

Les colloques de l'Opéra Comique
L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011
sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER

Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène

Pierre GIROD & Charlotte LORiot

Les lithographes illustrateurs d'œuvres lyriques

Parmi les fonds de la médiathèque Hector-Berlioz du CNSMDP se trouve un ensemble d'œuvres lyriques qui datent des années 1830 aux premières décennies du XX^e siècle, édités en réduction pour piano et chant. Ces partitions, qui ont constitué le point de départ de cette recherche, furent pour partie cataloguées en 2008-2009 par des étudiants de la classe d'Histoire de la musique de Rémy Campos. Sur 546 piano-chant analysés, 202 comportent de l'iconographie, avec des illustrations hétérogènes allant du frontispice ornemental aux lithographies insérées dans la partition. Dans ce vaste corpus que nous avons dépouillé et qui peut être considéré comme un échantillon représentatif des éditions lyriques en format piano-chant, les illustrations entretiennent généralement un rapport avec l'œuvre. Quelques-unes représentent même des scènes d'opéra ou d'opéra-comique – le plus souvent issues d'œuvres en vogue. On peut se demander ce que ces éditions laissent transparaître de la mise en scène et de la pratique scénique qui leur étaient contemporaines.

Préciser le contexte de réalisation des illustrations aiderait à mieux cerner leur apport, mais il n'existe malheureusement guère d'études sur les auteurs de gravures musicales à notre connaissance. Les noms récurrents de notre corpus sont Avril, Barbizet, Barbut, Clairin, Clérice, Delaroche, Famas, Grasset, Maurou ou encore Spindler. Certains de ces illustrateurs, ouvriers estampeurs ou artistes obscurs, ne figurent dans aucun dictionnaire spécialisé. Peut-être

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »

s'agissait-il de travaux ponctuels ou « alimentaires », parfois relégués dans l'anonymat. D'autres auteurs étaient au contraire célèbres, comme les peintres Georges Clairin et Paul Maurou : le premier honora des commandes prestigieuses, le second exposa au Salon, tous deux reçurent la Légion d'honneur¹. Charles Clérice semble un cas particulier : né à Buenos Aires, il arriva à Paris en 1881 accompagné de son frère Justin, compositeur d'opérettes. Il illustra des romans, des journaux comme *La Caricature*, et se spécialisa dans la gravure musicale, fondant son propre atelier repris par ses fils sous le nom « Clérice frères² ».

Les méthodes de travail de ces graveurs demeurent peu connues et n'ont guère suscité de recherches. Les principales évolutions de la lithographie musicale, évoquées par quelques auteurs, aident toutefois à circonscrire le contexte. L'iconographie musicale connut un vif essor sous la Restauration avec les premières imprimeries lithographiques³ : la technique fit des progrès considérables et fut adoptée par les grands peintres de l'époque ; dessinateurs comme éditeurs cherchèrent leur propre style⁴. Les constantes améliorations eurent pour conséquence une multiplication des illustrations et quelques spécialisations d'artistes. Dans un article publié en 1898, l'écrivain et critique d'art Gabriel Mourey relate que l'éditeur Hartmann aurait contribué à élever le style des gravures musicales en engageant des artistes talentueux, Paul Avril puis Eugène Grasset⁵, afin d'illustrer somptueusement des œuvres de Massenet⁶.

¹ Pour Paul Maurou, voir la notice à son nom dans Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 9, Paris : Gründ, 1999. Pour Georges Clairin, voir Marcus OSTERWALDER, *Dictionnaires des illustrateurs*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1989, p. 244.

² Voir notamment la notice « Clérice, Charles », dans BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t.3, 1999, p. 249.

³ Voir John GRAND-CARTERET, *Les Titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin : Bocca, 1904, p. 152.

⁴ Voir Georges DE DUBOR, « Vieilles romances, vieilles lithographies », *Le Monde moderne*, juillet 1903, p. 31. Voir aussi GRAND-CARTERET, *Les Titres illustrés et l'image au service de la musique*, p. 288-289.

⁵ Concernant le graveur et décorateur Eugène Grasset (1841-1917), voir Anne MURRAY-ROBERTSON-BOVARD, *Grasset pionnier de l'Art nouveau*, Lausanne : Bibliothèque des Arts-Lausanne, 1981.

⁶ Voir Gabriel MOUREY, « The illustration of music », *The Studio*, novembre 1898, p. 92 et 96. Sur la concurrence entre éditeurs dès les années 1840 concernant la lithographie musicale, voir GRAND-CARTERET, *Les Titres illustrés et l'image au service de la musique*, p. 187.

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »

Les huit premières pages de la luxueuse partition d'*Esclarmonde*⁷, ornées de frontispices et de lithographies de Grasset, portent ainsi son cachet artistique : elles témoignent des prémises de l'Art nouveau, dont Grasset fut un des précurseurs en France. Une autre nouveauté introduite par les éditions Hartmann était le passage de couvertures ou frontispices décorés à une série d'illustrations ornant les premières pages. Les autres éditeurs suivirent le mouvement. Jules Tallandier, successeur de la maison Montgrédien et C^{ie}, réalisa ainsi une opération commerciale à l'orée du XX^e siècle avec la « Bibliothèque musicale illustrée », collection économique composée de 23 piano-chant comportant des planches de Charles Clérice insérées toutes les quarante pages. La plupart furent publiés entre 1902 et 1906⁸.

Parmi les divers questionnements que peut susciter un tel corpus, l'objectif sera de déterminer l'utilité de ces images pour reconstituer le jeu et la mise en scène autour de 1900. Il s'avèrera indispensable d'évaluer les contraintes inhérentes à ce type de source et le manque de fiabilité qui en découle pour certains paramètres. Les cas des lithographies de Clérice pour Tallandier et des gravures de Famas pour Choudens seront approfondis et permettront d'aborder la question du jeu scénique. Avant d'isoler ces deux exemples, une classification sommaire de ces 202 illustrations aidera à poser quelques repères. Tous éditeurs confondus, les piano-chant de la médiathèque Hector-Berlioz présentent des formes iconographiques récurrentes, et leur apport potentiel pour une étude de la mise en scène a guidé la constitution d'un bref essai de typologie.

Les titres illustrés, c'est-à-dire la gravure du titre de l'œuvre dans une police de caractères originale, constituent une première catégorie. De nombreux trophées musicaux ou floraux et des frises d'encadrement sur les mêmes motifs peuvent également s'y rattacher. Simples marques de prestige⁹, ces illustrations sortent

⁷ *Esclarmonde*, opéra de Jules Massenet, édité à Paris, chez Hartmann & Cie, s.d., avec des lithographies d'Eugène Grasset.

⁸ Cette datation a été réalisée à partir de publicités insérées à la fin de romans publiés chez Tallandier : *Le Lys noir* de Jules de Gastyne (1902) ainsi que *La vie telle qu'elle est* et *Comment la femme peut gagner sa vie* de Georges Régnal (respectivement 1906 et 1908). Sur les éditions Tallandier, voir aussi la notice qui leur est consacrée dans Henri LE SOUDIER, *Ministère du Commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Exposition internationale de Saint-Louis (USA), 1904. Section française. Rapport des groupes 17 et 18 : librairie, musique, reliure et cartographie*, Saint-Louis : Exposition internationale, 1904, p. 108-109.

⁹ La lithographie confère à la partition une valeur décorative. Cette dimension a déjà été remarquée concernant le marché des transcriptions d'œuvres lyriques ; comme l'attribution d'un numéro d'opus, une riche illustration est un marqueur de prestige susceptible de capter l'attention d'acheteurs bourgeois (voir Herbert SCHNEIDER, « Die Bearbeitung des Pardon de

du cadre de la présente étude dans la mesure où elles n'offrent guère d'indices sur une pratique scénique.

Certaines pages de titre sont réalisées dans l'esprit des toiles peintes sur les rideaux de fond. Elles représentent parfois un paysage en lien avec le contexte géographique de l'œuvre mais, étant conditionnées par l'espace laissé libre dans la mise en page, ces illustrations ne correspondent pas exactement à une scénographie réelle. Ce type de gravure peut aussi suggérer la couleur locale de l'ouvrage ou en évoquer des éléments thématiques – par exemple le moulin déformé par la folie de *Don Quichotte* qui illustre une édition de l'opéra de Massenet (Heugel, 1910). Ces deux catégories peuvent intéresser le chercheur, mais ne livrent pas d'information fiable pour une étude historique de la mise en scène.

Les frontispices composés de plusieurs vignettes ou objets particuliers nous renseignent davantage car ils permettent au dessinateur de citer des costumes et des accessoires. Certains détails, pourtant réalistes, possèdent aussi une valeur symbolique qu'il est parfois difficile d'évaluer. La page de titre de *Thérèse* de Massenet (Heugel, 1907), qui présente un décor symétrique de faisceaux coiffés du bonnet phrygien pour évoquer la Terreur sous la première Convention, n'est pas comparable à celle du *Piccolino* d'Ernest Guiraud (Flaxland, s.d. [créé en 1876]), véritable nature morte d'éléments identifiables.

Lorsqu'une situation voire un instant dramatique précis peuvent être reconnus, les images sont alors composées comme de véritables tableaux. L'une des premières éditions de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti (Latte, s.d. [1842-1843]) est ainsi illustrée d'une miniature représentant le duo achevant le premier acte, gravée sur le même modèle pour les éditions suivantes (par exemple chez Léon Gruss). La position de l'homme est tout à fait conforme à la tradition de chanter à l'épaule¹⁰ décrite par les traités : c'est donc une source potentielle pour l'étude des poses. Les quelques modifications qui apparaissent d'une version à l'autre offrent en outre l'occasion de distinguer les paramètres exactement fixés par les conventions et ceux qui semblent susceptibles de variation.

Ploërmel von G. Meyerbeer im Jahre der Uraufführung », *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, sous la direction de Jürgen SCHLÄDER et Reinhold QUANDT, Laaber : Laaber-Verlag, 1982, p. 155).

¹⁰ Le chant à l'épaule est une disposition conventionnelle dans laquelle celui qui chante se place légèrement derrière celui auquel il s'adresse. Voir par exemple Jules AUDUBERT, *L'Art du chant suivi d'un traité de maintien théâtral avec figures explicatives*, Paris : Brandus et Cie, 1876, p. 285-286.

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

Pierre GIROD & Charlotte LORIOT, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »



Illustration 1. Détail du frontispice de Gaetano DONIZETTI,
Lucie de Lammermoor, Paris : Léon Gruss, s.d.
© Médiathèque Hector-Berlioz

Une dernière catégorie, à savoir les gravures en pleine page insérées dans la partition, semble davantage utilisable pour documenter la pratique scénique, car certaines illustrations offrent une configuration proche d'un cadre de scène. Ce type de configuration plus réaliste n'est toutefois pas systématiquement exploité : un des piano-chant que Massenet dédicace à la cantatrice Caroline Miolan-Carvalho figure une allégorie de la tentation, dans laquelle Manon est

entourée d'un démon qui lui offre des bijoux, d'un cupidon qui la soutient et de la mort avec sa faux, qui la guette dans l'ombre en arrière-plan¹¹.

Parmi toutes ces illustrations, un groupe de publications a retenu notre attention par la qualité documentaire de ses gravures : la collection Tallandier illustrée par Charles Clérice. Ce corpus que nous avons isolé et analysé présente une vingtaine de grands succès lyriques du XIX^e siècle. Pour chaque œuvre, des comparaisons systématiques avec d'autres sources liées à l'œuvre concernée et à ses reprises (affiches, scènes-estampes, maquettes de costumes, livrets et livrets de mise en scène, autres lithographies...) nous ont permis de mettre en valeur le prolongement de traditions scéniques. Afin de pouvoir procéder à des comparaisons, des planches insérées dans des œuvres lyriques de la collection Choudens (réalisées par divers lithographes, dont Famas) ont constitué un deuxième corpus riche d'informations. Ces sources, qui ouvrent maintes pistes de recherches, nécessitent toutefois une manipulation méticuleuse car le passage de la scène à la lithographie induit souvent des remaniements voire une totale recomposition de l'image.

Le regard sélectif d'un lithographe : le cas de Charles Clérice

Comment l'artiste lithographe travaille-t-il, quel regard pose-t-il sur une mise en scène pour en capter l'essence ? Ce champ de recherche resterait à baliser par les historiens de l'art, ne serait-ce que sur le plan stylistique : la simple question du style des lithographes, le plus souvent éclectique, parfois en phase avec des mouvements d'avant-garde, parfois teinté d'un style troubadour pourtant tombé en désuétude à la fin du XIX^e siècle, s'avère difficile à cerner.

Concernant les choix opérés par Clérice, du costume à la disposition des personnages, d'importantes libertés émergent et ses productions requièrent une grande prudence de la part de l'historien. En premier lieu, une circulation des personnages se fait jour entre les ouvrages. Le costume de Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini reparaît par exemple pour un personnage non identifié, dans une scène de groupe des *Brigands* d'Offenbach. Ce réemploi, pour un costume aussi aisément repérable, laisse perplexe : la reprise des mêmes habits pour des personnages subalternes ou utilités¹² pouvait avoir lieu, mais la reprise du

¹¹ Jules MASSENET, *Manon*, Paris : Hartmann, s.d. [créé en 1884].

¹² « Utilités » est le nom traditionnellement donné aux rôles et personnages très subalternes, presque accessoires, tels que porteurs de lettres ou militaires en faction.

costume d'un rôle comme celui de Rosine semble a priori plus étonnante. En second lieu, Clérice mêle parfois sur une même image des productions d'époques différentes, ce qu'un travail systématique de comparaison avec d'autres sources a pu mettre en évidence. Il reste cependant difficile de dater certains costumes, maintenus dans une même tradition, comme Figaro et Basile du *Barbier de Séville* dont les costumes ne changent pas fondamentalement entre la création française¹³ au Théâtre Royal Italien en 1819 et les photographies parisiennes du début du XX^e siècle¹⁴. Clérice reprend d'ailleurs ces modèles pour les *Noces de Figaro*, en assimilant Bartolo à Basilio ! Ces images potentiellement composites exigent donc une grande circonspection. En troisième lieu, Clérice n'hésite pas à citer voire à reproduire fidèlement des éléments d'autres sources. Il insère par exemple dans une lithographie pour *La Mascotte* d'Audran – opéra-comique créé aux Bouffes-Parisiens en 1880 – un fragment de l'affiche originale.

Pour des œuvres créées plusieurs générations auparavant, les possibilités de mixité sont multipliées. Certains opéras-comiques de notre corpus avaient été applaudis longtemps avant la naissance de Clérice, comme *Le Chalet* d'Adam (1834) ou *La Fille du régiment* de Donizetti (1840). Lorsque Clérice les illustre, il existe déjà une longue tradition à la fois iconographique et scénique dont il peut s'inspirer. La publication du *Chalet* par Tallandier advient toutefois peu après une reprise, avec de nouveaux costumes dessinés par Charles Bianchini¹⁵. La comparaison de la lithographie de Clérice avec la gravure de la création¹⁶ en 1834 à l'Opéra-Comique révèle des analogies pour le personnage de Bettly, hormis quelques détails et accessoires – mais les costumes de Max et Daniel, sont différents. La comparaison avec le costume-estampe de Charles Bianchini¹⁷ conçu en 1899 révèle en revanche des similitudes beaucoup plus étroites pour Bettly : il s'agit pratiquement du même costume – de même que pour Daniel. Ce costume semble en réalité être resté tout au long du XIX^e siècle dans une même tradition, établie par la créatrice du rôle, ce qui explique la proximité de Clérice avec les images plus anciennes. Mais c'est de la production contemporaine qu'il

¹³ Voir la *Petite galerie dramatique*, 1828.

¹⁴ Voir les coupures de presse et photographies rassemblées dans un exemplaire de la partition conservé à l'Université de Toronto (<http://www.archive.org/details/lebarbierdesvi00ross>, consulté en octobre 2011).

¹⁵ Charles Bianchini (1860-1905), dessinateur à l'Opéra-Comique.

¹⁶ Costume de Madame Pradher en Bettly, 1834, F-Po [C-261 (10-906)].

¹⁷ Maquette du costume de Bettly par Charles Bianchini, 1899, F-Po [costume-estampe].

s'est ostensiblement inspiré : Clérice semble ainsi se tourner vers les reprises de son époque, même lorsque l'opéra connaît une longue tradition.

Le cas de *La Fille du régiment* invite toutefois à nuancer cette affirmation. Quelques similitudes existent avec les costumes de productions anciennes, tandis qu'une inspiration directe apparaît entre le costume de Tonio et celui imaginé en 1900 par Charles Bianchini. Mais la mise de Marie est différente et mêle divers éléments de la tradition. Clérice reproduit en outre pratiquement le costume de *La Fille du tambour major* – nouveau cas de circulation. L'ensemble de ses lithographies pour cet opéra constitue un mélange hybride, dont seule une partie évoque la reprise contemporaine. Il est en réalité délicat d'établir s'il s'inspire des sources anciennes ou s'il s'inscrit dans une tradition continue perpétuée notamment grâce aux livrets de mise en scène. De manière générale, ses lithographies associent plusieurs strates chronologiques, contribuant ainsi à la pérennité de la tradition.

Miss Helyett, opérette d'Audran et Boucheron créée aux Bouffes-Parisiens en 1890, occupe une place particulière dans notre corpus : c'est la seule œuvre qui fut créée alors que Clérice était déjà à Paris et il assista probablement aux représentations – rappelons que son frère était compositeur d'opérettes. Il s'est manifestement inspiré de cette mise en scène, dont on conserve un photo-programme composé d'une dizaine de photographies :

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

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »



Illustration 2. Détail d'une lithographie de Charles Clérice pour l'édition Tallandier de *Miss Helyett* d'Audran, acte II, planche n° 3.

© Médiathèque Hector-Berlioz

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

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »



Illustration 3. Photo-programme de la *Revue artistique Illustrée*, Théâtre des Bouffes-parisiens, saison 1896-1897, inséré dans un livret de mise en scène de *Miss Helyett*

© Bibliothèque historique de la Ville de Paris [m.e.s. lyrique M 37.

Clérice dessine non seulement les mêmes costumes, mais trace aussi des décors proches stylistiquement et des visages ressemblants à ceux des créateurs, même si ce ne sont pas des portraits exacts. Les relations entre les trois personnages de la lithographie et de la photographie semblent évidentes : costumes, accessoires et coiffures sont identiques.

Le livret de mise en scène s'avère utile et complémentaire pour préciser la confection du costume. Les habits de Miss Helyett correspondent à l'intitulé : « une robe petit drap bleu, corsage pareil à boutons. Double jupe doublée d'une écossaise. [...] Gants jaunes longs. Col et manches. [...] Ceinture de cuir naturel formant corselet, à laquelle pend une aumônière contenant son petit livre ». Le livret fournit donc des indications sur les couleurs et sur certains matériaux ayant servis à la confection des habits ou des accessoires. Ces détails correspondent point par point au dessin de Clérice : ses lithographies pourraient donc constituer une source complémentaire sur le costume de

la création aux Bouffes-Parisiens. Représentant les détails à une plus grande échelle, elles offrent en outre davantage de précision que les photographies et les complètent par la représentation d'autres scènes. Elles occupent de fait une place légitime parmi les différentes sources que pourrait convoquer un historien pour préparer une reconstitution.

Les lithographies traduisent cependant une inspiration libre sur le plan des décors, avec un cadrage, souvent en plan rapproché, qui s'éloigne des photographies prises depuis la salle sur le plateau. Clérice ne cherche nullement un effet de réalisme scénique : la plantation du décor ne pourrait guère être reconstituée à partir de ses illustrations. De surcroît, certains accessoires mentionnés dans le livret et apparents sur les photographies sont présents, mais modifiés. On retrouve par exemple le porte-manteau à pieds, les jardinières garnies de fleurs, les hautes fenêtres, ou encore les chaises, mais les proportions, formes et motifs diffèrent légèrement. Le style et l'atmosphère se retrouvent, mais sans recherche d'exactitude.

Si les lithographies peuvent servir de source complémentaire pour les costumes, le décor représenté semble davantage sujet à caution. On conçoit aisément que l'environnement naturel soit restitué avec plus de réalisme que n'en pouvait offrir l'implantation du décor. Les sols herbeux et les étendues d'eau en particulier, qui ne sont pas recréés sur le plateau, sont dessinés sans tenir compte des contraintes originales. Mais alors pourquoi Clérice multiplie-t-il par deux les rangs du colombage sur une façade¹⁸ ? De telles déformations dans les proportions ou dans les détails d'architecture, sans raison apparente, sont fréquentes. Les illustrations de piano-chant se situent donc à mi-chemin entre l'estampe conservant la mémoire d'une production et le tableau librement inspiré de la situation dramatique. Elles gagnent donc à être situées à la fois dans une tradition de mise en scène mais aussi dans la tradition iconographique liée aux œuvres.

Dans un extrait de son catalogue inséré à la fin d'un roman en 1903, l'éditeur Tallandier annonçait la publication prochaine de *Faust* dans sa collection musicale économique « Bibliothèque musicale illustrée¹⁹ ». Trois ans plus tard,

¹⁸ Dans la planche n° 5 de l'opéra *Faust*.

¹⁹ « Révolution dans l'édition musicale » dans Jules LERMINA, *Dix mille lieues sans le vouloir*, Paris : Tallandier, 1903, non paginé.

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

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »

le titre a disparu de la liste²⁰. Il est possible que l'éditeur Choudens n'ait pas voulu céder ses droits sur ce succès qui avait fait la fortune de la maison et ait décidé de le produire lui-même. De fait, il reprend à cette période l'idée de planches intercalées dans une partition et publie des éditions luxueuses de ses opéras – dont *Faust*, *Mireille* et *Roméo et Juliette* de Gounod, illustrées respectivement par Famas, Luc Barbu et Claverie. Comme pour *Clérence* chez Tallandier, les lithographies de *Faust* semblent s'inscrire dans une tradition.



Illustration 4. Détail de la page de titre de STRAUSS, *Suite de valse*,
pour piano, Paris : Choudens, 1859
© Bibliothèque nationale de France

²⁰ Voir les dernières pages de Georges RÉGNAL, *La vie telle qu'elle est, comment il faut la prendre*, Paris : Tallandier, 1906.



Illustration 5. Détail d'une lithographie de Famas pour l'édition illustrée de *Faust*, Paris : Choudens, s.d. [1903-1906]
© Médiathèque Hector-Berlioz

La légende placée sous la lithographie de Famas précise la réplique correspondante : « Je veux t'aimer et te chérir ». Cette citation du livret de *Faust*²¹ nous permet d'identifier le moment auquel correspond cette action dans la mise en scène à l'Opéra : « à la fin de sa phrase, Marguerite toujours dans les bras de Faust, laisse tomber sa tête sur sa poitrine²². » Même si quelques détails et proportions sont retouchés, l'implantation des décors correspond ici à la production contemporaine de la gravure, qui fut photographiée au début du XX^e siècle²³.

Le choix de représenter cet instant précis n'est pas un hasard. Il s'appuie sur une tradition d'un demi-siècle qui fait de cet épisode un tableau célèbre, cette scène ayant déjà été représentée par maints artistes. Elle apparaît par exemple dans la

²¹ Jules BARBIER et Michel CARRÉ, *Faust*, Paris : Calmann Lévy, 1898, p. 36.

²² *Mise en scène au Grand Opéra pour Faust de Gounod* (F-Pn [ThB 4570]).

²³ F-Po [D 291. Cette série de clichés donne à voir le décor refait vers 1893 en grande partie à l'identique de 1875 ; beaucoup d'éléments furent ensuite réformés à l'occasion de la seconde réfection de 1908 qui occasionna presque autant de frais (voir AJ¹³ 1192).

vignette d'une grande planche, qui rassemble onze miniatures de Lamy illustrant des moments marquants de *Faust*, parue le 13 mars 1869 en supplément au *Monde illustré*²⁴ ; elle y figure aux côtés d'autres scènes significatives comme Marguerite au rouet représentée juste en dessous. Cette scène apparaissait déjà sur la page de titre d'un des premiers arrangements publiés par Choudens l'année de la création de *Faust* (à gauche). La position des amants pourrait également avoir été héritée d'un tableau d'Ary Schaeffer²⁵. Famas, comme Clérice, semble donc s'appuyer sur des traditions.

L'image peut aussi conduire à se remémorer une facette de la réalité scénique du spectacle et de la musique qui l'accompagne. La gravure de Famas peut ainsi évoquer tout à la fois le motif mélodique et son ambiance idyllique, l'arpège de *ré* bémol majeur (« Je veux t'aimer... ») ou encore le décor du jardin. Au-delà des évolutions de la mise en scène d'une reprise à l'autre et des infimes variations des interprètes chaque soir, la lithographie devient une représentation syncrétique de la légende de *Faust*. Selon qu'il ait assisté au spectacle, lu le poème de Goethe ou contemplé le tableau de Schaeffer, le détenteur de la partition illustrée peut songer à la fois au mythe de *Faust*, à la millième à l'Opéra²⁶ ou à la musique de Gounod. Il est possible que les gravures aient même influencé des interprètes, qui auront déchiffré ces lignes avec abandon plutôt qu'avec un emportement décidé...

Gestuelle et jeu scénique lithographiés dans les éditions Tallandier et Choudens

Les lithographies insérées dans les éditions chant-piano nous éclairent sur les costumes, les décors et la tradition, et elles questionnent aussi sur la gestuelle et

²⁴ La vignette représentant les deux amants apparaît dans le coin supérieur droit : BnF, département des Arts du spectacle, [Fol ICO-THE 609].

²⁵ Ary SCHEFFER, *Marguerite et Faust dans le jardin*, huile sur toile, Paris, 1846 (Melbourne, National Gallery of Victoria). La série de tableaux consacrée à *Faust* par Ary Scheffer est assez connue à ce moment pour être citée à plusieurs reprises par les chroniqueurs dont Paul SCUDO, « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1859, p. 758, et Joseph D'ORTIGUE, « Théâtre Lyrique », *Le Ménestrel*, 27 mars 1859, p. 131. Sur les relations de Gounod et Scheffer, voir Steven HUEBNER, *Les opéras de Charles Gounod / essai traduit de l'anglais par Alain et Marie-Stella Pâris*, Arles : Actes Sud, 1994, p. 117-118. Concernant la diffusion des tableaux de Scheffer par voie de reproductions gravées, voir Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris : Conquet, 1892, p. 15-16.

²⁶ Il ne faut pas confondre la millième parisienne célébrée le 14 décembre 1894 et la millième à l'Opéra le 28 juillet 1905 (voir Stéphane WOLFF, *L'Opéra au Palais Garnier*, Paris : L'entracte, 1962, p. 557).

le jeu scénique, autres éléments de la mise en scène. Dans ses lithographies pour Choudens, Famas respecte les placements types sur le plateau, tels qu'ils sont recommandés dans les traités ou consignés dans les livrets de mise en scène. Les configurations qu'il dessine pour *Faust* se rapprochent des dispositions scéniques à plusieurs égards : pour l'acte IV par exemple, il choisit dans la scène de groupe d'ordonner les personnages régulièrement, face au public, avec Valentin au centre (planche n° 10) ; pendant que dans la scène avec Faust, Valentin et Méphistophélès, les trois hommes sont placés de face et seule leur tête indique la direction (planche n° 12). Ces dispositions et les poses qu'elles déterminent respectent les conventions du plateau, distinctes de ce que pourrait être une configuration naturelle. Famas semble même avoir respecté certaines dispositions de la mise en scène contemporaine : dans la scène de la nuit de Walpurgis, la disposition du ballet correspond aux indications manuscrites de la plantation du décor²⁷.

Alors que les lithographies de Famas constituent une source potentielle pour les dispositions scéniques, celles de Clérice chez Tallandier témoignent plutôt d'une recherche de cadrage, détachée des conventions du plateau. Les scènes sont repensées, recadrées avec de nouvelles lignes directrices, et certaines seraient inexécutables sur scène. La septième planche de Charles Clérice pour *Guillaume Tell* de Rossini, par exemple, qui représente une scène de forêt réaliste, ne serait pas réalisable sur un plateau ; de plus les personnages ne pourraient pas tourner ainsi le dos au public. La lithographie de *Zampa* ci-dessous, qui représente Alphonse escaladant le balcon, aurait été possible à réaliser sur scène grâce au développement des praticables – elle capte bien la stupeur de Camille apercevant son ancien fiancé au début de l'acte III, mais ne pourrait être vue de la majeure partie des spectateurs dans cette configuration :

²⁷ Plantation de décors sur feuille séparée, contenue dans une édition chant-piano annotée, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP) [m.e.s. lyrique F 6 VI.

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

Pierre GIROD & Charlotte LORIOT, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »



Illustration 6. Détail d'une lithographie de Charles Clérice pour *Zampa*,
Paris : Tallandier, sixième planche.
© Médiathèque Hector-Berlioz

D'autres lithographies, comme dans *La Fille du régiment* (acte II, planche n° 3) proposent des dispositions des personnages envisageables, mais où le regard de

l'observateur ne semble pas provenir du public comme chez Famas : elle semble vue des coulisses, à la face côté jardin.

À l'inverse de Famas qui se place systématiquement du côté du public, Clérice multiplie donc les angles de vue, donnant l'impression d'un spectateur omniscient qui pourrait se situer aussi bien en coulisse ou au fond de la scène qu'entre deux châssis. Il travaille sur les plans visuels, avec des champs qui ne comportent qu'une infime partie du décor et des effets de plan rapproché à l'intérieur d'une scène. Il joue en outre sur l'orientation du regard, avec quelques effets de contre-plongée dont on connaît l'impact sur le ressenti de l'observateur²⁸. Comme dans certaines estampes préparatoires d'un décor, visant à en dégager l'atmosphère avant de fixer sa réalisation technique, Clérice cherche à faire revivre l'intrigue hors des contraintes scéniques. Par rapport aux photographies, témoignages de moments précis sur le plateau, c'est aux lithographies qu'incombe la fiction et l'art de recréer une dramaturgie.

Si les dispositions de Clérice s'éloignent souvent de la réalité du plateau, la gestuelle de ses personnages s'en inspire davantage. Ses lithographies, comme celles de Famas ou d'autres dessinateurs comme Barbut pour la collection Choudens, utilisent les codes gestuels des mises en scène de l'époque. À l'orée du XX^e siècle, les acteurs disposent en effet d'un répertoire de postures types et de gestes signifiants fixés et pérennisés par une longue tradition théâtrale et rhétorique²⁹. Cette gestuelle, commentée dans les traités de rhétorique et de théâtre, isolée sur certaines photographies, se retrouve dans les gravures.

La mort d'un personnage sur scène est devenue un jeu de scène conventionnel, au point que l'acteur apprend à bien mourir : le corps doit se laisser choir doucement et c'est l'inclinaison de la tête vers l'arrière qui différencie l'action de mourir et de s'endormir. Un numéro de *Musica* de 1904, contemporain des éditions Choudens et Tallandier, insère même la photographie d'une leçon sur ce geste qui est accompagnée de la légende « M. P[edro] Gailhard apprenant au ténor [Albert] Vaguet comment on doit mourir³⁰ ». Clérice respecte ces usages lorsqu'il représente la mort d'Edgardo dans *Lucie de Lammermoor* :

²⁸ Un plan en contre-plongée a souvent tendance à agrandir le personnage et à accroître son importance. Cette disposition peut aussi être mise en relation avec une vue de la salle, la scène étant surélevée par rapport au public des premiers rangs. Peut-être Clérice cherche-t-il également à traduire le ressenti de certains spectateurs, voire sa propre expérience ?

²⁹ Sur la question des poses, voir notamment l'article de Rémy Campos publié dans le catalogue de l'exposition *Tragédiennes de l'Opéra (1875-1939)*, Paris : Albin Michel, 2011.

³⁰ *Musica*, 25 (octobre 1904).

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

Pierre GIROD & Charlotte LORiot, « Arrêts sur images : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène. »



Illustration 7. Lithographie de Charles Clérice pour *Lucie de Lammermoor*,
planche n° 5, Talandier
© Médiathèque Hector-Berlioz

Clérice reproduit dans sa lithographie la posture type, qui apparaît dans diverses gravures sur cette thématique. La même position se retrouve par exemple dans la lithographie de *Mireille* par Barbut publiée chez Choudens, correspondant aux paroles « Mireille se meurt ».

Certains gestes du bras, avec une configuration particulière de la main, ont également des significations précises. Une lithographie de Clérice dans *La Fille du régiment* représente Marie avec la main et le bras tendus vers Tonio entouré de deux soldats qui le conduisent au camp. Il s'agit vraisemblablement de l'instant où Marie s'exclame « Arrêtez ! » : le code gestuel est simple et ce moment est ainsi décrit dans le livret de mise en scène de Paliotti : « Marie, passant vivement devant Sulpice, s'élance vers Tonio, qui est toujours tenu par deux soldats. Sulpice donne l'ordre d'entraîner celui-ci ; les soldats vont

exécuter cet ordre, quand ils s'arrêtent tout à coup à la prière de Marie : "Arrêtez !" ³¹ ».

Plusieurs lithographies de Clérice reprennent ainsi des gestes types, points culminants de certaines scènes, dont les traités de rhétorique nous aident à préciser le sens. Les livrets de mise en scène permettent également d'explicitier la signification de certains gestes, lorsque les conventions ne sont plus en usage et qu'elles ne sont plus mentionnées dans les traités. Clérice reprend aussi des postures types comme la position agenouillée pour une déclaration d'amour, par exemple pour *Martha* de Flotow. Cette posture agenouillée et implorante, les mains jointes, se retrouve dans tous les aveux d'amour, d'homme comme de femme, avec simplement quelques variantes : Clérice semble donc reproduire tels quels les gestes des acteurs de son époque. Toute une série de poses et de gestes peuvent de même être isolés dans les collections Tallandier et Choudens, puis comparées avec des traités ou illustrations de l'époque, tels que s'évanouir, se battre, faire connaissance, être indigné, demander pardon, accuser, supplier ou maudire.

Ces postures types étaient déjà utilisées depuis des décennies et représentées dans des illustrations ou des traités plus anciens. La bonne manière de se mettre à genoux fait ainsi l'objet de descriptions précises tout au long du XIX^e siècle. La mise en série d'illustrations appartenant à des sources variées révèle une étonnante continuité, des gravures des diverses *Galleries* publiées au XIX^e siècle ³² aux photographies reproduites dans *Musica* et *Comoedia illustré*, en passant par les traités de théâtre et de rhétorique ³³. L'usage est d'avancer la jambe qui se trouve du côté du personnage auquel on s'adresse, et de poser à terre le genou qui est du côté du spectateur, de manière à ce que les deux jambes soient apparentes. Ces gestes sont même illustrés sur des planches spéciales dans certains traités de la deuxième moitié du XIX^e siècle, par exemple celui de rhétorique de J. Duquesnois (1862) ou le *Traité de maintien théâtral* de Jules Audubert (1876). Mais ils sont présents depuis bien plus longtemps, sous forme de descriptions verbales, ainsi que dans les estampes beaucoup plus anciennes,

³¹ Collection de mises en scène, rédigées et publiées par M. L. Paliani, *La Fille du régiment*, p. 36, BHVP [m.e.s. lyrique F 13 C III].

³² Notamment les diverses éditions et rééditions de la *Petite Galerie dramatique* et de la *Galerie théâtrale*.

³³ J. DUQUESNOIS, *Manuel de l'orateur*, Paris : Delalain, 1862 et Jules AUDUBERT, *L'Art du chant suivi d'un traité de maintien théâtral avec figures explicatives*, Paris : Brandus, 1876.

par exemple dans une lithographie de *Paul et Virginie* publiée en 1810 dans la *Petite Galerie dramatique*³⁴.

Certaines postures types traversent également les époques, telle la manière de représenter le passage des années : la flexion et l'écartement simultané des jambes, le dos courbé, le tremblement et l'appui sur un bâton font partie des représentations de la vieillesse, auxquelles Clérice ne déroge pas. De manière plus générale, les règles de gestuelle énoncées par les théoriciens du XIX^e siècle sont respectées par ses personnages. Lever la main pour désigner Dieu ou le ciel, saisir un verre d'une manière convenable, tendre le bras avec un poing tendu afin d'exprimer la colère sont des gestes décrits dans les traités d'une décennie à l'autre, et toujours employés dans les années 1900. Clérice montre d'ailleurs une meilleure connaissance du jeu scénique que Famas, qui s'écarte de certains codes, par exemple pour les personnages agenouillés. La « Bibliothèque musicale illustrée » de Tallandier illustre donc des usages scéniques et gestuels du début du XX^e siècle, eux-mêmes issus d'une longue tradition ; elle fournit un répertoire de postures qui complète les traités et les photographies. Les images de Clérice sont souvent hybrides et mêlent des éléments d'époques différentes, mais elles restent cohérentes car elles se situent dans une même pratique. Contrairement aux lithographies de Grasset pour *Esclarmonde* qui tendent vers l'Art nouveau, celles de Clérice sont plus classiques et contribuent à perpétuer une tradition. Alors que la peinture théâtrale se concentre davantage sur les finales et les points culminants, elles peuvent en outre illustrer des scènes plus intimes, rarement illustrées, et constituent une source complémentaire parfois unique pour ces moments.

Les illustrations de piano-chant peuvent être exploitées à divers degrés. Elles sont certes hybrides et la confrontation avec d'autres sources (livrets, livrets de mise en scènes, partitions, costumes, maquettes de décors...) les met fréquemment en défaut quant à l'exactitude de la réalité scénique. Les lithographies de Clérice ne permettent pas de reconstituer une mise en scène, tant elles déforment parfois les costumes et accessoires ou bien s'éloignent des dispositions scéniques. L'exigence de scientificité de l'historien, avec la recherche de preuves qu'elle impose, inciterait donc à rejeter ces images de seconde main sujettes à caution ; mais elles semblent pourtant apporter autre chose et documenter à leur manière la réalité de la scène. Elles sont susceptibles

³⁴ Lithographie d'Alexandrine Saint-Aubin dans le rôle de Virginie de *Paul et Virginie*, comédie mêlée d'ariettes de Rodolphe Kreutzer et Edmond de Favières, *Petite Galerie dramatique*, éd. Aaron MARTINET, 1810, n° 203.

de renseigner sur les créations, les reprises ou l'esthétique d'une œuvre et participent d'une certaine économie du marché musical. La particularité de Clérice est de proposer une interprétation : il ne cherche pas l'exactitude des objets mais plutôt celle du geste, de l'intention dramatique. Ses cadrages et ses plans rapprochés sont des choix artistiques qui parlent davantage de l'effet et du ressenti. Il est ardu de formaliser la perception d'une ambiance mais ces éléments peuvent s'avérer précieux pour l'acteur ou le metteur en scène. Une scénographie et des costumes historiques reconstitués, associés à une succession de gestes types connus, ne suffisent pas à retrouver l'esprit d'une pièce. Celui-ci s'inscrit dans le temps et touche à un ressenti et à des émotions ; il est également lié au charisme des acteurs. Dans l'optique de recréations historiquement documentées, c'est peut-être aussi pour leur art d'insuffler vie et expression aux personnages que ces lithographies pourraient être exploitées.

Ces lithographies semblent en effet plus instructives pour le jeu théâtral que pour la mise en scène. À une époque où le jeu de l'acteur ne dépend pas encore des choix du metteur en scène, le jeu scénique relève d'autres sources et en grande partie de traditions orales. L'action et l'énergie sur le plateau participent aussi à l'identité du spectacle. La difficulté pour saisir cette dimension aujourd'hui réside dans le fait qu'il s'agit avant tout d'un savoir-faire, d'une pratique personnelle et d'un art inscrits dans le temps ; au contraire, la scénographie et la régie de scène sont plus ponctuelles et peut-être plus aisées à consigner par écrit. L'écueil de l'iconographie en général pourrait être de figer un instant donné, tandis que le travail de l'acteur consiste en un processus qui aboutit à la construction d'un personnage.

C'est précisément la part de liberté des lithographies qui leur permet de refléter certains états d'âme, de rendre les atmosphères et de traduire au plus près l'effet produit sur les spectateurs. Elles touchent à l'inspiration de l'acteur, que les indications même les plus précises d'un livret de mise en scène ne consignent pas. Associées à d'autres sources ainsi qu'à une pratique du jeu ou du chant pouvant orienter leur lecture, ces lithographies contiennent de précieuses informations sur la pratique scénique des acteur-chanteurs.