de Richelieu cette fois, à la fin de *Marion de Lorme* (1831) d'Hugo.

⁴⁷ Cité dans même référence.

⁴⁸ Voir Marie-Antoinette ALLÉVY, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris : E. Droz, 1938 ; réimpression, Genève : Slatkine, 1976, p. 108.

⁴⁹ Voir Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, collection Les chemins de la musique, Paris : Fayard, 1997, p. 61.

⁵⁰ « Fin manquée » (*L'Avant-scène opéra*, 134 (septembre 1990) « *Les Huguenots* », p. 94), tel est le jugement sans appel de l'historiographie sur la question.

acte	décor	Nature des changements d'un tableau à l'autre
I	Carrefour de la ville de Constance	-
II	Intérieur de la maison d'Éléazar	public -> privé extérieur -> intérieur diurne -> nocturne = 3
III	Jardins dans le canton de Turgovie	privé -> public intérieur -> extérieur nocturne -> diurne + urbain -> agreste = 4
IV	Appartement gothique précédant la chambre du Conseil	public -> privé extérieur -> intérieur agreste -> urbain + prolixité (nombreux groupes) -> concision (4 solistes) dynamique (ballet) -> statique = 5
V	Tente dominant la ville de Constance	somme de tous les contrastes précédents

Tableau 8. Articulation des tableaux les uns par rapport aux autres,
l'exemple de *La Juive*, opéra de Jacques-Fromental Halévy sur un livret
d'Eugène Scribe, créé à la salle Le Peletier le 23 février 1835, 5 actes,
5 tableaux

Dans cette trame mouvementée, certaines séquences jugées particulièrement marquantes (des moments charnières) font l'objet d'un traitement spécial : c'est ce qu'on appelle « faire tableau ». Des situations très chargées affectivement sont figées quelques instants afin d'en prolonger la jouissance au-delà de leur simple énonciation. C'est aussi une manière d'imprégner l'imaginaire du spectateur : ces arrêts sur images permettent à la représentation de survivre dans la durée – c'est tout l'enjeu de la référence au tableau de chevalet – par delà le spectacle lui-même. Le public les gardera nets à l'esprit, au beau milieu de cette impression plus vague, elle, que lui laisseront les quatre ou cinq heures que dure un opéra. Pour remplir cette double fonction avec efficacité, ces « tableaux tableaux » sont utilisés avec la plus grande parcimonie : pour n'en retenir que deux exemples (exemples sur lesquels nous nous appuyons ensuite), le livret de mise en scène de *La Juive* en recense 12 ; celui du *Prophète* 16. En outre, ils sont souvent

groupés dans des scènes où ils se succèdent à un rythme rapproché (4 pour les seules scènes 7-8 du deuxième acte de *La Juive*, soit un tiers du nombre total⁵¹). Il s'agit toujours d'épisodes décisifs où le cours du récit se précipite : dans le duo puis trio Rachel-Léopold-Éléazar, Léopold dévoile d'abord sa véritable confession à Rachel (il est chrétien) [tableau n° 1] qui lui pardonne et décide de fuir avec lui, mais survient alors le père, Éléazar [tableau n° 2], auquel Léopold se dévoile une seconde fois comme chrétien [tableau n° 3] et, enfin, comble d'horreur, Léopold avoue être lié par un autre serment : il va épouser la princesse Eudoxie [4^e et dernier tableau]. En quelques minutes, tout est donc consommé et les amours de Rachel rendus définitivement impossibles. Hacher avec des tableaux fixes le déroulement de cette séquence permet de le marteler visuellement parlant à l'œil du spectateur, comme on ferait du mot clef d'un discours dont on détacherait chaque syllabe. L'avantage pour le spectateur est double : ce rythme accélération/ralentissement lui permet de profiter au maximum de l'accumulation des coups de théâtre, quant à sa mémoire, elle est nourrie d'instantanés formant autant d'images-chocs pour l'après de la représentation.

On retrouve ce parti à l'acte IV du *Prophète*, lorsque Fidès reconnaît son fils Jean, qu'elle croyait mort, dans la personne du prophète qu'on vient de couronner : on compte là 6 tableaux consécutifs, rien moins (sur un total – répétons-le – de 16 tableaux), opposant le fils et sa mère dans des poses voisines et à des moments très rapprochés. Cette séquence de l'opéra est, signe de son importance symbolique, le seul passage de la partie de chant pour le rôle de Fidès ayant servi à Pauline Viardot comportant de longues didascalies⁵². Après la « Marche du sacre », la « Prière et imprécation », bref, autant de scènes collectives d'une solennité quasi liturgique, ces 6 tableaux assurent un recentrement sur les protagonistes clefs avec comme unique thème une espèce de parabole du fils ingrat. Nous n'égrènerons pas ces 6 tableaux et nous contenterons d'évoquer juste les deux premiers, car ils résument les modalités du « faire tableau »⁵³. Tout commence alors que l'assemblée se prosterne, Jean,

⁵¹ De même, à l'acte V, où on trouve 3 tableaux l'un à la suite de l'autre.

⁵² *Le Prophète, partie de chant pour le rôle de Fidès.* Manuscrit, F-Pn [Ms 13 757].

⁵³ Si nous prenons comme exemple type cet épisode du *Prophète* – œuvre qui n'est assurément pas, de nos jours, la plus goûtée du corpus meyerbeerien – c'est, outre le fait qu'on dispose à son sujet d'un livret de mise en scène imprimé très détaillé, parce qu'elle eut, en son temps, valeur emblématique du « grand opéra », voire de l'opéra français tout court. Rappelons seulement le sort que lui réserve Théodore de Lajarte dans son répertoire des créations à l'Opéra des origines à 1876. D'abord, il en fait une œuvre « charnière » au sens littéral du terme puisque c'est avec *Le Prophète* qu'il inaugure la dernière section de son ouvrage

seul debout sur le haut du grand escalier, descend lentement quelques marches d'un air pensif, se remémorant à lui-même et à haute voix la prédiction du deuxième acte, « Jean tu règneras ». Au même moment, Fidès se relève – il n'y a donc qu'eux deux debout –, elle reconnaît son fils et reste frappée de stupeur : tableau n° 1. En pleine scène de foule, le tableau inaugural de la série qui va suivre donne donc à voir un paradoxal huis clos : la mère et le fils, chacun abîmé dans ses pensées (émervaillement de Jean, hébétude de Fidès). Ce tableau à vocation suspensive en amont d'un moment de bascule correspond, comme n'importe quel autre tableau fixe, à un vide de la narration (temps arrêté où chacun se replie en son for intérieur) et à une forme musicale précise : le concertato, séquence ralentie, écriture et orchestration *a minima* avant le cri de Fidès « Mon fils ! », cri répété en écho et dans un même mouvement par toute l'assistance brutalement réveillée de sa torpeur extatique. Jean, aussitôt contraint à feindre ne pas reconnaître sa mère, se donne contenance en demandant « Quelle est cette femme ? » : tableau n° 2. Les didascalies sur les chant-piano indiquent alors « Silence. Fidès hors d'elle-même se frappe les mains ; elle veut parler, mais le saisissement lui coupe la parole ». Elle recouvre bientôt cette parole, se répétant trois fois à elle-même « Qui je suis ? ». D'abord « d'une voix tremblante », puis « avec indignation » et, enfin, « avec une douloureuse tendresse en pleurant ». Le tableau cesse et Fidès, *allegro agitato*, décline son identité. La scène se poursuit à ce rythme saccadé de tension (« tableau vivant », scène d'action où le drame est en train de se faire) et de

(« Sixième période. Rossini et Meyerbeer. Époque moderne. Deuxième partie (1849 à 1876) »). Ce *Prophète* constitue donc, d'après lui, un moment privilégié dans l'histoire du genre : probablement le point culminant d'un processus et, ce faisant, l'amorce d'une décadence inexorable (comment évaluer pareil « chef-d'œuvre » ?). Le commentaire, ensuite, tient du dithyrambe : « Que dire aujourd'hui de ce magnifique ouvrage, où le talent du maître s'est affirmé d'une façon si grandiose ? Le rôle tout entier de Fidès, la scène de l'église, la marche du Sacre, le ballet du troisième acte, constituent des beautés hors ligne, que les générations futures acclameront sans cesse, et qui resteront au rang de ces créations admirables que le génie seul peut produire. » (Théodore de LAJARTE, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, vol. II, Paris : Librairie des bibliophiles, 1878, p. 204). Suit la liste des « morceaux célèbres », privilège accordé par Lajarte aux seuls « tubes » du répertoire et, là encore, une place de choix, presque une place d'honneur est précisément faite au passage que nous avons retenu : dans son florilège on compte 6 morceaux *stricto sensu* (2 « romances », 2 « airs », 1 « trio », 1 « hymne ») et, en bloc – il ne s'agit donc plus à proprement parler d'un « morceau » –, « toute la scène de la cathédrale » (même référence). Finissons-en, avec la justification de notre choix du *Prophète* plutôt que d'un autre « grand opéra », sur ces lignes d'Ernest Reyer et tout sera dit : « Connaissez-vous en musique quelque chose de plus puissant, de plus dramatique, de plus émouvant, que l'acte de la cathédrale du *Prophète* ? » (Ernest REYER. Cité dans Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale : première représentation de *Salammbô*, à l'Opéra », *Le Ménestrel*, 22 mai 1892, p. 164).

détente (« tableau tableau », scène davantage psychologique avec suspension du geste et du récit qui correspond aussi à une simplification de l'écriture musicale jouant volontiers du *recto tono*).

La nature de l'image, fixe ou mobile, sur laquelle se referme l'acte conditionnera la manière de le clore : la vitesse avec laquelle on baisse le rideau en dépendra. Une scène statique appellera un baisser de rideau plutôt lent. Le livret de mise en scène de *L'Africaine* indique ainsi qu'à la fin du septuor très statique de l'acte II, dans la prison, le rideau doit tomber « très lentement⁵⁴ » : on se repaît ici d'un « tableau tableau », comme au Salon de peinture ou au musée du Luxembourg. Le tempo ralentit, les voix sombrent dans le grave et finissent sur un « ah ! » (Vasco, Don Alvar, Nélusko, Don Pedro) d'un minimalisme sémantique très significatif. À l'inverse, une scène dynamique, un tableau mobile appellera plutôt un baisser rapide, voire très rapide. Les images spectaculaires (processions de l'empereur au premier acte de *La Juive*, scène d' enrôlement collectif dans le camp des anabaptistes au troisième acte du *Prophète*, etc.), on prend soin de ne jamais les laisser « mourir » sur scène. Brutalement écourtées dans leur développement par un rideau qui « baisse vivement », elles n'ont donc pas de fin réelle. C'est, précisément, une autre manière de chercher à égaler la durée « illimitée » du tableau de chevalet, son « éternité » promise par le musée.

De la scène à la peinture ; du tableau mimé au tableau peint⁵⁵

Nous voici donc arrivés à notre point conclusif, les retours, vers 1850, de cette efficacité visuelle inédite du spectacle lyrique sur la peinture de chevalet, cette peinture qui avait été, trois quarts de siècle plus tôt, aux origines de la refondation du théâtre. La scène de l'Opéra est alors parvenue à étendre son « domaine de compétence » en jouant de différents rapports à l'image. À la succession de vues mobiles, mais éphémères (c'est la limite intrinsèque au temps musical), le metteur en scène est parvenu à ajouter une dimension nouvelle : celle de l'imprégnation (c'est le temps pictural de la durée permis par la fixité

⁵⁴ *Mise en scène de L'Africaine, opéra en cinq actes, paroles de E. Scribe, musique de G. Meyerbeer, divertissement de M. Saint-Léon, décors de MM. Despléchin, Cambon, Thierry, Rubé, Chapron [sic], Lavastre, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 28 avril 1805, Paris : sans nom, 1865, p. 17.*

⁵⁵ Pour une étude récente sur les échanges entre la scène et la peinture au XIX^e siècle, nous renvoyons le lecteur à *De la scène au tableau*, catalogue de l'exposition tenue au musée Cantini à Marseille (6 octobre 2009–3 janvier 2010), Paris : Skira-Flammarion, 2009.

des sections « tableaux tableaux »). Grâce à quelques tableaux figés où le drame est temporairement arrêté, la représentation parvient à se graver dans la mémoire du spectateur et donc à se survivre à elle-même. C'est ce dont témoigne précisément Camille Saint-Saëns, 55 ans après la création du *Prophète*, lorsqu'il se rappelle comme au premier jour l'épisode du 4^e acte opposant Fidès et son fils Jean, épisode qui nous a déjà si longuement retenu :

Jean s'avance pour bénir la foule. Autrefois, la foule, tournant le dos au public, se groupait en demi-cercle, regardant la cérémonie ; à ce moment, Fidès, prise d'un accès de curiosité haineuse, s'approchait en rampant derrière la foule, près de la rampe. « Voyez donc, paraissait-elle dire, comme il est fait, cet odieux prophète qui a tué mon fils ! ». Elle cherchait à l'entrevoir à travers les rangs pressés, et au moment où Jean disait : « Je suis le fils de Dieu ! », elle l'apercevait et se dressait en criant : « Mon fils ! ». L'effet était *énorme*⁵⁶. J'entends encore la voix, je vois encore le geste de M^{me} Viardot, qu'on n'égalera jamais dans ce rôle⁵⁷.

Le peintre, lui, semble prisonnier de la temporalité spécifique à son médium : cette durée qui constitue aussi une sortie du réel et du vraisemblable. Probablement aiguillonné par cette capacité du spectacle lyrique à élargir son champ d'action visuel, et avec une obsession inverse, le plasticien va donc user de divers stratagèmes pour désamorcer la fixité du tableau de chevalet et donner l'illusion de figures qui vivent sous ses yeux. C'est ce qu'a très bien perçu Michael Fried lorsqu'il s'est intéressé – mais sous un angle d'attaque différent et pour aboutir à des conclusions d'une autre nature – au fameux tableau de Thomas Couture *Les Romains de la décadence*⁵⁸ dit aussi *L'Orgie romaine*⁵⁹. La majorité des personnages y posent dans des attitudes si naturelles – de trois-quarts de profil, de profil perdu voire même de dos, et ce, au premier plan ; le

⁵⁶ Soulignement de l'auteur du présent article. Voilà qui légitime, encore une fois, le choix de ce moment clef du *Prophète* pour illustrer – à la manière d'un raccourci visuel – la question de la charge émotive du « tableau tableau », garante d'une « imprégnation » durable du spectateur.

⁵⁷ Camille SAINT-SAËNS, « Causerie sur l'art du théâtre », Edmond STOUILLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 30^e année (1904), Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, 1905, p. XXII-XXIII (préface).

⁵⁸ Thomas COUTURE, *Les Romains de la décadence*, Salon de 1847, Paris, musée d'Orsay, H. 4,72 ; L. 7,72 m.

⁵⁹ Voir Michael FRIED, « Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French Painting », *Art forum*, VIII/10 (1970), s. p. Cet article pointait une tentative de Couture pour éviter de montrer (et de représenter) des actions violentes qui lui auraient fait courir le risque de verser dans la grimace. L'analyse de Fried tend à prouver qu'avec Couture les sujets d'action semblent devenus complètement irréprésentables ; la retenue gestuelle (préfiguration de cette « immobilité contemplative » professée une génération plus tard par Gustave Moreau) faisant office de garde-fou face au piège de la théâtralité.

visage noyé d'ombre – qu'elles ne sentent justement pas la pose. Ces attitudes fuyantes rejettent les conventions picturales de la tête d'expression bien visible, bien lisible, et donnent un tour dynamique à cette scène pourtant plutôt statique, une espèce d'instantanéité du spectacle que le peintre serait parvenu à capturer. Et pour enfoncer le clou, ajouter encore à cette rivalité recherchée avec la force d'attraction de la représentation scénique, Couture assigne à une figure centrale immobile, elle⁶⁰, la responsabilité de prendre à partie le public qu'elle scrute comme le ferait un soliste sur les planches de l'Opéra. Cette idée constitue un écart avec plusieurs siècles de tradition picturale, car jusque-là, cette fonction incombait toujours à des figures secondaires, généralement reléguées sur les pourtours de la toile. Le tableau regarde le spectateur autant que le spectateur le regarde, selon un procédé nouveau que systématisera bientôt un élève de Couture qu'on ne présente pas : Édouard Manet⁶¹. Dès 1847, le tableau de chevalet abat le quatrième mur derrière lequel il s'enfermait jusque-là : il assume être une représentation à l'intention du public.

Ce principe du tableau d'histoire duel (un/tous⁶² ; soliste immobile sur le devant/groupes en action sur le plan médian), Charles-Louis Müller va le pousser à son paroxysme dans *l'Appel des dernières victimes de la Terre*⁶³. Plusieurs scènes superposées y cohabitent dans un même cadre : un arrière-fond par lequel le tableau déborde de lui-même (victime emportée à l'échafaud qui est une manière d'esquisser ce cinquième et dernier acte – l'exécution – dont la visualisation est laissée à la discrétion de l'imagination de chacun) ; un plan médian où le représentant de l'autorité déroule la liste des victimes du jour (plan qui correspond au tableau d'histoire traditionnel, car il est un, le regard de tous les personnages convergeant vers un même point) et, enfin, le poète, André Chénier, soliste isolé au tout premier plan, tournant le dos (quelle idée !) à l'histoire qui se joue derrière lui, méditant sur le drame auquel il ne participe pas. Chénier n'est plus tout à fait ni du tableau, ni de l'histoire ; il est devant, projeté à l'interface avec le public comme un premier rôle sur le proscenium qui

⁶⁰ La seule figure qui, d'ailleurs, soit rendue dans son intégrité physique. Cette femme, bien entendu, constitue aussi un hommage à la peinture vénitienne, celle de Giorgione et Titien.

⁶¹ Sur la place du spectateur dans l'invention du tableau moderne, voir Michael FRIED, *Esthétique et Origines de la peinture moderne*, 3 volumes, Paris : Gallimard, 1990-1996.

⁶² Il y avait bien des précédents à ce principe d'organisation du tableau, tel le *Léonidas* de David (*Léonidas aux Thermopyles*, 1814, Salon de 1816, Paris, musée du Louvre, H. 3,95 ; L. 5,31 m.), mais Léonidas, s'il était coupé psychologiquement de ses soldats, ne l'était pas plastiquement.

⁶³ Charles-Louis MÜLLER, [*Appel des dernières victimes de la Terre dans la prison Saint-Lazare, 7-9 thermidor 1794*](#), Salon de 1850-1851, Vizille, musée de la Révolution française, H. 5,05 ; L. 8,90 m.

prendrait de la hauteur sur les événements, invite à la réflexion pour le spectateur. Par rapport à Couture, Müller fait définitivement éclater l'unité de composition et une certaine distance dans laquelle s'était toujours maintenu le tableau d'histoire. Son esthétique est explicitement théâtrale : on y trouve le « tableau décor » (la prison), dans lequel gesticulent les figurants (c'est le « tableau vivant ») et, en avant, Chénier, immobile, qui « fait tableau ». La peinture ne se déploie plus, en dépit de son format horizontal très prononcé⁶⁴, en largeur, mais en profondeur. Le tableau se lit de l'arrière vers l'avant, selon une découpe qui fait glisser l'œil de l'expression collective (et variée) de la foule à l'introspection singulière du poète. On touche au sommet de la confusion des registres visuels entre scène et peinture, mais le mimétisme a visiblement changé de sens. Il est inverse du temps où l'acteur Talma venait prendre conseil auprès de David⁶⁵. Désormais, le référent c'est la scène.

© Pierre SÉRIÉ

⁶⁴ Format « paysage » qui est aussi celui de *L'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet exposé la même année au Salon. Deux œuvres que leurs contemporains opposèrent en négligeant un point qu'elles avaient pourtant en commun : cet allongement extrême de la toile qui enveloppe de spectateur comme au panorama. Le panorama, autre spectacle, autre source d'émulation pour la grande peinture autour de 1850 (on pensera aussi au remarquable *Saint François d'Assise, transporté mourant à Sainte-Marie-des-Anges, bénit la ville d'Assise*, de Léon Bénouville exposé trois ans plus tard et qui connut un énorme succès). On admettra toutefois que cette manière est plus accentuée chez Courbet que chez Müller lequel semble reculer par rapport à l'audace de sa mise en page initiale (voir l'esquisse du tableau définitif aujourd'hui conservée au musée du Louvre, H. 0,55 ; L. 0,96 m.).

⁶⁵ Sur les rapports entre David et le théâtre voir, entre autres, David ALSTON, « David et le théâtre », *David contre David*, dirigé par Régis Michel, actes du colloque tenu du 6 au 10 décembre 1989 au musée du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, vol. I, p. 187-189. Voir aussi Michael FRIED, « David et l'antithéâtralité », même référence, p. 199-227.