Peindre les lieux, le public et les chanteurs du spectacle lyrique. Évoquer le spectacle.

Florence Gétreau

▶ **To cite this version:**

Florence Gétreau. Peindre les lieux, le public et les chanteurs du spectacle lyrique. Évoquer le spectacle.. Hervé Lacombe. Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIe République., Fayard, pp.1106-1115 ; 1125-1127., 2020, 978-2-213-70956-7. halshs-03092842

HAL Id: halshs-03092842
https://shs.hal.science/halshs-03092842

Submitted on 3 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre 20
L'opéra dans les arts et la littérature

20.4 Peindre les lieux, le public et les chanteurs du spectacle lyrique

Florence Gétreau

Nous nous intéresserons dans cet article et dans le suivant à l'imaginaire opératique tel que les peintres l'ont transcrit dans des créations picturales, mais aussi aux tableaux qui ont pu inspirer les auteurs d'opéra. Nous nous concentrerons sur les peintures de chevalet, excluant les décors peints des édifices consacrés à ces spectacles ainsi que les décors d'opéra (cf. chap. 13), et nous traiterons parfois de techniques et supports également pratiqués par les peintres (dessins, pastels, estampes originales), sachant que l'estampe d'illustration et de presse est abordée dans une autre contribution (cf. 20.6).

Lieux du spectacle

L'architecture des théâtres parisiens et de la plupart des grands théâtres de province est un sujet d'actualité permanent en raison des évolutions qu'ils connaissent et des drames successifs qui souvent amènent à leur reconstruction. Ce sont généralement les graveurs qui popularisent la nouveauté de leurs caractéristiques architecturales et scéniques car les peintres préfèrent se faire les chroniqueurs des soirées extraordinaires : inaugurations, bals, réceptions officielles. C'est ce qui explique sans doute que la peinture sur bois représentant *La Salle Le Peletier le jour de l'inauguration le 16 août 1821* (cf. cahier d'ill.) soit d'un artiste resté anonyme. Avec son cadrage à l'italienne, cette peinture décrit finement la configuration des loges d'avant-scène, le décor de leur paroi extérieure et celui du plafond. Cette vue panoramique se focalise aussi sur la représentation du tableau 1 de l'acte III des *Bayadères* (O, 1810) de Catel avec la chorégraphie de Pierre Gabriel Gardel, occasion de montrer l'imposant décor d'un palais oriental. Chroniqueur assidu de la société parisienne sous Louis-Philippe, dont il est le peintre officiel, Eugène Lami a peint *La Sortie de l'Opéra Le Peletier* en 1835, esquisse non achevée mais gravée en 1843. Elle conserve le souvenir du vestibule de cette même salle et celui de la grande enfilade servant de foyer et de salle de bal[1].

Tandis que la plupart des vues extérieures des théâtres d'opéra parisiens sont traitées par la gravure[2], l'Opéra Garnier a inspiré à plusieurs reprises les peintres, notamment par la monumentalité spectaculaire et inédite de son grand escalier. Louis Béroud le traite à partir du rez-de-chaussée[3]. L'élégante société qui y est disposée paraît bien maniérée et anecdotique. Victor Navlet choisit de nous le monter sur toute sa hauteur (cf. cahier d'ill.), voussures comprises, à partir du mur Ouest depuis le niveau du parterre, des salons et du grand foyer. Il en suggère les gigantesques proportions grâce aux visiteurs en train de le gravir.

Le bal masqué de l'Opéra est aussi un prétexte pour montrer cet espace symbolique du théâtre. Les graveurs en ont fait un sujet à la mode dont la presse était friande. En 1873 Édouard Manet dans son *Bal masqué à l'Opéra Le Peletier* (Washington, National Gallery of Art) où l'on reconnaît Emmanuel Chabrier, le collectionneur Hecht et même l'autoportrait du peintre, compose une frise d'une grande modernité tant par le focus osé sur le bas du déambulatoire à balustrade qui laisse voir les mollets des invités, que par le contraste des fracs et hauts de forme noirs tranchant avec les jupons clairs et colorés des midinettes et de l'Arlequin. Ce tableau appartenait, avec plusieurs œuvres de Degas, au baryton Jean-Baptiste Faure. Henri Gervex (pl. coul.**1**) joue quant à lui sur la monumentalité d'un balcon vu *da sotto* et dans sa hauteur pour accentuer la mise en scène de cette occasion frivole de séduction[4].

Auditeurs-spectateurs à l'opéra

Certains artistes nous permettent aussi d'appréhender le public. Ils peuvent focaliser notre regard au plus près de la loge, tantôt pour en montrer l'intérieur, tantôt pour l'observer de l'extérieur. Plus que les peintres, dans la première partie du siècle, ce sont les dessinateurs et les lithographes qui croquent de manière très juste le public des salles d'opéra. J.J. Grandville, le célèbre caricaturiste nancéen, a ainsi observé le public de l'opéra et ses comportements. En 1828, il dessine à la plume, et sans la moindre outrance une douzaine de figures assises au premier balcon : les femmes y exhibent chapeaux et coiffures et les militaires leur uniforme[5].

Ill. J. J. Grandville, *Premières loges à l'Opéra*, 1828, dessin à la plume et encre brune, 9,9 x 20,1 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts, Inv. 877.578.

En 1847 il s'attache à cette même galerie, en montrant qu'on peut y converser ou exhiber son nouveau chapeau en plein spectacle[6]. Dans ses lithographies des *Différents publics de Paris* imprimées en 1854, Gustave Doré montre une planche intitulée « Opéra Italien » où le public des balcons est lui-même un spectacle offert aux regards de tous. Dans cette série, la planche « Opéra (la fosse aux lions) » décrit la loge « infernale », à l'avant-scène du rez-de-chaussée de la salle Le Peletier, où de jeunes hommes applaudissent de manière obséquieuse une danseuse étoile[7]. L'exhibition de cette assemblée agitée futilement nourrit aussi la chronique des gazetiers. Une génération plus tard, les peintres de la modernité vont reconsidérer ce sujet, sérieusement cette fois, en focalisant leur attention sur des couples cadrés sobrement, comme s'ils étaient vus à travers les jumelles des autres spectateurs : Eva Gonzalès, jeune peintre émancipée ayant appris le métier chez Manet, adopte la mise en tableau dans *Une loge aux Italiens* mais en fait un véritable manifeste (cf. cahier d'ill.) : cette œuvre fait l'objet d'un compte rendu critique par Marie Deraismes, la célèbre féministe parisienne[8]. Elle y développe l'idée que Gonzalès rompt avec les stéréotypes de la pratique artistique féminine et voit en elle une artiste indépendante, qui défend la beauté et l'élégance de sa figure féminine qui domine le tableau et qui invite à la profondeur des sentiments. L'article souligne avec une rare liberté l'approche naturaliste de la jeune artiste et son profond modernisme. La loge est le lieu d'où l'on regarde vers la scène, mais aussi vers les balcons et les galeries. *La Première Sortie* tout en camaïeu de bleus ardoise peinte par Auguste Renoir en 1876 (Londres, National Gallery) montre une toute jeune fille chaperonnée par une jeune femme, découvrant le public sur deux rangs de loges. Jean-Louis Forain s'assoit quant à lui un rang derrière son sujet (Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris), cadrant seulement le haut du buste et le profil presque perdu d'une femme chapeautée regardant fixement au loin, prête à pointer ses jumelles non pas sur la scène, mais une fois encore, sur le public. Il faut quitter la loge fermée et revenir au balcon pour trouver enfin des écouteurs attentifs et cessant de s'intéresser au seul jeu social. Grandville se révèle alors sincèrement réceptif à l'effet de la musique sur le public. Ses croquis sont d'une étonnante vérité saisie sur le vif et non recomposée pour faire rire. Il atteint une véritable virtuosité lorsqu'il croque le public compact du parterre de l'Opéra en 1847[9] : une trentaine d'hommes assis au coude à coude, vus à mi buste, sans outrance de traits, de physionomies ou d'expression, regardent avec une étonnante et commune concentration la source sonore. Dans l'infinie variété des types, c'est presque une physiognomonie de l'écoute que nous propose ici ce dessinateur de génie.

Portraits de chanteurs et chanteuses

Selon le tempérament des interprètes l'image qu'ils souhaitent donner d'eux-mêmes et qu'ils ont « composée » avec les peintres reflète leur psychologie profonde, leur statut social, et les rôles qui ont fait leur notoriété. A la ville, le chanteur peut se présenter sans attribut, tel Luigi Lablache sous le pinceau de Henri-François Riesener (Rouen, musée des Beaux-Arts) portant un ample manteau au col de fourrure qui montre son aisance alors qu'il commence sa carrière au Théâtre-Italien. Le célèbre portrait de Pauline Viardot peint par Ary Scheffer en 1840 (cf. cahier d'ill.) par sa sobre élégance et la

grâce de sa mise en page, révèle la profondeur et la simplicité de la chanteuse tout en adoucissant ses traits un peu ingrats.

Même « à la ville », voire dans l'intimité, ces vedettes choisissent la plupart du temps un vêtement très recherché symptomatique de leur train de vie, telle Adelina Patti en 1865 portraiturée par Franz Winterhalter avec la même ostentation que les suivantes de l'Impératrice Eugénie (Leeds, Harewood House). Mais les chanteurs prennent souvent soin de laisser voir discrètement l'attribut de leur meilleur succès : Levasseur tient un feuillet où l'on lit *Bertram*, le rôle qu'il incarna dans *Robert le Diable* l'année où Marie-Ernestine Serret expose son portrait au Salon (1839, Paris, musée de la Musique) ; Marietta Alboni peinte par Alexis-Joseph Perignon en 1870, porte une sobre robe noire (Paris, musée Carnavalet). Accoudée à un piano droit orné de bronzes, elle tient la partition de *La Petite Messe* de Rossini qu'elle chanta plus de cinquante fois après la disparition du compositeur. Rose Caron est saisie en 1886 par Auguste Toulmouche dans un luxueux salon (Paris, musée Carnavalet). Elle porte une robe du soir et laisse voir sur le pupitre d'un piano à queue fermé et couvert d'un luxueux surtout la partition réduite de *Sigurd* dont elle créa le rôle à la Monnaie de Bruxelles en 1884 et à Paris en 1885. Mais offrir son portrait « À la scène » a l'avantage que le costume comme l'expression dramatique permettent d'incarner avec vivacité les grands rôles et de construire de manière durable et explicite leur mémoire dans l'imaginaire fervent du public. Le portrait de la Malibran en Desdémone par Henri Decaisne (cf. cahier d'ill.) exprime parfaitement le pathétique de son rôle : les yeux implorants tournés vers le ciel, la pâleur des carnations et de la robe symbolisant la pureté de ses sentiments et sa fidélité, la harpe ornée si symboliquement d'un Amour à la façon des instruments baroques et évocatrice du fameux air du Saule de l'*Otello* de Rossini, enfin le ciel lugubre et la grande tenture rouge gonflée par le souffle du drame qui s'annoncent, tout est fait pour perpétuer le tragique que Malibran sut incarner pour les *dilettanti* du Théâtre-Italien. George Sand l'exprima admirablement dans une lettre à Émile Regnault : « Le rideau tombé, l'illusion est détruite mais l'impression reste longtemps saignante. La voix déchirante de Malibran et le poignard d'Otello vous suivent longtemps après que vous ayez quitté le théâtre[10]. »

Courbet représente de manière bien plus triviale le ténor Louis Gueymard en 1857 dans le rôle-titre de *Robert le Diable* (cf. cahier d'ill.). C'est un portrait en action, cadré très près, le chanteur portant son fameux costume rouge écarlate dans la caverne où il joue avec deux serviteurs du diable alors que son père Bertram le regarde. Il chante l'air « L'or est une chimère » tout en levant haut son gobelet à dés.

Enfin Manet, lorsqu'il peint plus tard dans le siècle *Jean-Baptiste Faure dans « Hamlet » d'Ambroise Thomas* (cf. cahier d'ill.), semble avoir été fasciné par la présence scénique du chanteur comme le montre la diversité des attitudes des différentes versions de ce portrait. Alors que Faure vient de se retirer de la scène, Manet a besoin de quarante séances de pause dans l'hiver 1876-1877 et se plaint de la difficulté à peindre une figure isolée. Manet est ami de Faure qui possède depuis 1873 certaines de ses œuvres. Lorsqu'il réalise ce portrait – ou plutôt cette figure théâtrale – l'œuvre d'Ambroise Thomas (O, 1868) a triomphé, notamment grâce à l'incarnation du rôle-titre par Faure. Manet a probablement choisi la scène 3 de l'acte I, saisissant le moment où Hamlet tire son épée et jure de se venger de son père. Bien que le travail ait déplu au chanteur qui n'y trouva pas exprimée assez de noblesse susceptible d'emporter la conviction du public, nous sommes frappés aujourd'hui par la puissance dramatique de l'attitude et du sombre costume monochrome.

20.5 Évoquer le spectacle

Florence Gétreau

Peinture d'histoire, peinture d'action et moments d'opéra

Dans la confrontation entre les sujets littéraires traités dans la peinture d'histoire et dans les œuvres de musique dramatique, une question prête souvent à débat : qui inspire qui ? L'opéra s'inspire-t-il de tableaux exposés au Salon, ou au contraire les œuvres picturales sont-elles le résultat d'expériences sonores et visuelles ayant frappé les peintres dès lors qu'ils sont spectateurs-auditeurs d'œuvres lyriques ? Par ailleurs ces œuvres visuelles sont-elles « de circonstance » et produites pour profiter du succès de ces spectacles ou sont-elles de pure création ? En dehors des décors architecturaux, les collaborations entre l'Opéra et les peintres du « grand genre » ont été rares. En effet, alors que le portraitiste Jean-Baptiste Isabey est le dernier peintre académique à diriger l'atelier des décors de l'Opéra, après sa disgrâce en 1812 cet atelier reste entre les mains de peintres-décorateurs qui font le succès du grand opéra de 1828 aux années 1870 mais qui en freinent le renouvèlement, ce qui le coupera progressivement de l'évolution générale des arts.

En pleine vogue des poèmes d'Ossian (cf. Introd.), François Gérard reçoit en 1800 de Percier et Fontaine la commande d'un tableau pour décorer le Salon doré de Malmaison. Cet *Ossian évoque les fantômes au son de la harpe* (cf. cahier d'ill.) est terminé en 1801. Un critique du Salon indique : « Ce n'est pas une action ou un caractère d'Ossian que le peintre a saisi, comme les arts ont accoutumé de le faire, mais le système entier de la poésie, de la mythologie du barde calédonien […][11]. *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre pour la liberté* commandée en même temps à Anne-Louis Girodet, figure dans ce même salon de Malmaison. Œuvres capitales du romantisme naissant, ces deux tableaux, qui contribuèrent à fixer l'image de Napoléon comme conquérant grâce à des poèmes qui jouèrent le même rôle que les épopées d'Homère pour Alexandre, ou celles de l'*Énéide* de Virgile pour Auguste, furent bientôt suivis par le plafond commandé à Ingres en 1811 pour décorer la chambre de l'Empereur au palais de Monte Cavallo à Rome (*Le Songe d'Ossian*, 1813, Montauban, musée Ingres)[12]. Or tous ces tableaux ont pour écho direct les mises en scène de deux opéras contemporains : *Les Bardes* de Jean-François Le Sueur monté en 1804[13] et *Uthal* d'Étienne Mehul créé en mai 1806 (cf. 4.2).

De même, la *Corinne au cap Misène* de François Gérard (1819-1820, Lyon, musée des Beaux-Arts) inspira la mise en scène du dernier tableau d'*Il Viaggio a Reims* de Rossini, composé en 1825 pour le couronnement de Charles X. La poétesse Corinna, personnage central, fait clairement référence à la Corinne de madame de Staël, avec sa grande improvisation sur le thème de *Carlo X re di Francia*[14]. Le *Journal des débats* du 21 juin note : « Mme Pasta est Corinne elle-même, et pour mieux dire encore, c'est la Corinne embellie de M. Gérard. »

À l'inverse le peintre Alexandre Évariste Fragonard s'est-il souvenu de l'une des reprises de *Don Giovanni* à Paris en 1805 ou en 1827 ? Dans son grand tableau *Don Juan, Zerline et Donna Elvira* (*ca* 1830, Clermont-Ferrand, musée Bargoin)[15] et dans son esquisse *Don Juan et la statue du Commandeur* (*ca* 1830)[16] (cf. cahier d'ill.), il fait montre d'un art consommé et presque archéologique des costumes, utilise des contrastes lumineux et des mouvements propres à la scène sans pour autant chercher la pure restitution scénique puisqu'il emploie un format vertical. Il a en tout cas été dessinateur de costumes pour le ballet-féerie *Zémire et Azor* (O, 1824) et il connaissait bien le maintien sur scène des chanteurs, ce que l'on ressent devant ces deux tableaux[17].

Un cas exemplaire de convergence entre peintre et compositeur nous est par ailleurs donné par le thème de la mort du duc de Guise, traité par Paul Delaroche qui expose au Salon de peinture du Louvre en 1834, *L'Assassinat du duc de Guise* (cf. cahier d'ill.) et George Onslow qui crée *Guise ou Les États de Blois* (OC, 1835).

Pierre Série a montré le succès fulgurant du tableau, en soulignant la transgression des genres et des formats, la réduction de la scène historique à des proportions minimalistes avec un cadre scénique très étroit comme refermé sur lui-même pour captiver le spectateur. Il signale que la critique a mis en garde cette réduction qui « peut devenir fatale au pathétique et à la grandeur de l'art[18] ». Miniaturisant

l'histoire, estompant le caractère moral de son personnage, Delaroche fait dans le pittoresque, la couleur locale, le tableau d'intérieur et le costume historique remplace ici la draperie à l'antique. D'ailleurs Delaroche y excelle et a dessiné les décors de *La Tentation* (O, 1832) de Halévy et les modèles des costumes pour *Les Huguenots* (O, 1836) de Meyerbeer. Comme chez Delaroche, le sujet choisi par Onslow semble inadapté au cadre de l'Opéra-Comique. Dans les deux cas est posée une problématique entre les genres : tragédie ou comédie pour l'œuvre musicale, peinture d'histoire ou tableau de genre pour l'œuvre visuelle.

Un cas extrême et presque aux limites du spectacle de boulevard avec ses « navaloramas », nous est aussi donné par la reprise du célèbre tableau de Théodore Géricault, *Le Naufrage de la Méduse* (1819, Paris, musée du Louvre). Dans l'opéra portant le même titre (TR, 1839) d'Auguste Pilati et Friedrich von Flotow, on peut voir à l'acte III sa « mise en action [19] ».

Bien loin des va-et-vient fréquents entre peinture académique et grand-opéra, entre moments d'action dans le tableau et sur la scène, Pierre Sérié a aussi montré comment de manière synchrone, Berlioz avec *Orphée et Eurydice* (TL, 1859) de Gluck et Gustave Moreau avec son tableau sur bois *Orphée* (1866, Paris, musée d'Orsay) ont manifesté, en réinvestissant ce sujet, une volonté commune de « retour à la grande manière, au grand goût, à la tradition véritable ». Berlioz défend le choix de Pauline Viardot. De son côté Moreau « à travers le motif de la lyre et la figure d'Orphée, [mène] à son terme cette "dédramatisation" de la peinture d'histoire […] : le théâtre raconte, la peinture évoque, les acteurs gesticulent, les héros moréens sont figés dans une rêveuse "immobilité contemplative" [20] ». L'inspiration fonctionne donc dans les deux sens, parfois même jusqu'à la convergence.

Sur la scène…

Lorsque les peintres veulent transcrire des moments d'opéra, comment tentent-ils de recréer l'illusion de la scène sur la toile ? Camille Roqueplan, qui fut l'un des premiers à s'inspirer des romans de Walter Scott, a représenté la salle d'armes des *Puritains d'Écosse* de Bellini au moment du départ précipité d'Arturo[21]. Composée en diagonale, la scène tente de restituer l'effet de foule et la tension dramatique du troisième tableau de l'acte I avec une gestuelle expressive mais assez stéréotypée. En 1834 il expose au Salon *Valentine et Raoul* à la fenêtre de l'hôtel du comte de Nevers à Paris, le soir de la Saint-Barthélemy (cf. cahier d'ill.). Cette fois le tableau est monumental et transcrit le paroxysme de l'acte IV lorsque Raoul constate que le massacre a commencé et que Valentine tente de le retenir. Le plan très rapproché sur les deux protagonistes, l'éclairage en clair-obscur, la gestuelle grandiloquente est faite pour provoquer l'effroi des visiteurs du Salon et évoquer le célèbre duo.

Gabriel Lepaulle est quant à lui beaucoup plus chroniqueur en restituant les moments phares de grandes œuvres du répertoire dans un esprit quelque peu « troubadour ». Il prend soin d'en faire des sortes de portraits de groupe. Il représente par exemple *Marie Taglioni et son frère Paul dans « La Sylphide »* en 1834[22] (on notera la précision documentaire avec laquelle il restitue le tutu de la danseuse et le costume d'Écossais de Paul Taglioni). En 1835, alors qu'il est sollicité pour fournir un des huit tableaux destinés à la tombola du bal de l'Opéra, il peint le trio édifiant de *Robert le Diable* (cf. 6.6) (V, 3) en saisissant les trois chanteurs sur scène (Levasseur dans le rôle de Beltram, Adolphe Nourrit en Robert et Cornelie Falcon en Alice) avec toutes les caractéristiques de leur rôle pour que les habitués de l'Opéra puissent les reconnaître (cf. page de couverture)[23]. D'ailleurs c'est un admirateur de Nourrit qui acquiert le tableau pour le lui offrir, avant que la famille Nourrit ne le donne à l'Opéra.

Alors que Roqueplan et Lepaulle répondent opportunément à l'actualité avec des talents somme toute de second rang, Eugène Delacroix témoigne d'une véritable sensibilité musicale et d'une force créatrice qui va bien au-delà : il sollicite l'imaginaire du spectateur car il fait « souvent usage du hors cadre ou du hors champ » au lieu de s'en tenir comme Delaroche à « l'unité d'action, de lieu, voire de temps »[24].

Concernant les œuvres de Delacroix reliées à *Otello* de Rossini, un débat a partagé les chercheurs pour déterminer si les quatre moments qui représentent Desdémone sont inspirés par la tragédie de Shakespeare (que Delacroix a découverte à Londres en 1825) ou par l'opéra de Rossini (l'artiste assiste à la première au Théâtre-Italien le 5 juin 1821). Cette controverse vient du fait que

Delacroix utilise l'orthographe anglaise d'Othello et pour le père de Desdémone le prénom Brabantio et non Elmiro qui est dans l'opéra, alors qu'une analyse fine des sujets qu'il a dessinés et peints montre qu'ils n'existent pour certains que dans l'opéra, notamment le passage avec l'air accompagné de harpe[25]. Le 1er avril 1853 après avoir entendu à nouveau *Otello* aux Italiens, il note dans son *Journal* : « Le souvenir de cette délicieuse musique me remplit d'aise et de douces pensées. Il ne me reste dans l'âme et dans la pensée que les impressions du sublime qui abonde dans cet ouvrage. […] L'autre jour, Rivet vint me voir et, en regardant la petite *Desdémone aux pieds de son père*, il ne put s'empêcher de fredonner le *Se il padre m'abbandona*, et les larmes lui vinrent aux yeux. C'était notre beau temps[26]. » Cette « petite *Desdémone* » est celle qu'il peint en 1852 (Reims, musée des Beaux-Arts), alors que dès 1825 il a dessiné *Desdémone et Emilia* (Paris, musée du Louvre, RF 9221) et qu'en 1847 il peint *Othello rentrant dans la chambre de Desdémone* (dessin au musée du Louvre, RF 9528 ; peinture à la National Gallery d'Ottawa, n° 15700). Preuve de sa recherche presque obsessionnelle, il peint finalement *La mort de Desdémone* en 1858 (coll. part., Suisse).

Un autre cas remarquable est celui d'Edgar Degas qui a été fasciné par le travail des danseuses de l'Opéra pendant toute la durée de sa carrière. Dans le *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre] : à propos du ballet de « la Source »* (1867-68, New York, The Brooklyn Museum), il se focalise sur l'illusion de la représentation théâtrale pendant une pause au cours d'une répétition. Il en montre l'artifice en élargissant le champ, nous faisant partager l'expérience visuelle du spectateur dans la salle. Dans ses trois *Répétitions d'un ballet sur la scène*[27], il restitue ce que l'on voit à la jonction de la fosse d'orchestre et du bord de scène lorsqu'on est côté jardin et que l'on regarde vers la cour. Dans la version du musée d'Orsay, le souligne la courbe de la rampe et la diffusion lumineuse à travers les tutus ; dans les deux versions de New York[28], l'orchestre se laisse deviner grâce aux deux volutes de contrebasses. Degas revient régulièrement sur ce motif du ballet sur scène : en 1877 dans un monotype rehaussé de pastel (The Art Institute of Chicago), en 1884 avec le *Ballet vu d'une loge d'opéra* (Philadelphia Museum of Art), jusqu'en 1891 avec une *Danseuse de ballet* apparaissant derrière deux contrebasses (Hambourg, Kunsthalle). Sans compter ses innombrables études de danseuses dans le foyer, les coulisses ou leurs salles de répétition. À ce sujet récurrent, on peut ajouter aussi l'intérêt qu'il porte aux choristes en fond de scène, comme dans un dessin au pastel de 1877 appartenant au musée d'Orsay[29].

… et dans la fosse

Avant Degas, seul Honoré Daumier s'est intéressé aux musiciens dans la fosse avec une caricature lithographiée montrant *L'Orchestre pendant qu'on joue une tragédie* parue dans *Le Charivari* en 1852. En 1870, Degas initie une série de peintures[30]. Deux d'entre elles se focalisent plus particulièrement sur Désiré Dihau, un ami, bassoniste de l'Opéra[31], suggérant que le peintre est assis à droite de la fosse, au premier rang du parterre. Dihau est placé à gauche près des contrebasses, position confirmée par les plans d'orchestre du temps[32]. Dans la version plus aboutie du musée d'Orsay (cf. cahier d'ill.) plusieurs musiciens de l'orchestre de l'Opéra sont identifiables (le violoncelliste Louis-Marie Pilet, le flûtiste Henry Altès, le contrebassiste Achille Gouffé) tandis que d'autres sont en fait des amis de Degas sans compétences musicales[33].

L'artiste développe ultérieurement son point de vue très novateur. Dans la version de Francfort-sur-le-Main[34], il donne une place presque équivalente à l'orchestre et à la scène (où les danseuses sont cette fois en pied et non plus « décapitées » et vues seulement jusqu'à la taille) et son cadrage très serré de face ne montre que le haut du dos des musiciens, comme si le peintre était assis parmi eux. Dans ces différentes versions, l'artiste donne à voir deux mondes contrastés et imperméables : celui de l'orchestre, sombre, masculin, aux visages réalistes et sans concession tandis que dans la lumière vibrante de la scène la légèreté des corps juvéniles et féminins suggère un monde éthéré. Degas poursuit cette recherche d'une grande modernité dans son *Ballet de « Robert le Diable »* en baissant toujours plus la ligne d'horizon que forme la rampe, et en mêlant les premiers rangs de spectateurs à l'orchestre. La version de New York[35] montre en effet un spectateur du premier rang regardant aux jumelles l'un des balcons. La version de 1876 conservée à Londres (cf. cahier d'ill.) devient horizontale, insiste sur la présence des quatre bassons, le pupitre du chef, les têtes masculines des auditeurs avec Albert Hecht aux jumelles placé cette fois à gauche[36], tandis que sur scène, les décors d'origine de Ciceri, la volubilité

chatoyante et claire des nonnes montrent que cette mise en scène ressassée pendant plus de soixante ans conserve tout son pouvoir de fascination.

La traduction d'un art par l'autre

Au-delà de l'illusion de la scène et de la salle sur la toile, Henri Fantin-Latour tente, sa carrière durant, une « transcription du musical au visuel », comme il l'exprime à Camille Mauclair : « C'est dans la musique que nous pourrions nous reconnaître. Je l'adore, j'y songe sans cesse en peignant, j'en fais un peu, j'ai essayé en exprimer un peu de ce que je ressens dans mes lithos et mes petits tableaux sur Berlioz, sur Wagner. Mais cela, c'est de la traduction d'un art par l'autre[37]. » Dès 1864, dans *Tannhäuser sur la montagne de Vénus* (Los Angeles County Museum of Art), il traduit très librement ce que la musique de Wagner (qu'il a entendue au concert dès 1860) évoque déjà pour lui. « Tribut aux maîtres anciens [aux peintres vénitiens et à Watteau] et à Delacroix », l'œuvre exprime l'« allégorie de l'amour, la bacchanale et l'idylle arcadienne »[38]. La reprise qu'il en donne en 1886 (The Cleveland Museum of Art), après plusieurs versions dessinées et gravées, est plus laborieuse, moins solaire et passionnée. L'expérience bouleversante de Bayreuth en 1876 suscite chez lui une vision de *L'Or du Rhin, première scène* sous forme de lithographie et de pastel (Paris, musée d'Orsay) où il s'affranchit de la mise en scène de Josef Hoffmannn, retenant avant tout la dramaturgie lumineuse « saisissante de beauté, de puissance et de poésie[39] » qui emporte les Filles du Rhin. Il reprend ce même motif, sur toile cette fois, en 1888 (cf. cahier d'ill.). Dans sa quête pour « faire entendre le *Ring*[40] », Fantin produit une quarantaine d'œuvres sur ce thème selon de multiples versions entre 1876 et 1898, choisissant, comme le précise Michèle Barbe, « les épisodes […] dans les premiers et/ou derniers actes des quatre opéras, premières et/ou dernières scènes de ces actes, ce qui correspond à des accents particulièrement forts de la dramaturgie[41] », par exemple le *Final de « La Walkyrie »* (1877, Montpellier, musée Fabre). Ces (trop nombreuses ?) variations reprises inlassablement pendant deux décennies manquent cependant parfois de force, comme le lui reproche Odilon Redon en 1882 : « De laborieuses et soucieuses recherches ont conduit cet artiste à des essais d'interprétation de la musique par la peinture, oubliant encore que nulle couleur ne peut traduire le monde musical qui est uniquement et seulement interne et sans nul appui dans la nature réelle[42]. »

---

[1] E. Lami, *La Sortie de l'Opéra*, 1835, huile sur toile, 71 x 111 cm, F-Po, Musée 1626.
[2] N. Wild, *Dict.*, cahier d'ill., p. 260-276.
[3] L. Beroud, *L'Escalier de l'Opéra*, huile sur toile, 1877, 65 x 54 cm, Paris, musée Carnavalet, P 2164.
[4] H. Gervex, *Le Bal de l'Opéra*, 1886, huile sur toile, 85 x 63 cm, Paris : musée d'Orsay, RF MO P 2016/2.
[5] *Grandville, dessins originaux*, cat. d'exp., Nancy : Musée des Beaux-Arts, 1986-1987, p. 78, n° 38.
[6] J. J. Grandville, *Première galerie de l'opéra, à gauche la scène*, dessin à la plume et encre, 11,8 x 18,3 cm, Inv. 877.577.
[7] F-Pn, Estampes, DC-298 (V,2)-PETIT FOL.
[8] A. Boime, « Maria Deraismes and Eva Gonzalès : A Feminist Critique of *Une Loge au Théâtre des Italiens* », *Woman's Art Journal*, 15/2, automne 1994-hiver 1995, p. 31-37 ; M. Deraismes, « Une exposition particulière de l'École réaliste », *L'Avenir des femmes*, 5 juil. 1874.
[9] J. J. Grandville, *Spectateurs au parterre à l'opéra*, dessin à la plume et encre, 9,2 x 11,8 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts, Inv. 877.576.
[10] Cit. in P. Barbier, *La Malibran […]*, Paris : Pygmalion, 2005, p. 107.
[11] « Salon de 1801 », *Journal de la Décade*, coll. Deloynes, t. XXVI, n° 694, p. 648-652.
[12] Voir V. Pomarède, Notice 38, in *Ingres. 1780-1867*, cat. d'exp., Paris : Gallimard, Musée du Louvre, 2006, p. 170-173.
[13] P. Plaud-Dilhuit, « Images de l'opéra fantastique au XIX^e^ siècle », in H. Lacombe et T. Picard éd., *Opéra et fantastique*, Rennes : PRU, 2011, p. 328.
[14] J. M. Bruson, Notices 65 et 66, in *Rossini à Paris*, cat. d'exp., Paris : musée Carnavalet, 1992, p. 72-74.
[15] Voir C. Camboulives, Notice 141, in *Don Juan*, cat. d'exp., Paris : Bibliothèque nationale, 1991, p. 202.
[16] J. Foucard, Notice 58, in *De David à Delacroix*, p. 412-413 ; C. Camboulives, Notice 142, in *Don Juan*, p. 203.
[17] Voir P. Plaud-Dilhuit, « Images de l'opéra fantastique », p. 329.
[18] P. Sérié, « D'un Duc de Guise à l'autre : Delaroche et Onslow en rupture avec les catégories génériques autour de 1835 », in V. Niaux éd., *Georges Onslow, un « romantique » entre France et Allemagne*, Lyon : Symétrie, 2010, p. 333-348.

[19] Cité in S. Hibberd, « *Le Naufrage de la Méduse* and Operatic Spectacle in 1830s Paris », *19th-century music*, 36/3, 2013, p. 248-263.
[20] P. Sérié, "Moreau/Berlioz : joutes de lyres autour d'Orphée, œil contre oreille », in A. Ramaut et P. Saby éd., *D'un « Orphée », l'autre : 1762-1859, métamorphose d'un mythe*, Saint-Étienne : PUSE, 2014, p. 271-287.
[21] C. Roqueplan, *Les Puritains d'Écosse* de *Bellini* [sc. 1], 1835 ?, huile sur toile, 81,3 x 65 cm, Musée de la Vie romantique, MVR 2009-3.
[22] F.-G. Lepaulle, *Marie Taglioni et son frère Paul dans « La Sylphide »*, 1834**,** huile sur toile, 128,5 x 96,5 cm, Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 34532.
[23] F.-G. Lepaulle, *Robert le Diable (acte V, scène 3)*, 1835, huile sur toile, 78 X 94 cm, Paris, musée de l'Opéra. Inv. Musée 520, P. Vidal, Notice 76 « Robert le Diable », in *Frédéric Chopin. La note bleue*, cat. d'exp., Paris : Musée de la Vie romantique, Paris-musées, 2010, p. 62. Une esquisse de petites dimensions appartenant aux collections du Conservatoire de Paris est aujourd'hui au musée de la Musique : *Robert le Diable (acte V, scène 3)*, 1835, huile sur toile, 24,3 x 32,4 cm, Paris, musée de la Musique, E. 995.6.23. Elle montre aussi Levasseur, Nourrit, Falcon.
[24] S. Allard, « Delacroix, Delaroche et la place du spectateur », in *De la scène au tableau : David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard…*, cat. d'exp., Paris : Skira Flammarion, 2009, p. 123-127.
[25] T. Choon-Ying, "Envisioning a Romantic Tragedy: Delacroix's Dramatic Images of Othello", *Music in Art*, 41/1-2, 2016, p. 223-236.
[26] E. Delacroix, *Journal*, M. Hannoosh éd., t. 1, Paris : José Corti, 2009, p. 628-629.
[27] Voir M. Pantazzi, Notices 123-125, « Répétition d'un ballet sur la scène », in *Degas*, cat. d'exp., Paris : RMN, 1988, p. 225-230.
[28] E. Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874 ?, 54,3 x 73 cm, peinture à l'essence sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 29.160.26 ; *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874 ?, 53,3 x 72,3 cm, pastel sur bristol et toile, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 29.100.39.
[29] E. Degas, *Choristes, dit aussi Les Figurants*, 1877**,** dessin-pastel, 27 x 32 cm, Paris, musée d'Orsay – musée du Louvre. Voir M. Pantazzi, Notice 160, « *Choristes* dit aussi *Les Figurants* », in *Degas*, 1988, p. 270-271.
[30] Voir J. Spitzer SPITZER**, "**The view from the pit: representations of the orchestra in the 19th-century theater", *Musique-Images-Instruments*, 12, 2010, p. 113-130.
[31] E. Degas, *Musiciens d'orchestre. Portrait de Désiré Dihau*, 1870, Paris, huile sur toile, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, De Young Museum, Mildred Anna Williams Collection.
[32] E. Hervé, « La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris […] », *Musique-Images-Instruments*, 12, 2010, p. 80-90.
[33] H. Loyrette, Notice 97 « L'Orchestre de l'Opéra », in *Degas*, 1988, p. 161-162.
[34] E. Degas, *Musiciens à l'orchestre*, 1870-1871, repris vers 1874-1876, huile sur toile, Francfort, Städtische Galerie, Städelmuseum. SG 237.
[35] E. Degas, *Ballet de « Robert le Diable »*, huile sur toile, 1871-72, 66 x 54,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. 29.100.552. Voir H. Loyrette, Notice 103, « Ballet de Robert le Diable », in *Degas*, Paris, 1988, p. 171-173.
[36] M. Pantazzi, Notice 159, « Ballet de *Robert le Diable* », in *Degas*, 1988, p. 269-270.
[37] C. Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris : Ollendorff, 1922, p. 157 ; cit. in J.-M. Nectoux, « "Le Dieu Richard Wagner irradiant un sacre". Réflexions sur la notion d'art wagnérien », in *Richard Wagner. Visions d'artistes d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, cat. d'exp., Paris : Somogy Éditions d'Art, 2005, p. 19-21.
[38] D. Druick, Notice 50, in *Fantin-Latour*, cat. d'exp., Paris : RMN, 1982, p. 157-159 ; F. Gétreau, *Voir la musique*, Paris : Citadelles & Mazenod, p. 80-81.
[39] L. Dalon, Notice 148, in *Fantin-Latour. À fleur de peau*, cat. d'exp., Paris : Réunion des musées nationaux, 2016, p. 212.
[40] M. Barbe, « Images du *Ring* : une vision de Fantin-Latour », in *Richard Wagner*, p. 29-39.
[41] *Ibid*., p. 29.
[42] O. Redon, *À soi-même*, Paris : José Corti, 1961, p. 157 ; cit. in J.-M. Nectoux, *Richard Wagner. Visions d'artistes*, p. 21.