

*Les Arts du spectacle
et la référence antique dans
le théâtre européen (1760-1830),
sous la direction de Mara Fazio,
Pierre Frantz et Vincenzo
de Santis, Paris, Classiques
Garnier, « Rencontres », 2018*

Par Paola Perazzolo

Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830) réunit les contributions présentées lors du colloque international co-organisé par les Universités de Paris-Sorbonne et Roma-La Sapienza en 2012–2013 au sujet de la réinterprétation de la référence antique sur les scènes européennes entre 1760 et 1830. La période envisagée est notoirement très influencée par la vogue d'éléments gréco-romains et, dans une moindre mesure, assyriens et égyptiens. Jusqu'à maintenant, les chercheurs avaient pourtant exploré surtout le champ des arts figuratifs, tandis que l'observation de la reprise de sujets, décors, costumes dans la production des arts de la scène avait été plus négligée si l'on considère la périodisation ici envisagée. Ce choix chronologique paraît donc particulièrement fructueux. L'élargissement de la réflexion sur le « théâtre d'inspiration antique » (p. 9) – définition que les éditeurs préfèrent à celle plus traditionnelle de « néoclassicisme » impliquant des ambiguïtés conceptuelles, comme le fait de « penser le nouveau sur le mode du retour et [...] de référer implicitement ce retour au 'classicisme' français alors même qu'il n'en était pas question » (p. 7) – à la production des trente premières années du XIX^e siècle permet de mettre en question une *doxa* critique encore répandue. Celle-ci opposerait une fin du XVIII^e siècle « néoclassique » aux fureurs romantiques. Mais comme le montrent plusieurs contributions ici recueillies, la reprise de l'Antiquité caractérise certes la deuxième moitié du siècle des Lumières mais elle reste aussi, *mutatis mutandis*, plus persistante qu'on ne le croit, apparaissant non en opposition mais en coprésence avec d'autres formes artistiques inspirées par le drame national ou bourgeois, par la dramaturgie de Shakespeare, par le *Sturm und Drang*.

Les études de la première partie du volume, « Dramaturgie et référence antique », se concentrent sur la reprise et réinterprétation thématique de sujets antiques ou sur la discussion théorique qui s'ensuit : c'est le cas du « Venger *Sophocle* » de Marie Saint-Martin, qui retrace l'évolution du débat causé par la pièce de Crébillon depuis Voltaire jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, ou de l'analyse par Michel Delon du *Plan* composé en 1775 par Diderot pour une *Térentia* de Tronchin, plan remarquable « en tant qu'esquisse, en tant qu'interprétation féminine de l'Antiquité, en tant que méditation sur le serment » (p. 30) et comme « témoignage » de la simplicité architecturale du « monument ». Si, pour Sophie Marchand, la reprise du sujet antique peut constituer, plus qu'un prétexte ornemental traditionnel ou un instrument d'allusion idéologique, une possibilité de régénérer un modèle tragique un peu essoufflé par thématique et efficacité spectaculaire, d'autres auteurs soulignent son utilisation nouvelle au point de vue esthético-philosophique – pour Renaud Bret-Vitoz, la basse condition sociale du héros de *Spartacus* créé par Saurin en 1760 s'avère dissonante par rapport aux canons tragiques et paradigmatique de l'invention d'un « nouvel héroïsme qui détruirait les préjugés, et servirait, dans l'esprit du drame philosophique, à l'apparition sur la scène du héros plébéien » (p. 16) – ou politique. Notamment, la Révolution représente une période de rupture à cet égard aussi. Si Thibaut Julian compare le modèle tragique des sujets antiques et nationaux dans la production de Joseph-Marie Chénier et si Béatrice Alfonzetti réfléchit à l'interrelation existant entre l'actualité historico-politique et la représentation de la Grèce dans l'écriture tragique en Italie entre 1796 et 1813, Éva Bellot montre comment, pendant la décennie, l'Antiquité, loin de représenter un simple répertoire où puiser sujets et canons formels, se prête à la métaphorisation du procès historique contemporain, et Maurizio Melai suggère que l'image du peuple portée sur

les scènes entre 1820 et 1840 reflète l'évolution du modèle tragique et de l'idéal socio-politique contemporain, puisque « la référence à l'antique est un moyen de promouvoir l'action du peuple et son droit à la rébellion, de réinterpréter la Révolution française en tant que moment fondateur de l'identité du Peuple et de la nation française » (p. 107). D'autres articles élargissent la réflexion à la dramaturgie européenne, que ce soit en comparant le traitement français et anglais du mythe de Médée (François Lecercle) ou en s'interrogeant sur l'importance de la référence antique et du primitivisme dans un *corpus* dramatique allemand très étendu (Gérard Laudin).

Les études de la deuxième partie, « L'Antiquité et la scène », sont plus axées sur la dimension spectaculaire. Selon Pierre Frantz, pendant la Révolution et l'Empire la représentation de l'Antiquité implique une réflexion esthétique renvoyant davantage à un modèle de compréhension du présent qu'à la reprise du passé car les costumes et les décors contribuent à moderniser une Grèce qu'ils présentent et représentent. Jacqueline Razgonnikoff se concentre sur la « révolution du costume » caractérisant le répertoire tragique et les arts plastiques du Tournant des Lumières telle qu'elle se concrétise en quelques représentations de la Comédie Française. Vincenzo De Santis retrouve dans le traitement différent du mythe des Atrides entre 1797 et 1822 le changement d'un motif attestant l'avènement d'une « liberté nouvelle envers la tradition qui ouvre clairement la voie au Romantisme » (p. 212). C'est là une ouverture signalée comme accomplie par Mara Fazio, qui examine le *Léonidas* monté à la Comédie-Française en 1825 comme « un hymne à la Liberté, dans son contenu et dans sa forme contradictoire, de tragédie néoclassique romantiquement mise en scène » (p. 244) bien différent par rapport au *Léonidas* de l'an II évoqué par Gauthier Ambrus. Les articles de Laurence Marie, Sonia Bellavia et Fabrice Moulin terminent la section en retraçant, respectivement, l'interrelation théorique existant entre arts plastiques et figuratifs et modèles récitatifs pendant la première moitié du siècle, l'importante récupération d'une spontanéité primitiviste dans le style récitatif adopté à Weimar, l'existence d'un « jeu de transfert, de correspondance, entre l'espace architectural et l'espace littéraire, qui assure leur profonde unité » (p. 277) décelable dans la prose de l'architecte Ledoux.

« Chanter et danser l'antique », la troisième et dernière partie du volume, s'ouvre sur la contribution de François Lévy pour qui, entre 1730 et 1800 – dates de la représentation des opéras considérés comme des cas paradigmatiques – on doit parler de renouvellement dans la manière de traiter les modèles antiques plus que de véritable redécouverte. Marco Stacca souligne, quant à lui, que pendant les premières décennies du XIX^e siècle la réception de ces modèles, véhiculée par l'esthétique néoclassique et par l'héritage de Metastasio, perd toute implication dramatique pour devenir une sorte de « toile de fond fanée devenue incapable de transmettre aucune valeur ou passion, sentiment, affect ou contraste » (p. 350). Marie-Cécile Schang prend en considération *Le Jugement de Midas* d'Hèlè et Grétry comme une réponse à la « réforme » de l'opéra entreprise par Gluck. Enfin, Flavia Pappacena et Claudia Celi présentent deux études consacrées à la danse : l'une sur deux ballets inspirés par l'histoire de Télémaque représentant « deux emblèmes des révolutions profondes qui touchent [...] la technique et la chorégraphie au cours des dix dernières années du XVIII^e siècle » (p. 354), et l'autre sur la création à La Scala d'un spectacle qui s'affiche comme un cas évident de dépassement de la dichotomie entre esthétique romantique et classique.

En retraçant plusieurs facettes de l'inspiration antique telle qu'elle s'affiche sur les scènes européennes de la période envisagée, les vingt-cinq articles de ce volume précis et rigoureux présentent un tableau fascinant et varié – des convergences, des similitudes mais aussi des différences, nationales ou liées aux auteurs, directeurs de salle, acteurs, se dessinent – d'un phénomène qui méritait d'être étudié par les chercheurs en arts de la scène. La lecture des différentes contributions montre qu'au théâtre la reprise de l'antique entre 1760 et 1830 s'articule d'une façon complexe qui empêche toute catégorisation facile de la production de ce « moment 1800 » qui constitue enfin depuis quelques années un sujet de recherche à part entière, de ces années de transition entre deux siècles qu'on ne peut plus considérer comme deux rivages opposés, ainsi que l'écrivait Chateaubriand. Loin de constituer un retour au « classicisme » français, le théâtre d'inspiration antique ici présenté dans ses différents aspects apparaît en effet bien à l'écoute d'une sensibilité contemporaine – que ce soit celle plus « politique » de la Révolution ou celle qui ouvre au romantisme – qu'il exprime tout comme d'autres formes jugées plus modernes, au développement desquelles il contribue : « l'inspiration antique n'a opposé aucun obstacle à l'évolution du théâtre vers le spectaculaire, le pittoresque et l'historicisme » (p. 9).