

Un opéra-comique d'après une peinture de chevalet

Pierre Sérié

« Personne n'ignore le célèbre tableau de Gérôme. »
(Félix Régner, critique musical, *Le Journal*, 25 mai 1893)

Notre lecteur connaît-il Phryné ? Probablement pas et les contemporains de Saint-Saëns en auraient certainement dit autant si un peintre à succès du Second Empire n'avait fait de Phryné un lieu commun. Ce peintre c'est Jean-Léon Gérôme. Sa toile s'intitule *Phryné devant l'aréopage* et, à l'époque, tout le monde la connaît. Le public s'était agglutiné devant elle au Salon de 1861. Il put la revoir une seconde fois lors de l'Exposition universelle de 1867 puis ce fut tout, car un collectionneur s'en était porté acquéreur pour une petite fortune. Peu importait, car à défaut de l'original, les nouvelles techniques de reproduction des œuvres d'art avaient mis ce tableau à la portée de tous. On le retrouvait dans la presse illustrée, dans les livres ou, comme objet à part entière, sous la forme de gravure et de photographie. Goupil, le marchand de Gérôme, avait même commandé à un jeune sculpteur la version en ronde-bosse de Phryné dépouillée de ses vêtements. Cette fois, la copie valait mieux que l'original : le spectateur pouvait tourner autour et examiner Phryné sous tous les angles.

Qu'était-il donc arrivé à Phryné pour que Gérôme se la rappelle ? Son histoire figure dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* publié par Pierre Larousse entre 1866 et 1876. En voici la version abrégée :

Phryné : célèbre courtisane grecque, née à Thespies (Béotie) vers l'an 328 av. J.-C. Étant enfant, elle vendait des câpres ; puis elle se fit joueuse de

flûte, à Athènes, et comme elle offrait une perfection de forme rare même en Grèce, elle tint bientôt le premier rang parmi celles qui, de son temps, faisaient trafic de leurs charmes. Praxitèle la prit pour modèle et pour maîtresse. [...] La perfection des formes de la belle courtisane était telle, au rapport des anciens, que les plus magnifiques produits de l'art grec [...] ne la dépassaient pas. [...] Une seule fois, aux fêtes de Neptune, à Eleusis, elle se baigna dans la mer ; puis à la vue de tous les Grecs, elle sortit de l'eau, tordant ses cheveux humides. Apelle, l'heureux peintre qui tour à tour eut pour modèles les plus célèbres courtisanes de la Grèce, Laïs, Campaspe, etc., Apelle se trouvait là et, d'après cette vision il esquissa sa *Vénus Anadyomène*. [...] L'hétaïre accusée d'impiété, traduite devant le tribunal des héliastes [...] au moment où elle allait être condamnée [fut] sauvée par un beau mouvement de son avocat, Hypéride, par un argument que l'on pourrait appeler, mieux que tout autre, *ad hominem*. Le défenseur, d'un mouvement rapide et imprévu, enleva le voile, le péplos qui drapait sa cliente et montra toutes les splendeurs secrètes de sa beauté. À la vue de ces charmes qui servaient de modèle aux plus grands artistes, les juges furent saisis comme d'une appréhension religieuse et ne voulurent pas que l'on portât la main sur cette image des déesses.

Précisons tout de suite que cette notice est, sur un point au moins, inexacte. Lorsque Pierre Larousse rapporte que l'avocat de Phryné la déshabilla devant ses juges, il ne respecte pas les sources historiques. Les auteurs classiques disent bien qu'il en dévoila juste un sein. C'est précisément une remarque que plusieurs critiques firent à Gérôme en 1861. Sa Phryné toute nue était une pure invention. Larousse se serait-il fait piéger par Gérôme ? C'est fort possible et cela montre combien *Phryné devant l'aréopage* a marqué les esprits. Désormais on ne connaîtrait plus Phryné qu'à travers l'image fabriquée par Gérôme. Le tableau faisait écran à l'histoire. C'est de lui que découle l'opéra-comique de Saint-Saëns.



LA FORCE DES IMAGES

En 1861, Gérôme s'était emparé d'un sujet peu traité par les plasticiens jusque-là (nous y reviendrons). Cette absence de références visuelles lui donnait toute latitude pour se l'approprier. Seuls les érudits seraient susceptibles de repérer les libertés qu'il prenait avec les sources historiques. Ils ne s'en privèrent pas. La réaction des critiques fut globalement hostile. On accusa Gérôme de réécrire l'histoire parce qu'il avait déshabillé Phryné (« la licence est forte et passe la mesure » écrivit Paul de Saint-Victor dans *La Presse* du 2 juin 1861) et pour bien d'autres raisons encore. Thoré-Burger en concluait « tout est donc faux dans le tableau de M. Gérôme : le mouvement mélodramatique de l'avocat, l'attitude pudibonde de Phryné, les physiologies dérégées et ridicules des membres de l'aréopage » (*Le Temps*, 22 juin 1861). Tout y est peut-être faux, mais quel succès ! Les critiques eurent beau s'acharner contre elle, la toile força l'admiration des visiteurs du Salon. En fait, *Phryné devant l'aréopage* coïncidait parfaitement avec l'horizon d'attente du public de l'époque. Car Gérôme ne rapportait pas l'épisode du jugement de Phryné en historien. Il ne parlait pas du passé. Il utilisait l'Antiquité pour blaguer ses contemporains.

Rire des Grecs et des Romains, c'était s'en prendre à une vision traditionnelle des beaux-arts, celle de la hiérarchie des genres et de la grande peinture (comme il existe un « grand opéra »). En exprimant sur le visage des juges de l'aréopage le désir ou l'embarras plutôt que l'admiration esthétique (« assemblée de singes lubriques et grimaçants » lit-on dans *Le Figaro* du 30 mai 1861), Gérôme transposait le grand répertoire dans la farce. Il se mettait à la portée d'un public non savant. D'une peinture d'histoire il faisait un tableau de genre de même qu'Offenbach faisait glisser l'histoire d'Orphée ou celle d'Hélène de l'opéra à l'opéra-bouffe. Comme le disait Thoré-Burger (mais pour s'en plaindre), « quelle chute des Grecs de David aux Grecs de M. Gérôme. [...] David représentait, avec une conviction austère, Léonidas aux Thermopyles ; M. Gérôme offre aux demoiselles de Paris une poupée déshabillée devant de vieux satyres débraillés et lubriques, qui grimacent comme s'ils avaient pour la première fois devant

les yeux une vraie femme nue. [...] Il n'y a rien d'antique, ni surtout de grec, dans cette vilaine composition » (*Le Temps*, 22 juin 1861). D'un point de vue externe à l'art, tourner en ridicule le plus haut degré de la magistrature (l'aréopage), revenait, métaphoriquement, à se moquer de toute forme d'institution. Avec Gérôme, l'art devenait un divertissement à travers lequel le bourgeois riait de lui-même. Pareille peinture était simple, drôle et on s'y reconnaissait (ou bien, si l'on manquait d'humour, on y reconnaissait son prochain). Enfin, le spectateur masculin pouvait donner libre cours à ses pulsions scopiques. Il était un voyeur autorisé. Car la Phryné de Gérôme subit sa nudité. Elle est dévêtue par son avocat et en a honte. Faute de pouvoir se cacher, elle rentre en elle-même, détourne la tête et la protège de ses bras.

Augé de Lassus, l'auteur du livret de *Phryné*, ne s'est pas contenté de profiter d'un tableau de Gérôme appartenant à la culture commune. Il a fait de la force des images peintes ou sculptées (et Gérôme pratique aussi la sculpture) un thème à part entière de son texte. La pièce en deux actes ouvre et se referme sur le dévoilement d'une statue (un buste au premier acte, l'Aphrodite de Praxitèle au second). L'idée d'une œuvre si vraisemblable que le spectateur s'y trompe et la prend pour la réalité rappelle le rideau que, dans l'Antiquité grecque, Zeuxis voulut soulever pour examiner la peinture de Parrhasius d'Éphèse censée se trouver dessous et dont il s'avéra que c'était la peinture même. En l'occurrence, l'œuvre est une sculpture (l'Aphrodite de Praxitèle, donc) et le personnage qui en est la dupe (Dicéphile) veut l'enlacer, pour ne pas dire plus. Cette perte des repères, la fascination du marbre (qui, dans l'Antiquité grecque était peint) et l'éveil des sens renvoient cette fois-ci au mythe de Pygmalion tombant amoureux de la statue sortie de ses propres mains. Là encore, Gérôme a pu servir de référence au librettiste. Car, au Salon des artistes français de 1892, il avait exposé un *Pygmalion et Galatée* en marbre teinté grandeur nature. Ce travail de longue haleine lui avait d'ailleurs déjà inspiré deux petits tableaux datés de 1890. Les renvois au travail de Gérôme seraient-ils multiples (peinture de chevalet, sculpture polychrome) ? Ce qu'il y a de certain, c'est que ledit Gérôme avait forgé une image actualisée de Phryné,

une image dans laquelle ses contemporains pouvaient se projeter et que cette image, en retour, avait imprégné leur imaginaire. En 1893, l'épisode historique n'existait plus qu'à travers le souvenir de son tableau.

La *Phryné* de Saint-Saëns est donc un opéra-comique d'après une peinture de chevalet, mais avec les contraintes inhérentes aux arts du spectacle. Il n'était pas pensable de donner sur scène un tableau vivant de *Phryné devant l'aréopage* (même si la critique laisse entendre que le public masculin en caressait l'espoir). Il fallait trouver autre chose, une histoire parallèle à celle de Gérôme, jouant, en mode mineur, l'épisode du dévoilement. D'où l'idée de substituer une statue à la courtisane lorsqu'elle se livrerait au regard de Dicéphile. Il importait, en revanche, que l'actrice chargée du rôle-titre présentât un physique avantageux et cela fut certainement pour beaucoup dans le choix de Sybil Sanderson. Cet opéra-comique ne montre donc aucun nu au sens littéral, mais, au figuré, le recours à ce registre est permanent, du moins à l'acte II. Car, dès la deuxième scène, Phryné rapporte qu'un jour, alors qu'elle sortait de la mer où elle s'était baignée, des pêcheurs la prirent pour Vénus. Cette parenthèse n'a guère d'intérêt dramatique, sinon peut-être celui de préfigurer la confusion à venir entre le modèle et sa statue. Elle permet en revanche de transporter les auditeurs dans un ailleurs où, mentalement, ils assistent eux-mêmes à la naissance de Vénus. Cette fois encore, le librettiste sollicite la culture visuelle d'un public familier des Vénus anadyomènes d'Ingres, de Cabanel ou de Bouguereau. Un an plus tôt, en 1892, Joseph Blanc avait d'ailleurs exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts le premier tableau qui, à notre connaissance, représente cette *Apparition de Phryné* à des pêcheurs croyant être devant Vénus elle-même. L'épisode décrit par Phryné, l'auditeur l'a donc en tête. Aussi peut-il voir au-delà de ce qu'il a sous les yeux et visualiser cette femme nue qu'on ne lui montre pas. L'intrication des mots et des images, leur combinaison pour déjouer les contraintes de la scène et peut-être maintenir en éveil le désir du public sont décidément un ressort essentiel de la pièce.



ESTHÉTIQUE : PHRYNÉ ET LA POSSIBILITÉ DU BEAU
DANS LA NATURE

L'histoire de Phryné n'est pas le sujet anodin qu'on pourrait croire. Elle soulève même des questions très sérieuses. La première d'entre elles concerne les plasticiens, car la perfection physique de la courtisane induit l'idée de la possibilité du Beau dans la nature. Lorsque le peintre Apelle et le sculpteur Praxitèle reproduisent ses traits pour figurer Aphrodite, ils admettent l'équivalence esthétique entre une simple mortelle et une déesse. Évidemment, il s'agit là d'un cas unique. Phryné n'est pas n'importe quelle femme. C'est la plus belle de son temps. Il n'empêche, les implications théoriques de cette exception sont énormes, car elles infirment la règle platonicienne de l'inadéquation fondamentale entre l'idée d'une chose (la chose en soi, l'essence, la vérité) et la chose elle-même (la chose tout court, l'apparence, la réalité). Expliquons-nous en prenant l'exemple d'une pomme. L'idée qu'on se fait de la chose « pomme » est une sphère parfaite, absolument lisse et d'un coloris éclatant (vert ou rouge selon sa variété). Mais lorsque cette chose « pomme » pend à l'arbre d'un jardin, sa forme n'est jamais tout à fait régulière, sa surface jamais totalement homogène, sa couleur jamais strictement uniforme. Les idées et les choses ne coïncident pas. Depuis la Renaissance, la réflexion esthétique et le discours académique reposent sur ce dualisme idée/matière ; vrai/réel. Raphaël l'aurait, paraît-il, expliqué ainsi à ses élèves : « Il ne faut pas peindre la nature telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être. » Bref, un modèle, si beau soit-il, ne saurait être copié tel quel pour représenter Aphrodite. L'artiste doit créer la Beauté à partir de son seul cerveau. Ce que la nature lui offre est forcément imparfait. À l'heure où Gérôme peignait *Phryné devant l'aréopage*, Charles Blanc rappelait cet enseignement de Platon et de Raphaël :

L'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable,

la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine.

(*Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867)

Dans un tel cadre conceptuel, on ne s'étonnera pas que, jusqu'au tour de 1850-1860, les plasticiens n'aient presque jamais peint ou sculpté Phryné. Ils étaient idéalistes et cette courtisane plaidait en faveur du réalisme. Ce sont justement des réalistes, les frères Goncourt qui, dans *Manette Salomon*, actualiseraient l'histoire de Phryné. L'œuvre parut en 1867, elle était presque contemporaine du tableau de Gérôme :

La nature est une grande artiste inégale. Il y a des milliers, des millions de corps qu'elle semble à peine dégrossir, qu'elle jette à la vie à demi-façonnés et qui paraissent porter la marque de la vulgarité, de la hâte, de la négligence d'une création productive et d'une fabrication banale. De la pâte humaine, on dirait qu'elle tire, comme un ouvrier écrasé de travail, des peuples de laideur, des multitudes de vivants ébauchés, manqués, des espèces d'images à la grosse de l'homme et de la femme. Puis de temps en temps, au milieu de toute cette pacotille d'humanité, elle choisit un être au hasard, comme pour empêcher de mourir l'exemple du Beau. Elle prend un corps qu'elle polit et finit avec amour, avec orgueil. Et c'est alors un véritable et divin être d'art qui sort des mains artistes de la Nature. Le corps de Manette était un de ces corps-là : dans l'atelier, sa nudité avait mis tout à coup le rayonnement d'un chef-d'œuvre.

(Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867)

Phryné est donc, esthétiquement, un sujet moderne. Elle soulève encore un autre problème au moins : celui du rapport à la beauté et de sa sexualisation. Quoique Phryné soit une courtisane, son acquittement ne signifie pas que les juges aient cédé aux charmes de la femme. Les Anciens comprenaient plutôt ce dénouement comme un hommage rendu à la Beauté, l'exemple d'un plaisir désintéressé, purement visuel (esthétique donc). Aussi, en 1861, les critiques d'art ont-ils crié au contresens. Gérôme montre en

effet des vieillards aiguillonnés par le désir. Phryné suscite leur convoitise et ils se comportent comme s'ils étaient dans un lupanar ou sur un marché d'esclaves. C'est plutôt l'ambiance d'un temple et du culte rendu aux divinités qui aurait convenu (ou, pour trouver une comparaison avec le monde de Gérôme, l'atmosphère d'un musée). Donnons la parole à un survivant de l'atelier de Jacques-Louis David, un octogénaire qui avait assisté à la genèse des *Sabines* (1799) et de *Léonidas aux Thermopyles* (1814), c'est-à-dire un partisan du grand répertoire gréco-romain, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) :

Il y avait deux manières d'interpréter cette singulière anecdote : gravement ou du point de vue comique et ridicule ; or c'est ce dernier parti qu'a pris M. Gérôme. Au lieu de s'en tenir à l'explication donnée de cette histoire par l'admiration que les Grecs avaient en général pour la beauté, il a préféré motiver l'indulgence des juges par l'expression lascive de leur physionomie à la vue de Phryné entièrement nue.

(*Journal des débats*, 15 mai 1861)

Décidément, Gérôme avait tout faux. Il dévoyait l'histoire et sans doute le faisait-il en connaissance de cause. Car son invention réside toute entière dans le renversement des valeurs (ridiculiser la culture classique). La séance de déshabillage de Phryné devant une assemblée de vieillards s'inscrit d'ailleurs dans un projet plus global de revisitation de l'Antiquité. Gérôme propose à ses contemporains l'expérience d'une Grèce et d'une Rome barbares : grotesque, cruelle, voire les deux en même temps. En 1857, il peignait une première vente d'esclave (*Achat d'une esclave*) et, deux ans plus tard, un premier combat de gladiateurs (*Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859). Ces sujets étaient totalement inédits. Gérôme s'en ferait une spécialité. Pour les peindre il lui arriverait de réutiliser la pose de Phryné. *Marché romain d'esclaves* (1884) cite le nu inventé en 1861, mais en le faisant tourner à 180 degrés. Un marchand remplace l'avocat, la malheureuse, toute nue, se tient sur des tréteaux et non dans l'hémicycle de l'aréopage, de dos cette fois, et, exposée qu'elle est à tous les regards, son viol optique

est identique à celui de *Phryné devant l'aréopage*. Mieux, prise au piège entre les spectateurs peints et ceux réels dont nous sommes, la femme y est plus que jamais réduite à son statut d'objet. Gérôme persiste à entre-mêler plaisir esthétique et attraction sexuelle.



SOCIÉTÉ : FEMME FORTE OU SEXE FAIBLE ?

Quel était le statut de Phryné dans la cité ? L'hyper-sexualisation de la courtisane et la manière dont Gérôme la fait réagir à son viol optique est sans équivoque : Phryné appartient au sexe faible, c'est une victime. Encore une fois, Gérôme parle au présent, en homme du XIX^e siècle, non en historien. Les sources anciennes évoquent une Phryné fière de sa beauté. Si elle avait été déshabillée devant l'aréopage (ce qui ne lui est pas arrivé), elle n'en aurait certainement pas rougi. Le témoignage de Degas est souvent utilisé pour rappeler le contresens commis par Gérôme. À la vérité, Degas ne faisait que redire ce que d'autres avaient déjà exprimé en 1861.

Que dire du peintre qui a fait de Phryné devant l'Aréopage une pauvre honteuse qui se cache ? Phryné ne se cachait pas, ne pouvait pas se cacher, puisque sa nudité était précisément la cause de sa gloire. Gérôme n'a pas compris, et a fait de ce tableau, par cela même, un tableau pornographique.

(Degas à Jeannot, sans date)

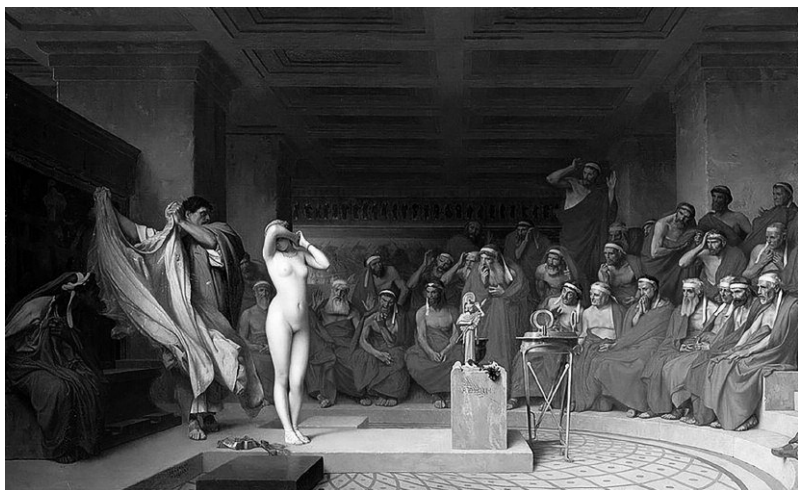
Cette royale courtisane n'est plus ici qu'une petite fille toute honteuse et effarouchée. Elle se cache la figure par un mouvement qui serait joli chez une pensionnaire, qui n'est que ridicule et absurde chez elle. Je conçois que la grande Phryné éprouve quelque surprise quand son avocat lui arrache ses voiles et la livre nue à l'admiration de ses juges ; mais le premier moment passé, avec quelle fierté elle a dû les regarder en face !

(Jean Rousseau, *Le Figaro*, 30 mai 1861)

Phryné, telle que la comprend Gérôme, n'a plus rien de la courtisane grecque. C'est une courtisane du Second Empire. « Phryné doit s'exposer fièrement aux yeux de ses juges » disait Paul de Saint-Victor en 1861 (*La Presse*, 2 juin 1861). Eh bien c'est ainsi qu'elle se comporte sur les planches de l'Opéra-Comique. Inspiré librement du tableau de Gérôme, le livret rétablit sur ce point la vérité historique. Phryné use et abuse de ses charmes. Le librettiste n'a pas suivi son modèle, le régisseur de l'Opéra-Comique non plus. La sculpture commandée à Daniel Campagne en guise de statue de Praxitèle pour l'apparition du deuxième acte montre une « Phryné victorieuse » (Fourcaud, *Le Gaulois*, 25 mai 1893). On voudra bien croire ce témoignage sur parole, car, malheureusement, aucune source visuelle ne garde le souvenir de cette Phryné. Son modèle en plâtre figurait pourtant, au même moment, au Salon de la Société des artistes français et, l'année suivante, toujours au Salon des Artistes français, Campagne en exposerait le marbre. Mais ni l'un ni l'autre n'ont été reproduits dans le catalogue illustré du Salon. Avouons que ce n'est vraiment pas de chance. Une piste s'offre à nous malgré tout. Circulent en effet sur le marché de l'art plusieurs bronzes patinés et même des marbres de petites dimensions d'une Phryné nue signée Campagne. Il y a fort à parier que ce sont des tirages commerciaux de la statue commandée par l'Opéra-Comique. C'est d'autant plus probable qu'au bras droit de la sculpture on retrouve l'anneau d'or dont il est question dans le livret. On notera aussi la tête penchée, comme si, installée sur un socle, Phryné posait pour un spectateur (Dicéphile ?) en contrebas, autre concordance avec les indications du livret. Si c'est bien la Phryné de Saint-Saëns, elle ne manifeste assurément aucune pudeur. Une telle 'exhibitionniste' compte parmi les femmes fortes maîtresses de leur destin et actrices de l'histoire.

Alors pourquoi le document conservé à la bibliothèque-musée de l'Opéra donné pour une affiche de l'œuvre de Saint-Saëns montre-t-il la Vénus Médicis du musée des Offices ? Cette réplique romaine d'après un original grec perdu lui-même, dérivé de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, ne correspond nullement à l'esprit du livret. La Vénus Médicis a un geste ambigu. Elle recouvre sa poitrine sans qu'on comprenne bien si elle veut

la cacher ou, au contraire, la désigner au spectateur. En tout cas, elle ne dévoile pas sa nudité à Dicéophile. Peut-être ce document n'est-il rien d'autre qu'une page de titre d'un chant-piano postérieur ? Un chant-piano pour lequel l'éditeur n'aurait pas cru nécessaire de payer des droits à Daniel Campagne... Une remarque pour terminer. La commande d'un nu grandeur nature à un sculpteur encore jeune, mais exposant déjà dans les Salons et le fait que l'œuvre en question y fût montrée n'est pas banal. Il y a une rencontre exceptionnelle entre les arts, une espèce d'œuvre d'art totale.



Phryné devant l'aréopage par Jean-Léon Gérôme.
Kunsthalle Hambourg.

Phryné before the Areopagus by Jean-Léon Gérôme.
Kunsthalle, Hamburg.

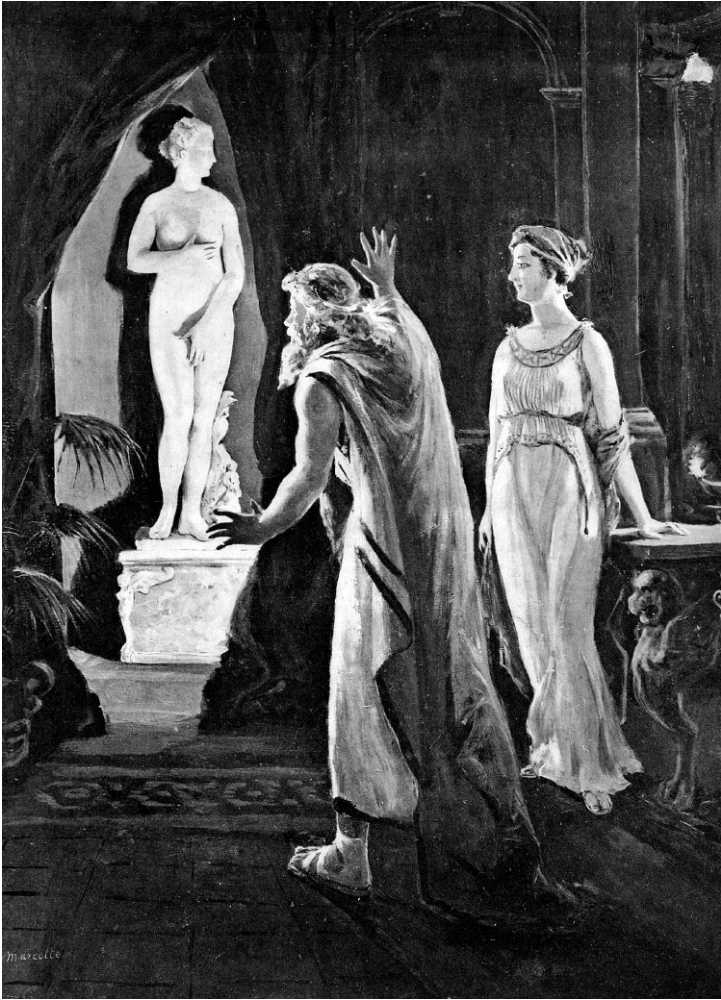


Illustration pour la partition de *Phryné*.
Bibliothèque nationale de France.

Illustration for the score of *Phryné*.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.