HAL
open science

La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français

Marie-Anne Le Roy Maršálek

To cite this version:

Marie-Anne Le Roy Maršálek. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2; Hochschule für Musik und Tanz (Köln, Allemagne), 2016. Français. NNT : 2016REN20034 . tel-01429152

HAL Id: tel-01429152

https://theses.hal.science/tel-01429152

Submitted on 7 Jan 2017

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.

THESE / Université de Rennes 2 / HOCHSCHULE FÜR MUSIK und TANZ de Cologne

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE RENNES 2 et de la HOCHSCHULE FÜR MUSIK und TANZ de Cologne

Mention : Musicologie

Ecole doctorale – Arts, Lettres, Langues

présentée par

Marie-Anne Maršálek

Préparée à l'Unité Mixte de recherche EA 1279

LA RÉINVENTION DU MOYEN ÂGE SUR LES SCÈNES LYRIQUES PARISIENNES ENTRE 1810 ET 1830

DIE WIEDERERFINDUNG DES MITTELALTERS AUF DES PARISER OPERNBÜHNEN, 1810 - 1830

Thèse soutenue le 6 décembre 2016
devant le jury composé de :

Olivier Bara
Professeur, Université de Lyon 2 / *rapporteur*
Isabelle Moindrot
Professeur, Université de Paris 8 / *rapporteur*
Céline Frigau-Manning
Maître de conférences, Université de Paris 8 / *examinatrice*
Timothée Picard
Professeur, Université de Rennes 2 / *examinateur*

Arnold JACOBSHAGEN
Professeur, Hochschule fûr Musik und Tanz de Cologne / *directeur de thèse*
Hervé LACOMBE
Professeur, Université de Rennes 2 / *directeur de thèse*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND TANZ KÖLN
École doctorale – Arts, Lettres, Langues
EA 1279 Histoire et Critique des Arts
Institut für Historische Musikwissenschaft (IHM)

LA RÉINVENTION DU MOYEN ÂGE SUR LES SCÈNES LYRIQUES PARISIENNES ENTRE 1810 ET 1830

Genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français

DIE WIEDERERFINDUNG DES MITTELALTERS AUF DEN PARISER OPERNBÜHNEN, 1810-1830

Entstehung, Umriss und europäischer Transfer einer französischen Vorstellungswelt

THÈSE de DOCTORAT
Discipline : MUSICOLOGIE

Présentée et soutenue publiquement par
Marie-Anne MARŠÁLEK

Directeurs de thèse :

Prof. Dr. Arnold JACOBSHAGEN et M. le Professeur Hervé LACOMBE

Membres du jury :

M. Olivier BARA, Professeur, Université de Lyon 2 (rapporteur)

Mme Isabelle MOINDROT, Professeur, Université de Paris 8 (rapporteur)

M. Timothée PICARD, Professeur, Université de Rennes 2 (examinateur)

Mme Céline FRIGAU, Maître de Conférences, Université de Paris 8 (examinateur)

M. Arnold JACOBSHAGEN, Professeur, Hochschule fûr Musik und Tanz de Cologne (directeur de thèse)

M. Hervé LACOMBE, Professeur, Université de Rennes 2 (directeur de thèse)

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

à Jan et Adèle

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

REMERCIEMENTS

Les deux professeurs qui ont accompagné ce projet dans le cadre d'une harmonieuse cotutelle doivent être remerciés en premier lieu.
L'aboutissement du présent travail doit à bien des égards à Monsieur le Professeur Hervé Lacombe, qui m'a consacré de nombreux entretiens malgré ses multiples charges. Ses précieux conseils ont donné une direction puis une assise à ce travail. Les qualités humaines dont il a fait montre à mon égard – sa disponibilité, sa patience, sa confiance –, en personne et à distance, ne se sont jamais démenties.
Ma très vive gratitude s'adresse à Monsieur le Professeur Arnold Jacobshagen qui m'a accueillie à Cologne et a tout mis en œuvre pour m'intégrer, en dépit de la distance, à son équipe de doctorants. Je le remercie de m'avoir orientée et d'avoir insufflé de sa rigueur méthodologique à ce travail.

Ce travail a été soutenu financièrement par trois institutions : le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche qui, par le biais de l'École normale supérieure, m'a attribué une bourse de recherche de trois ans, l'Université de Rennes 2, qui a soutenu ma cotutelle, et le DAAD qui m'a alloué une bourse de recherche d'une durée de six mois.

Merci au personnel des bibliothèques et des musées fréquentés au cours des quatre dernières années, à commencer par celui de la Bibliothèque nationale de France. Merci à Mesdames Stremmel et Muckermann de l'Institut de recherche en études théâtrales de Schloss Wahn à Cologne, à Monsieur Sartorio du Musée théâtral de la Scala de Milan et à Madame Frascogna pour les clichés pris à la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples. Merci au personnel de la Bibliothèque de la Northwestern University à Evanston (États-Unis). Un site assidûment fréquenté au cours de la rédaction et dont je remercie les initiateurs de l'Université de Caen Basse-Normandie : CRISCO, un dictionnaire virtuel de synonymes.

Merci aux collègues et amis qui se sont investis à mes côtés. C'est à Sophie Picard, dont le regard perspicace a tant enrichi ce travail, que je m'adresse en premier lieu. Je n'oublie pas le temps qu'Alice Fagard et elle ont consacré aux textes allemands de cette étude et celui que Chiara Mengozzi a passé avec le corpus italien. Merci enfin à Jean-François Rouchon et Clémence Boisson pour leurs relectures.

Ma profonde reconnaissance s'adresse à mes parents. Le présent travail est redevable à leur souci commun d'offrir à leurs trois enfants la chance de se réaliser dans le domaine de leur choix, si exotique soit-il, puis de les y soutenir jusqu'au bout. Nommés membres d'un atelier de correction, ils n'ont pas failli : je pense au temps infini – c'est peu dire – passé par mon Père à la mise en page et à des améliorations en tous genres ainsi qu'aux relectures attentives effectuées par ma Mère.

Dernier merci, non le moindre : il s'adresse à Jan, mon mari et le meilleur papa qui soit. Merci pour sa disponibilité, son écoute attentive et critique, ses relectures et ses brillants conseils. Les pages qui suivent lui sont dédiées, ainsi qu'à notre petite Adèle.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

SOMMAIRE

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE 29

Chapitre I **Définir l'imaginaire médiévaliste 31**

Chapitre II **Deux pôles référents : la couleur locale et la vérité historique 48**

Chapitre III **Deux pans de l'imaginaire médiévaliste français en circulation 59**

DEUXIÈME PARTIE 93

Chapitre I **Pertinence ou impertinence du médiévalisme comme sujet lyrique 95**

Chapitre II **Troubadours et ménestrels, personnages types d'un Moyen Âge d'opéra pittoresque 112**

Chapitre III **Trompettes et hérauts d'un Moyen Âge protocolaire 165**

TROISIÈME PARTIE 212

Chapitre I **La fermentation d'une scénographie médiévaliste au cœur de la réforme 217**

Chapitre II **Une garde-robe et un arrière-fond typiques ? 230**

Chapitre III **Compatibilité et incompatibilité de la couleur médiévaliste française sur les scènes allemandes et italiennes 257**

Chapitre IV **Dans le sillage des romans médiévalistes d'Arlincourt 287**

QUATRIÈME PARTIE 335

Chapitre I **Quel référent pour la musique lyrique médiévaliste ? 340**

Chapitre II **Des lieux privilégiés du déploiement des images sonores médiévalistes 346**

Chapitre III **Une bande-son commune à l'opéra-comique et aux romans d'Arlincourt 367**

Chapitre IV **Circulation des ponctuations d'opéra-comique médiévaliste 391**

CONCLUSION GÉNÉRALE 409

Annexes
Bibliographie
Table des Matières
Table des illustrations
Table des Exemples Musicaux
Index des Noms

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

AVERTISSEMENT

L'orthographe des citations datées des XVIIIe et XIXe siècles a été modernisée.

Les citations tirées d'écrits en langue étrangère ont été traduites par nos soins et les propos originaux ont été systématiquement indiqués en note de bas de page.

Par souci d'alléger le corps du texte, nous avons mentionné et référencé les œuvres lyriques de la façon la plus concise possible. Du fait des divergences entre les versions d'un même livret, nous n'avons opéré de distinction qu'entre l'« opéra », entièrement chanté et représenté sur la scène du Grand Opéra, et l'« opéra-comique », avec dialogues parlés, représenté en général sur la scène de l'Opéra-Comique. On trouve en bibliographie les références précises de ces œuvres. Dans le corps du texte, nous indiquons la date de création, le genre (opéra ou opéra-comique), puis le patronyme du librettiste et du compositeur. Ces précisions ne sont par ailleurs données que lors de la mention initiale des œuvres.

Dans la première partie, les illustrations en nombre raisonnable sont insérées dans le cours du texte et évitent des allers-retours entre leur localisation et nos commentaires. Dans la troisième partie, où elles sont nombreuses, elles ont en revanche été regroupées. Le lecteur doit donc interrompre sa lecture et se reporter à cette série de pages illustrées.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

INTRODUCTION

Les éclats de rire suscités par un extrait de *Tannhäuser*[1] de Richard Wagner (1813-1883), projeté le 25 janvier 2013 devant le public averti de la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne[2], avaient a priori de quoi surprendre. La teneur pathétique de l'hymne chanté par le *Minnesänger*[3] Tannhäuser (I, 2) ne prêtait en effet en rien à l'hilarité. C'est en outre sans une once de second degré, attentivement, que la mise en scène d'Otto Schenk conçue pour le Metropolitan Opera de New York en 1982 suivait les didascalies wagnériennes : tel que stipulé sur la partition, l'accompagnement que le ténor Richard Cassilly simulait sur sa harpe en bois factice était en parfaite simultanéité avec les sonorités émises par la harpe cachée dans la fosse d'orchestre. Mais voilà : l'effet recherché, celui d'un brusque déplacement dans un autre univers sonore et historique, ne pouvait advenir sous cette forme que dans un certain contexte, pour certaines oreilles, celles d'un temps désormais révolu. Paradoxalement, le parti pris d'une mise en scène conforme aux préconisations wagnériennes aurait causé l'échec de cet effet. Nous allons comprendre pourquoi…

Le puissant ancrage du Moyen Âge réinventé par l'opéra-comique français dans son contexte, au cours des décennies 1810-1820, fait l'objet de la présente étude. Cet ancrage est à ce point puissant que les œuvres qui constituent notre corpus ne lui ont pas survécu et ne sont plus jouées aujourd'hui. Trouver leurs enregistrements est une démarche vaine car les musicologues les plus dévoués aux causes perdues n'ont rien pu pour elles – et loin de nous l'idée de les réhabiliter : très datées, tout à fait tributaires de leur contexte, elles ne sont plus en mesure de nous faire rêver du Moyen Âge. Elles peuvent en revanche, pour les avoir capturées à plusieurs reprises, révéler les images que leurs contemporains projetaient sur cette époque par le prisme de genres aux conventions contraignantes, à nous dont les yeux et les

---

[1] Grand opéra romantique en trois actes (1845), musique et livret de Richard Wagner. Le titre original est *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (« Tannhäuser et le tournoi des chanteurs à la Wartbourg »). Voir Carolyn Abbate, « The Parisian "Venus" and the "Paris" *Tannhäuser* », *in Journal of the American Musicological Society 36*, 1983, p. 7-123.

[2] Article tiré de notre communication « *Klang von ferner Zeit in Tannhäuser, und heute ?* » (« Des sonorités issues de l'ancien temps dans *Tannhäuser*, et maintenant ? ») proposée lors de la journée d'études « Richard Wagner, neu gedacht », organisée par les professeurs Arnold Jacobshagen et Annette Kreutziger-Herr à la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne le 25 janvier 2013.

[3] Poète et musicien qui s'illustre dans la poésie lyrique courtoise en langue allemande (le *Minnesang*) au cours des XIIe et XIVe siècles.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

oreilles ont depuis lors été marqués par le Moyen Âge de Richard Wagner et par celui des Monty Python, à nous pour qui Jeanne d'Arc est devenue une héroïne du grand écran[4].

UN DOMAINE BALISÉ

Ainsi que le suggère le terme d'imaginaire, cette étude s'inscrit dans le « cadre méthodologique de l'histoire des représentations[5]. » Or autant l'avouer d'entrée de jeu : dans les années 2010, étudier la représentation du Moyen Âge relève presque du lieu commun ; à première vue, la traditionnelle déploration du « cela n'a jamais été fait » n'a pas lieu d'être. Les travaux divers qui ont ponctué ces dernières années et ceux qui sont actuellement en préparation sont assez nombreux pour le prouver. Parmi les plus récents, mentionnons la publication, en 2012, des actes d'un colloque consacré à l'accès aux textes médiévaux[6] ; en 2013, les actes d'une journée d'étude tenue à Nantes en 2010[7] sous la direction d'Élisabeth Gaucher-Rémond synthétisent les tentatives polymorphes de « faire entendre le Moyen Âge » des compositeurs des siècles passés Un an plus tard, l'exposition « L'Invention du passé[8] » ouverte à Bourg-en-Bresse donne lieu à deux publications relatives à la recréation du Moyen Âge et du gothique. Côté germanique, la thèse en préparation d'un doctorant de la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne, Michael Richardson, explore un corpus expressément germanique sous le titre de *Medievalism, Historicism, and Nationalism in Early Nineteenth-Century German Opera* ; mentionnons enfin le projet actuellement en cours de Bernd Zegowitz[9], celui d'un *Handbuch zur Mittelalter-Rezeption im Musiktheater,* synthèse de grande envergure de ce que le Moyen Âge a pu inspirer sur les scènes lyriques européennes.

La recréation du Moyen Âge sera désignée par le néologisme de « médiévalisme », aujourd'hui en vogue dans les ouvrages français. Il dérive du terme consacré en contexte anglo-saxon, celui de *medievalism.* Cela explique sans doute pourquoi certains auteurs

---

[4] À propos des multiples représentations de Jeanne d'Arc, « star bibliographique » en France, voir Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge en France*, Paris : Plon, 1996, p. 95.

[5] Voir François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental,* Paris : Honoré Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2004, p. 13.

[6] *L'Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, actes de colloque, M. Gueret-Laferte et C. Poulouin (éd.), Paris : Honoré Champion, 2012.

[7] *Le Moyen Âge en musique*, E. Gaucher-Rémond (éd.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013. L'ouvrage repose sur une rencontre de la littérature et de la musique et propose un large panel de « sonorités du Moyen Âge » parvenues jusqu'à nos oreilles.

[8] *Gothique, mon amour, 1802-1830*, B. de Chancel-Bardelot, C. Corvisier, J.-F. Luneau (éd.), tome I et *L'Invention du passé : histoires de cœur et d'épée en Europe* (1802-1850), S. Bann et S. Paccoud (éd.), tome II, Malakoff : Hazan ; Bourg-en-Bresse : Monastère royal de Brou, 2014.

[9] Professeur et projet rattachés à l'Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik à la Johann Wolfgang Goethe-Universität de Francfort.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

français, soucieux d'éviter la révérence à Albion, préfèrent son équivalent « médiévalité[10] ». Clare Simmons, dont la définition fait autorité, entend par ce terme la « recréation d'un aspect réel ou imaginaire censé être typique du Moyen Âge, qui inciterait à une comparaison consciente avec le passé et soulignerait le contraste entre le passé et le présent[11]. » Le fait qu'une donnée « typique » soit censée évoquer le passé et que le médiévalisme émane autant de caractéristiques qui lui sont propres que d'un simple contraste avec le présent suggère que, pour rendre le Moyen Âge reconnaissable, une modélisation soit nécessaire, idée illustrée dans le contexte des scènes lyriques françaises tout au long du présent travail.

Seul l'adjectif « médiévaliste » est relatif au médiévalisme car « médiévaliste » n'est pas « médiéval », le second terme n'indiquant pas qu'il s'agit d'une représentation a posteriori. Le premier est par ailleurs assez neutre pour n'évoquer ni une esthétique donnée – que ce soit un Moyen Âge historiquement exact, féérique, diabolique, surnaturel, etc. – ni un art en particulier. Ce faisant, trois adjectifs en vogue dans les travaux dédiés au médiévalisme ont été bannis : ceux de « gothique », « troubadour » et « moyenâgeux ». Ces adjectifs, embarrassés d'ambiguïtés, de connotations et/ou de polysémie risquent en effet de biaiser nos analyses. « Médiévaliste » n'est pas « gothique ». Le terme, issu de l'anglais *gothic,* apparaît pourtant dans le contexte du médiévalisme lyrique du début du XIXe siècle, dans les indications scéniques du répertoire étudié, succédant au tournant du XVIIIe siècle à celui d'« antique ». Reste que, d'hier à aujourd'hui, le terme a diversifié ses acceptions au point que sa définition varie d'un essai à l'autre[12] : il peut désormais renvoyer à un style architectural précis, déployé en France et en Europe entre les XIIe et XVIe siècles ; lorsque ce n'est pas le cas et qu'il qualifie un genre romanesque ou lyrique, il renvoie à un drame sombre, impliquant potentiellement le fantastique. Or ces connotations esthétiques ne correspondent pas, loin s'en faut, au corpus d'opéras étudié[13]. Nous préférons pour ces raisons l'exclure de nos analyses, tout comme le terme « troubadour » qui, lui non plus, ne peut pas être considéré comme

---

[10] À l'instar de François Amy de la Bretèque, *op. cit.*

[11] Clare Simmons, *Medievalism and the quest of the "real" Middle Ages*, Londres : Frank Cass Publishers, 2001, p. 7.

[12] Ce que souligne Melina Esse dans une vertigineuse compilation d'essais, mettant en évidence les stratégies d'évitement de définition de la notion et l'incomplétude des définitions proposées. Voir M. Esse, *op. cit.*, p. 81-82. La comparaison de travaux anglo-saxons consacrés au *gothic* du début du XIXe siècle en atteste également : J. Trainer, *Ludwig Tieck : from Gothic to Romantic*, La Haye : Mouton, 1964 et Jerome Mitchell, *Scott, Chaucer, and medieval romance : a study in Sir Walter Scott's indebtedness to the literature of the Middle Ages*, Lexington : University Press of Kentucky, 1987 n'ont paradoxalement pas le même objet d'étude.

[13] Un emploi révélateur du terme dans Mark Pottinger, « *The Gothic in Berlioz's* La Nonne sanglante *and the* Grand traité d'instrumentation » *in* F. Morabito et M. Niccolai (éd.), *Berlioz: Miscellaneous Studies*, Bologne : Ut Orpheus Edizione, 2005, p. 121-161 et Melina Esse, *Donizetti's Gothic Resurrections*, *in 19th-Century Music,* volume 33, n° 2, University of California Press, 2009, p. 81-109.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

synonyme de « médiévaliste ». C'est du fait de son référent historique inadéquat que ce dernier adjectif ne convient pas à notre étude. Consacré dans *Le Style troubadour*[14] de François Pupil, ouvrage de référence en histoire de l'art, il relève d'abord et avant tout du domaine des arts figuratifs et de la littérature, sous la Révolution française et l'Empire français. Il désigne alors un mélange d'érudition, d'évocation mélancolique du passé et de recherche de dépaysement historique, renvoyant moins en cela à l'époque des troubadours que plus généralement à une inspiration « non classique ». Son incompatibilité avec notre objet tient au fait que le Moyen Âge est envisagé comme une période historiquement délimitée et non comme une allusive couleur des temps. En d'autres termes, le médiévalisme exclut la Renaissance, ne recoupant que partiellement le « style troubadour ». On évite enfin le terme « moyenâgeux[15] » qui, employé le plus souvent dans la critique littéraire, insiste sur la dimension fantasmagorique du Moyen Âge réinventé par rapport à un Moyen Âge authentique ; cette propriété ne va pas de soi en effet dans le cas des opéras-comiques étudiés.

Les principaux axes et lignes de fracture qui structurent le médiévalisme comme objet de recherche[16] peuvent être d'autant plus facilement définis qu'une bibliographie exhaustive a été mise en ligne sur le site de l'association française « Modernités médiévales[17] ». On constate tout d'abord que les titres sont avant tout anglo-saxons, ensuite germaniques et français, plus récemment et plus modestement italiens[18]. Cette prédominance des auteurs anglo-saxons n'est pas pour étonner, proportionnelle qu'elle est au rôle joué dans ces contrées par les auteurs des XVIIIe et XIXe siècles, qui insufflent alors leur vision du Moyen Âge à l'échelle européenne : l'érudition médiévale, le goût pour l'architecture néogothique, l'influence de Walter Scott[19], la redécouverte de Shakespeare, phénomènes majeurs du médiévalisme européen, en proviennent. La présente étude entend toutefois contrebalancer l'idée selon laquelle seule cette culture aurait inspiré l'Europe, soulignant l'influence et la diffusion de certains courants médiévalistes français à la même époque. La seconde remarque est relative à la diversité des disciplines dont relèvent ces études. Ce sont au premier chef l'histoire politique, la sociologie, l'histoire de l'art et l'histoire littéraire qui s'emparent

[14] François Pupil, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1985.
[15] Il s'oppose par exemple au terme « médiéval » dans le titre suivant : E. Burle-Errecade, et V. Naudet, *Fantasmagories du Moyen Âge entre médiéval et moyenâgeux*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010.
[16] La dernière synthèse en date relative à cette question a été David Matthews, *Medievalism : a critical history*, Cambridge : D. S. Brewer, 2015.
[17] Le site de l'association Modernités médiévales : http://modernitesmedievales.org.
[18] Voir les quatre tomes d'*Il Medioevo al passato e al presente*, E. Castelnuovo et G. Sergi (éd.), Turin : Einaudi, 2004.
[19] Voir *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, M. Pittock (éd.), Londres : Bloomsbury, 2014.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'abord de cet objet. Dans le domaine des arts, les recherches relatives à la peinture prédominent, englobant la représentation du Moyen Âge dans le genre de la peinture historique[20]. Le médiévalisme en musique n'est que peu représenté. Troisième remarque, d'influence pour le présent travail : les trente dernières années ont totalement remis en cause l'idée selon laquelle le siècle de Jules Michelet serait aussi *le* siècle de l'histoire et de la réhabilitation du Moyen Âge. Aujourd'hui, rappeler en préambule que le XVIIIe siècle, celui de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, du comte de Tressan[21], de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye[22] et de la popularisation de collections telles que la Bibliothèque bleue et la Bibliothèque des romans, s'était déjà abondamment penché sur le passé national médiéval [23] , constitue d'ailleurs un lieu commun. Malgré cela, d'un point de vue bibliométrique, les études consacrées au Moyen Âge recréé au XIXe siècle occupent le devant de la scène. La quatrième et dernière remarque est la plus cruciale en tant qu'elle nous permet de nous positionner. Une ligne de fracture s'est dessinée dans les années 1980 entre deux approches d'études médiévalistes, ce dont la thèse que Ronald Perlwitz a consacrée au Moyen Âge d'E. T. A. Hoffmann rend compte avec clarté. Dans une analyse bibliographique détaillée, l'auteur stigmatise la branche de la *Mittelalter Rezeption*[24]*,* selon laquelle le Moyen Âge (a) fait l'objet d'une « réception ». Il valorise à l'inverse l'idée d'une « invention » du Moyen Âge à chaque époque[25] :

> « "Réception" sous-entendait toujours la présence d'une référence médiévale concrète, alors qu'"invention" implique désormais la présence d'une vision personnelle du Moyen Âge, qui pourrait très bien s'élaborer à partir d'autres visions, et, partant, en marge de tout tissu historique[26]. »

Ce débat vif en contexte germanophone et anglo-saxon s'est cristallisé suite aux thèses soutenues par Norman Cantor qui, dans la préface de son ouvrage phare, *Inventing the Middle*

---

[20] Voir Beth Segal Wright, *Painting and History during the French Restauration: Abandoned by the past*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1997.

[21] Voir notamment François Pupil, « Peinture troubadour et Moyen Âge gothique », *Sociétés et représentations*, février 2005, n° 20, p. 85-102, URL : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-85.htm, et *Le Style troubadour*, *op. cit.*

[22] Voir Lionel Gossman, *Medievalism and the ideologies of the Enlightment : the world and work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore : Johns Hopkins Press, 1968.

[23] La collection populaire de la Bibliothèque bleue a fait l'objet d'une recherche accrue depuis la fin des années 1980. Voir *Medievalism and* manière gothique *in Enlightenment France*, P. Damian-Grint (éd.), Oxford : Voltaire Foundation, 2006 et *L'Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, actes de colloque, M. Gueret-Laferte et C. Poulouin (éd.), Paris : Honoré Champion, 2012.

[24] Il englobe dans cette catégorie les travaux de Gerard Kozielek, Christoph Schmid, Gisela Briker-Gabler, Ira Kasperowski ou Edith Höltenschmidt.

[25] Ronald Perlwitz, *L'Invention du Moyen Âge dans l'œuvre d'E. T. A. Hoffmann*, thèse de doctorat non publiée sous la direction d'Odile Buschinger, Amiens, Université de Picardie, soutenue en 2003. p. 9.

[26] *Ibid.*, p. 13.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ages[27] (1991), insiste sur la subjectivité avec laquelle chaque époque invente et réinvente, plutôt qu'elle ne reconstitue, le Moyen Âge : la modélisation de l'histoire dépendrait d'après lui, notamment, de la *personnalité* des érudits, qui témoigneraient d'ailleurs eux-mêmes de la difficulté à discriminer la « mise en fiction » de la « reconstitution scientifique ». Cette analyse a fini par être partagée, parmi les spécialistes, par les courants nominalistes désormais dominants, cela sous l'influence notable de Leslie Workman[28] et du courant du *New Medievalism*[29]. À l'idée selon laquelle le Moyen Âge se dévoile au fil du temps avec une scientificité croissante s'oppose celle qui reconnaît au Moyen Âge recréé, à chaque époque, la subjectivité qui l'investit.

Considérons à présent les travaux relatifs au Moyen Âge forgé sur les scènes lyriques. Le « Moyen Âge de Richard Wagner[30] », livrets et partitions confondus, occupe une place majeure et proportionnelle à la notoriété de son auteur[31]. D'autres répertoires ont fait l'objet de travaux[32] mais, à deux exceptions près, aucun ouvrage de synthèse n'envisage la recréation du Moyen Âge[33] dans l'un des deux genres lyriques selon une démarche diachronique. C'est là ce que nous proposons : identifier, sur la base d'un corpus d'opéras-comiques datés des décennies 1810-1820 et répertoriés au préalable comme étant médiévalistes, un certain nombre d'éléments narratifs, scéniques et musicaux. Ces éléments ne constituent pas à proprement parler des dénominateurs communs pour ces œuvres mais tissent un fil (qui ne

---

[27] Norman Cantor, *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, New York : William Morrow and Company, 1991.

[28] Voir Leslie J. Workman, *Medievalism in Europe*, Cambridge : Brewer, 1993.

[29] Voir Marina S Brownlee, Kevin Brownlee, Stephen G. Nichols, *The New Medievalism,* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1991.

[30] L'expression constitue même le titre du court ouvrage de Danielle Buschinger, *Le Moyen Âge de Richard Wagner*, Amiens : Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie, 2003.

[31] Voir le *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, T. Picard (éd.), Arles : Actes Sud ; Paris : Cité de la musique, 2010 ; Volker Mertens, « Wagner's Middle Ages », *in Wagner Handbook*, U. Müller et P. Wapnewski (éd.), Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1992, 238-24 ; Stewart Spencer, « Wagner's Middle Ages », *in The Wagner Compendium : A Guide to Wagner's Life and Music*, B. Millington (éd.), New York : Schirmer, 1992, p. 164-167 ; Alan Roy Anbari, *Richard Wagner's Concepts of History*, Austin : University of Texas, 2007 ; Larry Bomback, « *Wagner's Access to Minnesinger Melodies Prior to Completing* Tannhäuser », *The Musical Times*, volume 147, n° 1896, 2006, p. 19-31 ; Mickaël S. Richardson, *Evoking an Ancient Sound: Richard Wagner's Musical Medievalism*, Houston : Rice University, 2011.

[32] Voir les chapitres consacrés à *Aucassin et Nicolette* et *Richard Cœur-de-Lion*, *in* David Charlton, *Grétry and the growth of Opéra-Comique*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1986 et Thomas Betzwieser, « *Grétrys* Richard Cœur-de-Lion *in Deutschland : die Opéra-Comique auf dem Weg zur „Grossen Oper"* » in *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Philippe Vendrix (éd.), Liège : Mardaga, 1992 et Patrick Taïeb, « La musique ancienne dans trois opéras de Grétry et Dalayrac : *Richard Cœur-de-Lion* (1784), *Sargines* (1788) et *Raoul, sire de Créqui* (1789) », *in L'Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIIe siècle, op. cit.*, p. 471-489.

[33] L'étude de Georges Cucuel, « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *Revue du dix-huitième siècle*, II/1, janvier-mars 1914, p. 56-71, procède chronologiquement, décrivant à tour de rôle des livrets qu'il désigne comme référant au Moyen Âge d'opéra, traités un à un et sans souci de recoupements. Voir également Jean-Claude Yon, « Le Moyen Âge dans l'opéra bouffe au XIXe siècle », *in Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900),* L. Kendrick, F. Mora et M. Reid (éd.), Paris : L'Harmattan, 2003, p. 255-268.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

soit pas nécessairement rouge[34]) de parenté entre elles, tributaire à la fois des spécificités du genre et des contours de l'imaginaire médiévaliste français plus général.

L'IMAGINAIRE, ENTITÉ INSAISISSABLE ET LIMITÉE DANS LE TEMPS

L'imaginaire d'une communauté se révèle, une fois son temps révolu, sur le mode de reflets, ceux d'une sensibilité désormais évaporée, et d'indices discontinus qu'il faut réassembler. Le jeu en vaut la chandelle : du fait de leurs différentes dimensions (visuelle, sonore, littéraire et narrative), les genres lyriques constituent des vecteurs privilégiés de l'appréhension de la « sensibilité musicale » d'un temps – nous reprenons là les termes de Patrick Taïeb selon lequel « [l]es études de thèmes ou de stéréotypes dans l'opéra présentent un grand intérêt pour qui s'intéresse à la sensibilité musicale d'une époque et à son évolution[35] » – mais aussi de sa sensibilité en général : quelle « loupe » plus performante, pour qui s'intéresse aux fantasmes d'une société, qu'un genre combinant le littéraire, le théâtral, le visuel et le sonore ? C'est bien inscrite dans un contexte que cette sensibilité se déploie dans certaines directions et non dans d'autres. Si notre objet d'étude met en jeu les termes de « reflets » et de « sensibilité », tout juste employés, s'il est tributaire de données aussi volatiles que des « réformes esthétiques », il ne peut être actualisé que selon certaines données concrètes : les limites, contingences et conventions imposées par le medium scénique, selon les moyens intellectuels et techniques de son époque. Parce qu'elles le conditionnent sans le déterminer pour autant, ces données bien concrètes seront prises en compte.

Outre sa dualité, entre immatérialité et réalisation matériellement conditionnée, c'est sa durée de vie limitée qui définit l'imaginaire. Envisagé dans une perspective diachronique, ce dernier peut en effet être étudié selon l'idée de biographie : il tâtonne en ses débuts, se forme, se déploie et s'épanouit avant de retomber vers l'oubli et d'être a posteriori l'objet de moquerie. Des tâtonnements, il y en a eu dans le cas du médiévalisme d'opéra-comique : malgré les allures d'évidence qu'elle revêt a posteriori, la compatibilité entre ce genre et la réinvention du Moyen Âge ne va pas de soi à l'époque. La peinture avait été pionnière dans sa rencontre avec le médiévalisme et avec l'histoire en général ; dans le genre de l'opéra-

[34] On fait ici allusion au concept de l'« air de famille » développé par Ludwig Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques* (1953).

[35] Patrick Taïeb, « Romance et mélomanie. Scènes d'opéra-comique sous la Révolution et l'Empire », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19 Jahrhundert*, H. Schneider et N. Wild (éd.), Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997, p. 93.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

comique, parvenir à un ensemble cohérent et unifié d'images synonymes du « Moyen Âge » n'est le fait que des premières années du XIXe siècle et ne va pas de soi auparavant. D'ailleurs, cette même notion d'imaginaire, pertinente à englober un certain nombre d'opéras-comiques, échoue à regrouper les opéras sous sa bannière : dans la salle Feydeau qui abrite en ces années le genre de l'opéra-comique, théâtre de répertoire où les œuvres continuent à être données dans les années qui suivent sa création, un socle commun bâti sur de tangibles éléments les relie entre elles ; ce fil n'existe pas en revanche d'une œuvre médiévaliste à l'autre, à l'Opéra de Paris.

Les décennies 1810-1820 ne constituent qu'une tranche de vie de l'imaginaire médiévaliste déployé sur la scène de l'Opéra-Comique : sa naissance advient à la fin du XVIIIe siècle avec *Richard Cœur-de-Lion* (1784), opéra-comique de Sedaine et Grétry[36], son dernier souffle dans le courant des années 1830, celles de la lassitude et de la parodie[37]. Pourquoi ces deux décennies ont-elles été privilégiées ? Si leur cohérence est géographique, la salle Feydeau étant instituée Théâtre national de l'Opéra-Comique de 1801 à 1829, ce choix chronologique ne va pas de soi. L'histoire de France ne le justifie pas : bâtardes, les décennies recoupent à la fois l'Empire (1804-1814 et l'année 1815) et la Restauration (1814-1830) et ne se calquent donc pas sur un régime politique particulier. Cette disharmonie entre champ d'étude et découpage historique ne constitue pas pour autant un obstacle : nous allons constater en effet que les bouleversements politiques du premier XIXe siècle n'ont pas de répercussion immédiate sur le déploiement de l'imaginaire dans la mesure où ils ne remettent pas en cause sa continuité et son homogénéité. Certes, l'écriture des opéras-comiques rencontre la politique à plusieurs reprises via la commande ou via la censure. En cette période de bouleversements, dont les régimes successifs se soucient de légitimation, nombreuses sont les œuvres de circonstance et l'on compte, parmi les œuvres médiévalistes, *Charles de France ou Amour et Gloire* (1816), opéra-comique de D'artois, Hérold et Boieldieu composé à l'occasion du mariage du Duc de Berri et *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle* (1824), opéra-comique de Sewrin, Belle et Hérold, destiné à la dernière fête de Louis XVIII. Politique et opéras-comiques médiévalistes se croisent par ailleurs sous l'angle de la censure, en

[36] Parmi les opéras-comiques datés de l'ère du tâtonnement de l'imaginaire : *Aucassin et Nicolette ou les Mœurs du bon vieux temps* (1779) de Sedaine et Grétry, *Raoul, sire de Créqui* (1789) de Monvel et Dalayrac, *Sargines ou l'Élève de l'amour* (1790) de Monvel et Dalayrac, *Euphrosine et Coradin ou le Tyran corrigé* (1790) d'Hoffman et Méhul.
[37] Cette assertion ne va pas de soi et sera argumentée dans le courant de ce travail.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

particulier lorsque les livrets mettent en scène des rois ou des princes[38]. Ces rencontres, relevant de l'anecdotique et de l'exceptionnel, ne conditionnent toutefois pas l'élaboration des œuvres médiévalistes de façon significative. Une autre objection pourrait nous être opposée, à savoir que la période que nous nous apprêtons à considérer n'englobe aucune œuvre mémorable du médiévalisme lyrique : elle exclut à la fois le *Richard Cœur-de-Lion* (1784) de Sedaine et Grétry, dont la création précède de loin nos bornes chronologiques et *La Juive* (1835) de Scribe et Halévy, l'un des premiers opéras historiques de grande « emphase[39] ».

Le choix des décennies 1810-1820 se justifie par leur situation idéale au cœur de la vie de l'imaginaire : cette tranche privilégiée est celle de son épanouissement et de sa relative stabilité. Une communauté d'esprits liant librettistes, compositeurs et dessinateurs d'un côté, public de l'autre, s'impose alors, débouchant sur le phénomène suivant : « [o]n va jusqu'à parler de "création collective" : le public inspire le texte, et l'auteur lui-même "ne fait que traduire en mouvement scénique la pensée collective d'un public saturé[40]." » En d'autres termes, un mode de création et un horizon d'attente s'informent et se conditionnent réciproquement. C'est bien de cela qu'il est question dans les années 1810-1820 et que nous entendons démontrer : salle Feydeau, une certaine esthétique s'impose lorsqu'il est question de Moyen Âge. En 1809, *La Rose blanche et la Rose rouge*, opéra-comique de Pixerécourt et Gaveaux condense un ensemble d'images médiévalistes qui, déjà pressenties auparavant comme des marqueurs identitaires, sont destinées à circuler avant qu'on ne s'en lasse et qu'on ne s'en moque dans les années 1830.

UN OBJET DÉFINI CHRONOLOGIQUEMENT

Se focaliser sur la représentation d'un Moyen Âge défini chronologiquement implique de le dissocier, en tant que sujet lyrique, des époques qui lui ont succédé et notamment de la

---

[38] La représentation de Philippe-Auguste dans *Sargines ou l'Élève de l'amour* (1790) de Monvel et Dalayrac, pose par exemple problème aux examinateurs à l'époque. C'est aussi le cas d'Henri de Lancastre, prétendant au trône d'Angleterre, qui figure dans un premier temps dans le livret de la *Rose blanche et la Rose rouge* de Pixerécourt et Gaveaux ; il est remplacé, à la demande des examinateurs, par « un simple seigneur de son parti ». Voir Odile Krakovitch, « L'Opéra-Comique et la censure », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluss aud das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, H. Schneider et N. Wild (éd.), Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997, p. 111.

[39] Hervé Lacombe, *Les Voies de l'Opéra français au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 65.

[40] L'auteur pense à l'écriture d'Eugène Scribe mais ses propos s'appliquent particulièrement bien à ce que nous voulons décrire. Hermann Hofer, « Scribe, Meyerbeer et la mise en scène du Moyen Âge : essai sur le diable à l'opéra en 1831 », in *La Licorne : publication de la Faculté des Lettres et de Langues de l'Université de Poitiers, n°* 6, 1982, p. 67.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Renaissance. La tendance actuelle en histoire de l'art n'est pas celle-là puisque, exception faite de Georges Cucuel dans un article intitulé « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques de la fin du XVIIIe siècle[41] », le Moyen Âge réinventé au XIXe siècle est englobé dans un « style troubadour » aux contours plus larges. L'intérêt des artistes pour l'histoire, envisagé de façon large, va de pair avec l'idée que les codes destinés à représenter un passé vaguement lointain, qu'il s'agisse de Renaissance ou de Moyen Âge, sont identiques. À propos de la mise en scène pendant la Restauration, Nicole Wild désigne par exemple d'un bloc les sujets d'opéra-comique de genre troubadour, terme qui s'applique à « la peinture d'histoire de caractère national et anecdotique qui englobe le Moyen Âge pris dans un sens large comprenant également la Renaissance (y compris Henri IV[42].) » Le Moyen Âge, en cette acception, ne correspond donc plus à celui que nous délimitons aujourd'hui entre 475 et 1453.

Comment expliquer notre parti pris consistant à isoler le Moyen Âge, en dépit de la fragilité d'alors de cette notion, encore fraîchement posée dans les premières décennies du XIXe siècle ? C'est le fait d'un constat empirique : les opéras-comiques dont l'intrigue s'ancre au Moyen Âge entendu en un sens restreint présentent des caractéristiques exclusives ; par la spécificité de certains de leurs marqueurs identitaires, ils se distinguent des opéras-comiques ancrés à la Renaissance, avec lesquels ils partagent toutefois une part de leurs motifs. Pour appréhender leurs particularités, il est donc apparu plus pertinent de ne pas les fondre en un « style troubadour » plus large. Quelles bornes chronologiques délimitent le Moyen Âge posé en référent des opéras-comiques étudiés ? Les dictionnaires d'époque nous ont aiguillé sur ce point par l'intermédiaire d'un ouvrage du XXe siècle situé entre lexicologie et historiographie : *Das Mittelalter im Historischen Denken Frankreichs*[43] (« Le Moyen Âge dans la pensée historienne de la France ») signé de Jürgen Voss. L'auteur, dont le champ d'investigation s'étend du XVIe au début du XIXe siècle[44], suit au moyen de relevés lexicaux pointilleux la genèse de la notion de Moyen Âge. Ses relevés démontrent que c'est au cours des années 1780-1800 que le terme, d'abord en usage dans le domaine de l'histoire littéraire, s'est répandu. Au début du XIXe siècle, l'idée d'un Moyen Âge envisagé non pas comme une ère intermédiaire entre deux périodes définies mais comme une période dotée de qualités

---

[41] Georges Cucuel, « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *Revue du dix-huitième siècle*, II/1, janvier-mars 1914, p. 56-71.
[42] Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997, p. 189.
[43] Jürgen Voss, *Das Mittelalter im Historischen Denken Frankreichs, Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. Bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
[44] *Ibid.*, p. 391 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

spécifiques s'impose. Le terme de Moyen Âge ne fait pas encore autorité pour autant, ce qui explique son absence des livrets des années 1800-1830 ainsi que de la critique jusqu'au début des années 1820. En réalité, les trois premières décennies du siècle constituent une ère de transition engagée par le tournant décisif que serait, d'après J. Voss, l'édition 1798 du *Dictionnaire de l'Académie*. L'entrée « moyen » du *Dictionnaire de l'Académie* indique dans cette édition qu'« on appelle Auteurs du moyen âge les Auteurs qui ont écrit depuis la décadence de l'Empire Romain jusqu'à la renaissance des lettres[45]. » S'il est question d'« auteurs », c'est que cette périodisation novatrice relève du domaine de l'histoire littéraire et ne vaut pas encore pour l'histoire en général. En outre, l'époque désignée comme le « moyen âge » est considérée comme un « âge médian » entre deux périodes distinctes (l'Empire et la Renaissance), non comme une période en tant que telle. Dans cette même édition, la nouveauté décisive figure en réalité à l'entrée « âge » puisque le Moyen Âge y est envisagé pour la première fois comme une période historique : « [o]n appelle Moyen Âge *le temps qui s'est écoulé* depuis Constantin jusqu'à la renaissance des lettres au quinzième siècle[46]. » Cette façon de définir et de penser le Moyen Âge est destinée à perdurer : l'une et l'autre de ces entrées (« âge » et « moyen ») reprennent, dans l'édition de 1835, l'approche historiographique générale, non limitée au champ de l'histoire littéraire, selon laquelle le Moyen Âge correspond au « temps qui s'est écoulé depuis la chute de l'empire romain, en 475, jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II, en 1453. *Les auteurs, l'histoire du moyen âge*[47]. » L'évolution vers notre conception historiographique actuelle du Moyen Âge est significative.

Ces recherches attestent par ailleurs le fait que, dans les décennies 1810-1820, le Moyen Âge reste une idée neuve et fragile[48]. De fait, l'emploi du terme « Moyen Âge » constitue en tant que tel un écart à notre démarche générale, celle d'approcher au plus près la sensibilité de l'époque, cela aussi bien dans la détermination du corpus – dont la cohérence

---

[45] *Dictionnaire de l'Académie*, éd. 1798, *in ibid.*, p. 76.

[46] *Dictionnaire de l'Académie*, tome I, éd. 1798, p. 30, cité par J. Voss, *op. cit.,* p. 76. Nous soulignons. J. Voss affirme être le premier à avoir repéré la définition historique du « moyen âge » dans l'édition de 1798. D'après lui, ses prédécesseurs ont manqué cette évolution précoce en se concentrant sur l'entrée « moyen » : ils se sont de fait trompés en datant cette évolution en l'attribuant à l'édition 1835 du *Dictionnaire de l'Académie.*

[47] *Dictionnaire de l'Académie*, tome I, éd. 1835, p. 39, entrée « Moyen Âge », *ibid.,* p. 76.

[48] L'article « *Un vero repertorio enciclopedico di termini relativi a concetti, istituzioni, usanze, oggetti della tarda antichità e dell'età di mezzo* » de Paolo Delogu aboutit au même constat sur la base d'autres indices. L'élaboration progressive de glossaires relatifs aux siècles du « moyen temps » contribua notamment à individualiser la période du Moyen Âge et à la distinguer à la fois de l'Antiquité et de la Renaissance. Parmi les plus décisifs, Delogu mentionne le *Glossarium latino* de Du Cange (1610-1688) puis, à la fin du XVIIIe siècle, le *Glossaire de l'ancienne langue française* de Sainte-Palaye qui permit non seulement la compréhension des manuscrits d'époque mais aussi l'emploi d'un vocabulaire spécialisé dévolu à cette période, donc son individualisation en tant qu'objet de connaissance.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

devrait valoir aussi aux yeux des contemporains – que dans le choix des termes employés. Bien que ce terme soit prématuré – sans être anachronique – pour le public des décennies 1810-1820, nous l'employons par commodité pour le lecteur actuel. La meilleure alternative serait l'expression de « siècles de chevalerie », cela pour trois raisons : premièrement, elle fait référence, comme celle de « Moyen Âge », à une époque chronologiquement définie allant du XIe au XVe siècles et évite le mélange avec les opéras-comiques ancrés à la Renaissance[49] ; deuxièmement, en tant qu'elle est employée à l'époque contrairement au terme de « Moyen Âge », elle reflète une catégorie présente à l'esprit des contemporains ; troisièmement, le terme de « chevalerie » fait écho au titre de l'ouvrage phare de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Les Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire* (1753), bible des artistes entre la fin du XVIIIe siècle et les années 1830. Si l'on peut réduire l'ère immense que recouvrent les siècles du Moyen Âge (entre 475 et 1453) aux seuls siècles de chevalerie, des croisades et des troubadours, c'est en effet que les librettistes de l'Opéra-Comique explorent presque exclusivement ce pan de l'époque médiévale pendant les trois premières décennies du XIXe siècle.

Voilà, déterminés sur la base des indications historiques fournies au bas de leur page de distribution et dans le cours des livrets, les opéras-comiques qui réinventent dans les années 1810-1830 les siècles de chevalerie : *Héléna* (1803) de Bouilly et Méhul, qui se déroule en Provence au commencement du XIIIe siècle, *La Rose blanche et la Rose rouge* (1809) de Gaveaux et Pixerécourt, qui se déroule en 1399 dans la province d'York, *Les Ménestrels ou la Tour d'Amboise* (1811) sur une musique de Solié[50], qui se déroule au temps de Charles VII et au château d'Amboise, *Jean de Paris* (1812) de Saint-Just et Boieldieu, où de claires allusions sont faites à la chevalerie, *Le Prince troubadour ou le Grand Trompeur de dames* (1813) de Duval et Méhul, qui se déroule au temps des croisades[51], *Charles de France* (1816) de Théaulon de Lambert et Dartois, Boieldieu et Hérold, qui se déroule en 1275 en Provence, *La Bergère châtelaine* (1820) de Planard et Auber, qui se déroule à l'époque des croisades, *Jeanne d'Arc ou la Délivrance d'Orléans* (1821) de Théaulon de Lambert et Dartois et de Carafa, *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle* (1826) de Sewrin, Belle et

[49] Il faut notamment exclure de notre corpus, conformément à ce qui a été énoncé plus haut, les opéras-comiques *Françoise de Foix* (1809) de Bouilly et Dupaty, encore du *Duc d'Aquitaine ou le Retour* (1823) de Théaulon de Lambert, Dartois et de Rancé. Quelques références sont faites à l'esthétique de *Françoise de Foix* dans le cours du présent travail, dans le but de différencier ou de rapprocher les opéras-comiques médiévalistes de ceux qui sont ancrés à la Renaissance.
[50] Le librettiste n'est pas identifié.
[51] Cela n'est pas indiqué au bas de la page de distribution mais cette indication est donnée dans le courant du livret.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Hérold, dont le cadre spatio-temporel n'a pas à être précisé, *La Violette* (1828) de Planard et Carafa, ancré à l'époque des croisades. Certains opéras médiévalistes des années 1830 reprennent et prolongent les codes établis pendant ces deux décennies, à savoir *L'Angélus* (1834) d'Ader et Gide, qui se déroule en Provence au XIIIe siècle, et *Micheline ou l'Heure de l'esprit* (1835) de Saint-Hilaire, Masson et Devilleneuve (livret) et Adam, qui se déroule « au temps des croisades[52]. » S'il n'est question que d'opéra-comique, pourquoi notre intitulé promet-il d'aborder, outre le répertoire de la salle Feydeau, les « scènes lyriques » ? Dans le paysage très hiérarchisé des scènes parisiennes, les spécificités d'un genre ne peuvent s'apercevoir et se comprendre qu'au prisme des propositions des genres qui lui sont le plus proches. Envisager les genres scéniques parisiens comme des données interdépendantes et interactives explique les nombreuses incursions faites au sein du répertoire médiévaliste de l'Académie de musique et des scènes de mélodrame. Les quelques opéras médiévalistes – non inclus au corpus – composés à cette époque à l'Académie de musique sont : *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade* (1813) de Jouy et Cherubini, qui se déroule au milieu du XVe siècle à Grenade, *Les Jeux floraux* (1818) de Bouilly et Léopold Aymon, situé au début du XIVe siècle à Toulouse, *Ipsiboë* (1824) de Moline de Saint-Yon et Kreutzer, ancré en Provence au XIIe siècle et *Le Comte Ory* (1828) de Scribe et Rossini, ancré aux alentours de 1200. On serait tenté d'ajouter à cette seconde liste *Roger de Sicile ou le Roi troubadour* (1817) mis en musique par Berton[53], mais son livret ne permet à aucun moment de situer l'action à un moment précis de l'histoire médiévale. L'énumération proprement dite suggère trois remarques. Premièrement, le nombre de ces œuvres, opéras et opéras-comiques confondus, n'est pas particulièrement conséquent au regard de la création globale de ces deux institutions, sur deux décennies : l'idée reçue selon laquelle le tournant du XVIIIe siècle serait aussi celui du passage d'une inspiration antiquisante à une inspiration médiévaliste s'en trouve bousculée. À cet égard, souligner le début d'une inspiration nouvelle, sans en exagérer l'importance, conviendrait mieux. La seconde remarque relative aux titres d'opéra-comique médiévalistes énumérés plus haut est la suivante : qu'à l'exception de l'épopée johannique réinventée par Planard et Carafa, ce n'est pas la grande histoire que l'on réinvente sur les planches de l'Opéra-Comique. Qui sont ces Jean de Paris et Charles de France aux particules douteuses ? Ils sont à l'évidence tout aussi fantaisistes que la « bergère châtelaine ». Peut-être s'agit-il de

[52] Une liste établie sur la base des ouvrages suivants : Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont : Mardaga, 2005, J.-G. Prod'homme, *L'Opéra 1669-1925*, Genève : Minkoff, 1972 et Charles-Beaumont Wicks, *The Parisian Stage*, University of Alabama Press, 1948-1979.
[53] Le librettiste n'est pas identifié.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ne pas effrayer le spectateur par l'apparence d'un trop-plein de sérieux sur cette scène où règne avant tout un esprit de légèreté. On constate troisièmement que les patronymes de librettistes et de compositeurs reviennent à plusieurs reprises dans le genre de l'opéra-comique, ce qui peut également expliquer l'air de parenté qui relie les opus médiévalistes.

RÉCEPTION OU INVENTION DU MOYEN ÂGE SUR LES SCÈNES LYRIQUES ?

Entre réception et réinvention, où situer notre approche ? Les opéras-comiques figurant dans le corpus ont été choisis sur la base d'un Moyen Âge défini chronologiquement, énoncé noir sur blanc au bas de la première page du livret. Ainsi défini, le Moyen Âge apparaît comme l'objet caractéristique des tenants de la « réception du Moyen Âge », c'est-à-dire comme une « donnée uniforme et scientifiquement établie[54]. » Or c'est au contraire du côté des tenants de la réinvention du Moyen Âge que nous nous positionnons. S'il convient à plusieurs reprises de se tourner vers les travaux d'érudition français eux-mêmes appuyés sur d'authentiques sources médiévales, le médiévalisme n'est pas analysé, jugé, jaugé à l'aune de ces dernières mais bien du siècle qui lui donne le jour. En d'autres termes, les archives des années 1750-1850 sont celles qui détiennent les clefs de cette image rêvée du Moyen Âge déployé sur les scènes lyriques qui n'est finalement que de très loin, peut-être pas du tout, le miroir de l'époque médiévale – rappelons ici la définition du médiévalisme proposée par Clare Simmons, qui souligne l'« aspect réel ou imaginaire » du Moyen Âge réinventé. Conformément à cette approche, le médiévalisme d'opéra-comique sera d'abord étudié sur la base d'archives relatives à ce genre (livrets, iconographie, partitions) et de témoignages de l'époque – mémoires, essais ou comptes rendus de presse. Les témoignages datés de la phase du déclin de l'imaginaire, c'est-à-dire des années 1830-1860, seront tout aussi éclairants : féroces ou plein de lassitude, ils livrent, par la moquerie ou par des énumérations à tonalité mi-satirique mi-rageuse, un regard grossissant sur les clichés du médiévalisme en vogue semble-t-il depuis trop longtemps. Une prise de recul lucide vis-à-vis de cette vogue cristallise à la fois la naissance d'une première mémoire et la mort de certains fantasmes.

Parce que le défi méthodologique que propose la présente étude tient à sa démarche pluridisciplinaire, qui lie étroitement les productions d'opéra-comique à leur contexte, les

[54] C'est par cette définition que R. Perlwitz désigne l'objet d'étude des tenants d'une « réception du Moyen Âge », Ronald Perlwitz, *op. cit.*, p. 9.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

témoignages d'époque destinés à reconstituer l'image du Moyen Âge lyrique s'élargissent à d'autres supports. L'idée selon laquelle la musique ne « prend son sens » et sa couleur que dans un « cadre imaginaire[55] », qui ne se limite pas au langage et aux images scéniques qui l'entourent, se trouve en sous-bassement de cette approche. Parmi les autres pans de la culture d'époque, on s'étonnera peut-être de rencontrer à de nombreuses reprises, dans chaque partie, les romans de Charles Prévost d'Arlincourt, dit le vicomte d'Arlincourt ou encore le « Walter Scott français » : des romans tout à fait oubliés aujourd'hui mais qui connaissent un succès phénoménal dans la France et dans l'Europe des années 1820. Cette prose, quelque peu ampoulée et oubliée à raison, constitue un précieux outil méthodologique. L'esthétique des romans d'Arlincourt, à la fois tributaire du mélodrame et du roman gothique, ne s'harmonise pas a priori avec l'esprit initial de l'opéra-comique, ils témoignent eux aussi, parfois avec une expressivité plus marquée et donc plus directement sensible que les opéras-comiques, des fantasmes de Moyen Âge de la France des années 1820. Les seconds référents privilégiés sont les genres scéniques proches de l'opéra-comique. À cette époque en effet, « le plaisir offert par l'opéra-comique réside précisément sous la Restauration dans un jeu avec les genres, dans des extrapolations ludiques vers le drame, le mélodrame, le vaudeville ou même le grand opéra, toujours brèves et vouées à de prompts retours à la légèreté[56] ». Ces genres plus ou moins repoussoirs[57] seront fréquemment convoqués dans le but de mettre à l'épreuve l'exclusivité des motifs médiévalistes identifiés dans le cadre des opéras-comiques. Un référent privilégié s'impose, enfin, lorsqu'il est question des images scéniques du Moyen Âge d'opéra : la peinture historique. Cet art devance l'art lyrique à bien des égards, autant par l'impératif de la couleur locale que par l'intérêt qu'il porte à l'histoire. Dans cette perspective interdisciplinaire, deux études elles aussi transversales ont permis d'établir notre socle méthodologique, explicité et précisé dans une première partie : il s'agit tout d'abord de l'étude d'imaginaire pionnière qu'Edward Saïd a consacrée à l'orientalisme, défini comme le fantasme d'un Orient de pacotille nourri par l'Occident[58], cas de domination par le discours. Il s'agit ensuite de l'étude diachronique et interdisciplinaire qu'Annette Kreutziger-Herr[59], focalisée sur un corpus germanique, a consacré à la réinvention sonore du Moyen Âge :

---

[55] Terme suggéré par Hervé Lacombe en juillet 2016.
[56] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, *op. cit.,* p. 12.
[57] Par souci d'économie, nous n'aborderons que très marginalement les genres mineurs de l'époque, à savoir les pantomimes héroïques, vaudevilles ou encore mimodrames, bien qu'ils aient eux aussi contribué à inscrire l'héritage national sur les scènes parisiennes.
[58] Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 1980.
[59] Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mitte lalterlicher Musik in der Neuzeit*, Cologne, Weimar : Böhlau Verlag, 2003.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

différents pans de la culture allemande entrent en résonance pour éclairer la naissance du médiévalisme musical au tournant des XVIIIe et XIXe siècles.

La mise à l'épreuve de l'exclusivité des motifs médiévalistes s'effectue par ailleurs non seulement au prisme de l'interdisciplinarité mais aussi de leur devenir au-delà des frontières françaises, au sein d'adaptations italiennes et allemandes.

LE MÉDIÉVALISME LYRIQUE FRANÇAIS ENVISAGÉ DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENNE

Définir le système spécifique de représentation d'une communauté nationale n'implique pas de se confiner au sein de ses frontières. Les contours de l'imaginaire médiévaliste déployés dans l'art lyrique français se dessinent au contraire d'autant mieux sur fond d'altérité, grâce à la mise en regard de ce qu'il est et de ce qu'il n'est plus une fois la frontière passée, à l'occasion d'adaptations et de traductions. La reprise d'un certain nombre d'intrigues françaises médiévalistes à l'étranger, désignées sous le nom d'« intrigues voyageuses », suggère au même titre que l'influence de plusieurs courants médiévalistes sur l'Europe entière – l'engouement nouveau pour William Shakespeare, les premières tragédies historiques françaises et en particulier celles de Voltaire et, dans les années 1815-1830, les romans scottiens – qu'une esthétique médiévaliste européenne tendait à naître. Et pourtant, nous le constaterons, prêter attention au devenir des motifs français contredit ces dehors d'uniformité. La part d'intraduisible que l'on observe – qu'il s'agisse des livrets, des partitions ou des éléments scénographiques – entérine la spécificité d'un médiévalisme d'opéra français « local ». De même, le « comique » caractéristique de l'opéra français a été d'autant mieux circonscrit dans la thèse de doctorat de M. Cailliez qu'il a été comparé et relié avec ce qu'il devenait en Allemagne et en Italie et avec les équivalents qu'il y trouvait, sur la base de « l'étude de la diffusion […] des *opere buffe* en France et en Allemagne, des opéras-comiques en Allemagne et en Italie et des *komische Opern* en France et en Italie[60] ». Si ces deux pays, non encore unifiés dans les décennies 1810-1820, sont privilégiés dans ce travail comme dans le nôtre, c'est qu'il s'agit là des destinataires privilégiés des opéras-comiques français. La thèse tout juste mentionnée, « première étude comparative de grande ampleur sur la diffusion

[60] Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe, *d'opéras-comiques et de* komische Opern *(France, Allemagne, Italie, 1800-1850)*, sous la direction de Jean-Pierre Bartoli, Helmut J. Schneider et de Fiamma Nicolodi, 2014.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

des trois genres lyriques dans les trois pays[61] » éclaire à cet égard les canaux de diffusion internationale qui les y conduisent. À la différence de ce travail, qui aborde à égalité les comiques français, italien et allemand, le nôtre se focalise sur l'imaginaire médiévaliste français : le passage à l'international doit seulement éclairer par la négative ce qu'il recèle d'intraduisible, donc de spécifique, et les médiévalismes italien et allemand ne sont pas étudiés exhaustivement. En d'autres termes, les incompatibilités des motifs français avec les scènes étrangères doivent permettre de préciser ce qu'il détient en propre. Outil méthodologique parmi d'autres, ce point de vue extérieur adopté sur le médiévalisme déployé dans l'art lyrique français n'est ni annexe ni secondaire dans le cadre du présent travail : l'étude des livrets étrangers s'est en effet conjuguée, dans cette perspective, à de multiples excursions au sein d'institutions germaniques. La comparaison de l'iconographie médiévaliste française et de son devenir en Italie et en Allemagne a par ailleurs offert l'accès à des reproductions de costumes encore inédites.

* * *

Conformément à l'idée selon laquelle la musique censée résonner médiévale pour les contemporains ne prend sa couleur que dans un cadre donné, la définition des « images sonores » du médiévalisme lyrique constitue le dernier pan de ce travail.

Notre première partie, méthodologique, vise à donner sa cohérence à l'ensemble. Elle se consacre à définir les trois notions phares qui guident cette étude : les notions d'imaginaire, de couleur locale et de circulation. Hybride en apparence, ce développement permet non seulement de clarifier ces concepts, mais aussi de les lier entre eux. En particulier, comment un imaginaire, tout ancré qu'il est dans le contexte avec lequel il résonne, pourrait-il circuler à l'étranger ? Chacune des trois parties suivantes concerne l'un des paramètres de l'opéra : les images narratives, les images visuelles ou scéniques puis les images sonores et musicales. Différentes méthodes – recoupements d'œuvres du corpus, étude du paratexte de ces œuvres, incursion dans les années de lassitude et de moquerie, définition par la négative – doivent permettre de saisir les motifs qui structurent l'imaginaire de la chevalerie forgé dans les années 1810-1830 et rendus lisibles pour le public. La seconde partie est consacrée à l'étude des livrets et se divise en trois chapitres : le premier souligne les tâtonnements de l'imaginaire médiévaliste dans l'opéra-comique et, corrélativement, sa pertinence en tant que sujet

[61] *Ibid.*, p. 17.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'opéra-comique ; les deux suivants portent respectivement sur un versant spécifique de l'imaginaire médiévaliste scénique, versant pittoresque incarné par le personnage du troubadour, puis versant héroïque incarné par le personnage du héraut. La troisième partie, consacrée aux images scéniques du Moyen Âge d'opéra-comique, complète le cadre dans lequel les images sonores résonnent. Elle se divise en cinq chapitres dont la progression vise à mesurer peu à peu l'impact polymorphe, dans la concrétisation du médiévalisme sur scène, de la réforme esthétique instiguée par les comédiens et les philosophes du siècle des Lumières et visant à un surcroît de vraisemblance sur les scènes françaises. Seule cette partie a donné lieu, au moment de « s'internationaliser », à une approche relevant du transfert culturel, détaillant les canaux par lesquels les motifs et leurs supports iconographiques circulent alors. Ce parti pris s'est imposé dans la mesure où, si la circulation des livrets par-delà les frontières ne fait aucun doute, il en va autrement des costumes et des décors de scène et de leurs sources historiques potentielles, question relativement peu documentée. La quatrième et dernière partie est consacrée aux images sonores du Moyen Âge d'opéra-comique français : infirmant l'idée selon laquelle la musique d'opéra-comique médiévaliste prend pour référent la musique authentique en passe d'être redécouverte, c'est par l'intermédiaire d'une bande-son des romans historiques d'époque que les passages destinés à « faire entendre » le Moyen Âge sont abordés.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

PREMIÈRE PARTIE

L'imaginaire médiévaliste dans l'art lyrique en France, ensemble unifié et protéiforme en circulation vers l'Italie et vers l'Allemagne

INTRODUCTION

Cette première partie vise à préciser quatre notions phares dont il sera question tout au long de ce travail : l'imaginaire, la couleur locale, la vérité historique et la circulation de motifs. Le médiévalisme les croise, qu'elles le subsument ou le recoupent.

Le médiévalisme est tout d'abord un imaginaire. Sur la base d'autres études d'imaginaires, le premier chapitre précise le sens de cette notion, ses connotations et ses implications méthodologiques.

Le médiévalisme est ensuite une couleur locale : contrairement à celle d'imaginaire, la notion est déjà employée à l'époque, bien que fraîchement, dans le contexte des genres lyriques. Nous en déterminons l'origine et les corollaires, insistant sur les points communs qu'elle présente avec celle d'imaginaire. Cette couleur locale médiévaliste présente la particularité d'être spontanément associée, dans notre esprit et dans celui des contemporains, à la discipline historique : la suite de ce second chapitre vise à préciser la géométrie du tryptique associant le motif d'opéra-comique médiévaliste, la couleur locale et la discipline historique.

Enfin, le médiévalisme est un objet en circulation. La circulation d'intrigues voyageuses médiévalistes constitue en effet le révélateur potentiel des spécificités du médiévalisme déployé dans l'art lyrique français : le troisième chapitre vise à justifier cette approche et à éviter le tour spéculatif que pourraient prendre nos recherches lorsqu'elles s'internationalisent. La circulation d'autres pans du médiévalisme français de l'époque est abordée : celle des travaux érudits français relatifs aux siècles de chevalerie, de la muséologie française et des romans médiévalistes de l'auteur à succès du moment, le vicomte d'Arlincourt.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE I DÉFINIR L'IMAGINAIRE MÉDIÉVALISTE

I. a. Approcher et circonscrire un imaginaire

Si l'on prospecte, dans le présent travail, en direction de genres scéniques voisins de l'opéra et d'arts non scéniques, c'est que le terme d'imaginaire tel qu'il est employé l'exige et que les contours du médiévalisme lyrique ne pourraient sinon être cernés de façon satisfaisante. Certes, l'imaginaire médiévaliste résulte en dernier lieu d'une combinaison des mots du livret, des sonorités issues de la partition et des costumes choisis pour les représentations en un temps et un lieu donnés ; pour autant, il n'émane pas seulement de cette corrélation d'éléments internes au genre mais aussi de tout un contexte. Dans le Paris des années 1810-1820, les scènes lyriques sont loin d'avoir l'apanage de la réinvention du Moyen Âge. Peu à peu, cet imaginaire s'est répandu sous la forme d'une mode, partout dans la capitale. Après avoir assisté à une représentation de la *Tour de Nesle* (1832) d'Alexandre Dumas, un certain Augustin Challamel, marqué par l'un des chapeaux « couleur locale » des personnages – le « chapeau à la Buridan », devenu alors à la mode – témoigne en ces termes :

> « Ce chapeau avait toute l'importance d'une manifestation ; quiconque l'adoptait prouvait par là son amour du Moyen Âge. Or, le Moyen Âge nous envahissait depuis la publication de *Notre-Dame de Paris,* surtout depuis l'*Écolier de Cluny* de Roger de Beauvoir et les *Mauvais Garçons* d'Alphonse Royer[62]. »

Le « Moyen Âge nous envahissait » : un propos hyperbolique, certes, mais révélateur de l'expansion prise, dans le paysage intellectuel et visuel des premières décennies du XIXe siècle, par cet imaginaire. Et non seulement le médiévalisme cultivé dans l'art lyrique n'est que l'un des pans d'un intérêt plus généralement répandu, mais les autres manifestations ne peuvent, du fait de cette omniprésence, que l'éclairer. Pour des raisons différentes, l'opéra, le mélodrame, le roman historique et, plus marginalement, la tragédie historique et la peinture d'histoire, constituent le socle de comparaisons récurrentes à l'aune desquelles les contours du médiévalisme lyrique sont identifiés et circonscrits[63]. Pourquoi l'opéra et le mélodrame seront-ils si souvent mobilisés ? C'est que le XIXe siècle de la critique française est celui d'un « acharnement […] à penser en termes de généricité », d'un « horizon d'attente imprégné, ce

[62] Augustin Challamel, *Souvenirs d'un hugolâtre. La génération de 1830*, Paris : J. Levy, 1885, p. 39-41.
[63] Par souci d'économie, nous n'aborderons que très marginalement les genres mineurs de l'époque – pantomimes héroïques, vaudevilles ou encore mimodrames – bien que ces derniers aient également contribué à produire un reflet déformé de l'histoire nationale sur les scènes parisiennes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

faisant, de convention[64] » et de normativité. Le Moyen Âge réinventé dans le genre de l'opéra-comique ne peut donc bien se comprendre qu'à partir de celui que forgent, à la même époque, les genres qui lui sont le plus proches et avec lesquels il ne doit surtout pas se confondre. Les critères cristallisés par le recoupement de ses livrets ne disent pas assez où se situe ce Moyen Âge, d'un point de vue structuraliste, dans le paysage français. L'éclairage du mélodrame, du roman et de la tragédie historique est par ailleurs d'autant plus bénéfique que les trois premiers de ces genres fondent, au même titre que les livrets d'opéra-comique, le fonds français dans lequel puisent volontiers les librettistes étrangers.

La notion d'imaginaire, qui se définit comme une tranche éphémère de « représentation collective », est envisagée dans une perspective historique et non psychanalytique. Se débarrasse-t-on toutefois si aisément de la psychanalyse lorsque l'on convoque la notion d'imaginaire ? Rien n'est moins sûr. Auteure d'un ouvrage consacré à l'imaginaire des épices dans l'Italie médiévale, A. Durel se réfère par exemple, en préambule, aux travaux de Gilbert Durand en psychanalyse et à ceux de Claude Lévi-Strauss en anthropologie, ne serait-ce que pour s'en distancier : leur « concept d'imaginaire [est] totalement différent de celui sous-entendu par les historiens », correspondant à des « productions [qui] traduisent ainsi les mêmes structures, archétypes insensibles au temps et à l'espace », dépendant « des cycles immuables et structure des sociétés[65]. » La présente étude ne prétend pas non plus éclairer les profondeurs de la psyché humaine mais envisage l'imaginaire médiévaliste comme un objet d'histoire déployé en un temps circonscrit, au sein d'une société donnée. Si le public des œuvres lyriques médiévalistes entre en jeu en tant que collectivité, cette cohésion n'est fondée que sur des attentes et un sentiment de reconnaissance communs.

Arrêtons-nous à présent sur l'expression de « représentation collective ». L'imaginaire médiévaliste se déploie au début du XIXe siècle entre les créateurs – on pourra parler du « Moyen Âge de Grétry » ou du « Moyen Âge de Pixerécourt » – et les récepteurs. Chacun de ces ingrédients doit donc être envisagé selon l'un et l'autre de ces pans de la création. Le terme « troubadour », par exemple, employé de façon récurrente dans les livrets, dans les années 1810-1830, n'est pas simplement employé par le librettiste : il l'est *à dessein* parce qu'il éveille pour le public une connotation, une couleur, des saveurs, des références

---

[64] Sylviane Robardey-Eppstein, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIXe siècle », *in Le Miel et le Fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, M. Bury et H. Laplace-Claverie (éd.), Paris : Presses Paris Sorbonne, 2008, p. 66.

[65] Aline Durel, *L'Imaginaire des épices : Italie médiévale, Orient lointain : XIVe-XVIe siècles*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 45.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

intertextuelles. L'imaginaire peut être envisagé, de ce point de vue, comme un terrain d'entente où les œuvres sont censées coïncider et résonner avec les attentes des spectateurs, ou encore comme un univers de création balisé, conditionné, surveillé. Cet espace commun, Edward Saïd le garde à l'esprit tout au long de l'étude pionnière qu'il consacre à l'« orientalisme », terme dont s'inspire celui de « médiévalisme » : pour clarifier le paradoxe d'une création à la fois originale et limitée, il décrit une « dialectique entre le texte ou l'écrivain individuel et la formation collective complexe à laquelle l'œuvre en question est une contribution[66] ». Deux questions s'imposent. Tout d'abord, l'étude des œuvres par le prisme de l'imaginaire ne comporte-t-elle pas le risque de les réduire à des recettes prêtes à réchauffer ? En réalité, le choix de tels sujets est aussi celui de participer à une mode et, ce faisant, librettistes et compositeurs prennent ce risque. C'est ce qu'Hervé Lacombe décrit dans le contexte de l'« écriture de l'exotisme[67] », employant le terme de « cliché » : « [l]es livrets à sujet exotique s'appuient tant sur du cliché que sur la capacité des librettistes à manipuler et même à transformer les clichés inhérents à ce matériau[68]. » Dans le contexte du médiévalisme des années 1810-1820, il est assez certain que les librettistes n'écrivent pas pour la postérité mais bien pour un *hic et nunc* : leur souci de suivre avec plus ou moins de talent un parcours quasi obligé de motifs, de ménager au public un large espace de confort et de familiarité, ne permet pas à leurs écrits de prétendre à une esthétique du génie. Ensuite, quoi de plus flottant qu'une « représentation collective » et comment fonder une étude sur cette notion ? Le caractère en apparence insaisissable des composants de l'imaginaire, toute étude[69] s'y est semble-t-il confrontée :

> « Cet ensemble ne doit pas être perçu comme une vaste nébuleuse mais bien plutôt comme un réseau dynamique d'échanges, de résistances, de bouleversements où la science côtoie le merveilleux et les impressions sensorielles l'érudition et les réflexions géopolitiques ou philosophiques[70]. »

---

[66] Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 1980, p. 67.

[67] Hervé Lacombe, « The Writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862 », *Cambridge Opera Journal*, n° 11, 1999, p. 135-158. Dans le champ des études d'opéra, Thomas Betzwieser a traité de l'imaginaire exotique dans *Exotismus und Türquenoper in der französischen Musik des* Ancien Régime *: Studien zu einem ästhetischen Phänomen,* Laaber : Laaber-Verlag, 1993. Voir aussi Mark Everist, *Meyerbeer's Il Crociato in Egitto: mélodrame, opera, orientalism*, Cambridge : Cambridge Opera Journal, 8/3, 1996, p. 215-250. L'imaginaire orientaliste tel que se l'approprie l'opéra fonde partiellement le propos de ce dernier article ; toutefois, la méthode adoptée par l'auteur est moins rigoureuse que celle des autres études mentionnées .

[68] « *Librettos with exotic subject matter are founded on cliché but also on the librettist's ability to play with and even transform the clichés inherent in the material* », Hervé Lacombe, *The Writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862*, *art. cit.*, p. 152. Nous traduisons.

[69] Ces imaginaires sont aussi divers que l'orientalisme étudié par E. Saïd, celui des épices dans l'Italie médiévale aux XIVe et XVIe siècles étudié par Aline Durel ou encore « la Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle » par Charlotte Krauss (Amsterdam, New York : Rodopi, 2007).

[70] Aline Durel, *L'Imaginaire des épices : Italie médiévale, Orient lointain : XIVe-XVIe siècles*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 15.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Contrer l'intuition selon laquelle notre objet d'étude recouvre une « vaste nébuleuse », en définir les contours et attester son caractère tangible n'est donc pas impossible, quoique cette tâche requière parfois le recours à des procédés inattendus, aux apparences peu orthodoxes. Le présent travail a en effet dû se fier à – ou s'appuyer sur – certains indices à première vue insignifiants (telle tournure rhétorique indiquant déception ou lassitude, tel mot employé dans un compte rendu de presse, telle façon de désigner un costume, etc.), érigés en définitive en solides points d'appui. Les études d'imaginaire concernées par une époque révolue font d'ailleurs preuve de cette même attention aux petits détails révélateurs, à l'instar de Charlotte Krauss dans le cas de l'imaginaire de la « Russie et des Russes dans la fiction française du XIXe siècle ». Dans le passage ci-dessous, la plainte d'un lecteur déçu est l'indice d'un horizon d'attente bien palpable :

> « Cette plainte révèle que dans l'imaginaire collectif français, une Russie idéale commence à exister et à nourrir une attente assez précise des actions russes chez le public. Soumis à ces attentes et, généralement, à la même idée de la Russie, les auteurs français réalisent ce que Claude Abastado désigne comme la "mise en récit" du mythe. La fiction française rassemble l'Histoire, la couleur locale et les faits divers et les réunit en un univers cohérent[71]. »

L'ensemble de ces propos s'appliquent pertinemment au médiévalisme lyrique. La réinvention du Moyen Âge englobe ainsi en des proportions inégales la discipline historique et la couleur locale pour les « réunir en un univers cohérent ». En outre, les librettistes français ont été, comme les écrivains considérés par C. Krauss, peu à peu soumis à des attentes du public, d'une part, contraints à une « mise en récit » du mythe (le réemploi de codes), d'autre part.

Parce que l'imaginaire résulte d'une opération de synthèse et se structure en images narratives, visuelles et sonores désignées par le terme de « motifs », une dernière référence s'impose : *La Morphologie du conte* (1970) du folkloriste Vladimir Propp, étude fondatrice de l'analyse structurale dont l'objectif consiste à établir la matrice des contes merveilleux et qui a banni le terme de « motif » au profit de celui de « fonction ». Si la rigueur méthodologique de cet ouvrage échafaudé sur la base d'un grand nombre de contes populaires, procédant par recoupement et abstraction, peut constituer un modèle de rigueur pour notre propre mise en relation de livrets médiévalistes, notre objectif n'est pas celui d'établir une « matrice » d'opéras médiévalistes basée sur des « fonctions » récurrentes, pour reprendre les termes de Propp. La notion de « motif » se voit ici reconnaître, en tant qu'unité constituante, toute sa légitimité : nous identifions bien des données fixes, quasi-immuables (tels mots, telle bribe musicale, tel pan de costume) d'une œuvre à l'autre. Une fois ces motifs identifiés, triés,

[71] Charlotte Krauss, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007, p. 131.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

étudiés, en outre, pas question de les synthétiser sous la forme d'une « matrice » du médiévalisme lyrique ; il s'agit bien plutôt de mettre à jour un kaléidoscope d'expressions visuelles, sonores et narratives exprimant le médiévalisme, employées selon des combinaisons diverses jusqu'à la fin des années 1820. Plutôt que l'étude proppienne, notre référence est de ce point de vue l'article que Paul Zumthor a consacré au « Moyen Âge de Victor Hugo » qui décrit, au terme d'un recoupement d'œuvres de tous genres et de toutes « périodes », la « mythologie hugolienne[72] » du Moyen Âge. Les termes par lesquels Zumthor décrit le stade d'accomplissement de l'imaginaire conviennent, nous le verrons, à l'imaginaire médiévaliste lyrique des décennies 1810-1820 : « un monde clos, où les éléments se font écho les uns aux autres : un univers linguistiquement rassurant[73]. » En d'autres termes, « le courant passe, l'allusion – l'illusion – joue, c'est-à-dire que l'habitude est prise, la matière est devenue conductrice. Le système fonctionne[74] ». La sédimentation de « mots-force » (l'équivalent des motifs) opérée au fil du temps se fait jour au moment où l'écriture médiévaliste est devenue « conductrice ».

Synthétisons à présent les propriétés d'un imaginaire. Tout d'abord, il s'agit d'un ensemble de procédés communs à plusieurs auteurs qui engendre (et repose sur) une cohésion identitaire, des attentes, une connivence avec le public. Il s'agit ensuite d'un tout avec lequel les œuvres individuelles entrent en « dialectique » (E. Saïd) pour se forger leur propre originalité : en soubassement de ces œuvres, il existe des « autorités », des « textes canoniques », des « figures exemplaires », c'est-à-dire des piliers, références et passages obligés, pour reprendre les outils méthodologiques de Saïd. Troisième caractéristique : un imaginaire scénique incarné sur scène, quel qu'il soit, exige d'être communicable rapidement, d'où la nécessité pour le créateur de l'écrire à « gros traits » : combler les attentes du public se paie, nous le verrons, du bannissement des détails et de la complexité. Quatrième caractéristique : l'approche diachronique implique l'idée d'une sédimentation progressive de motifs, récurrents sur le long terme. Cinquième et dernière caractéristique : un imaginaire relatif à une tranche d'histoire et à une société donnée est censé produire à la fois un effet de familiarité et d'étrangeté sur le public, un voyage dans le temps dans le cas du Moyen Âge. Ces deux effets en apparence antithétiques sont aussi nécessaires l'un que l'autre à la réussite

[72] Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *in* Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV (1831-1833), dir. Jean Massin, Paris : Le Club français du livre, 1967-1970, p. vii.
[73] *Ibid.*, p. xii.
[74] *Ibidem.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de l'œuvre. Ce paradoxe, Olivier Bara le souligne dans une étude consacrée à l'imaginaire des Bohémiens[75] au XIXe siècle, lui aussi à la fois reconnaissable et dépaysant.

I. b. Les contours tangibles d'un objet impalpable

Le Moyen Âge des scènes lyriques envisagé sur un temps long constitue-t-il dans les années 1810-1830 une réalité aux yeux des contemporains ? Ne s'agit-il d'une catégorie forgée a posteriori par l'historien ? Datés des années 1820-1840, trois comptes rendus de presse rapprochent, sur la base de leur source d'inspiration commune, des opéras médiévalistes espacés dans le temps. Le premier de ces témoignages, paru dans le *Journal des débats politiques et littéraires* à la date du 29 janvier 1820, est relatif à *La Bergère châtelaine* (1820). Il développe explicitement l'idée d'une lignée de livrets affiliés les uns aux autres, faisant écho à ce qu'il envisage comme leur socle commun, à savoir l'opéra *Richard Cœur-de-Lion* (1784) de Grétry :

> « La première fois que Sedaine imagina de transporter sur la scène lyrique les mœurs de la chevalerie, il eut une idée qui valait à elle seule les meilleures conceptions de ses opéras comiques. Il rattacha à cette idée une action intéressante ; il s'adjoignit Grétry ; il y avait là trois éléments de triomphe au lieu d'un. Les imitateurs vinrent ensuite ; le charme de la nouveauté était évanoui : les costumes du douzième siècle étaient fanés, et les chants simples, religieux, mélancoliques des Troubadours et des Croisés ne piquaient plus une curiosité depuis longtemps satisfaite. Il aurait fallu faire mieux que *Richard Cœur-de-Lion,* pour obtenir un succès égal au sien. Des auteurs qui sont allés chercher leurs sujets et leurs personnages dans la Palestine et dans le temps des croisades on [*sic*] tous perdu leurs peines ; ils venaient trop tard. Nous avons eu depuis *Richard* un grand nombre d'opéras comiques charmants, et qui resteront au théâtre ; presque tous sont des tableaux de genre, dont les sujets sont empruntés à nos mœurs, ou puisés dans les secrets des passions qui sont de tous les temps et de tous les lieux[76]. »

Un fil invisible relie semble-t-il dans l'esprit des contemporains la plume de Sedaine et celles de ses « imitateurs », terme ici fort dépréciatif. L'extrait suivant, signé du musicographe et critique Castil-Blaze, paraît dans la *Revue de Paris* en 1838 ; portant sur le passage effectué par François Lay, dit Lays, chanteur de l'opéra, d'un rôle à l'autre, il établit le même constat cette fois sur la base du répertoire de l'Académie de musique :

> « Lays, qui avait chanté l'amour, le vin, les belles, dans *Roger de Sicile* et vingt pièces du même genre, fabriquées pour contenter la fantaisie de ce vieux troubadour, recommence ses fredaines ; il chante le rôle principal, rôle de ménestrel, il n'en voulait pas d'autre, dans les *Jeux floraux,* opéra en trois actes de M. Bouilly[77]. »

---

[75] Olivier Bara, « Les Bohémiens à l'opéra au XIXe siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », *in Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, S. Moussa (éd.), Paris : L'Harmattan, 2008, p. 201-222.

[76] [s. n.], « Première représentation de la *Bergère châtelaine* », *in Journal des débats politiques et littéraires*, 29 janvier 1820.

[77] Castil-Blaze, Introduction à la *Revue de Paris LVII*, Paris : au bureau de la Revue de Paris, 1838, p. 47.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Non seulement le critique met en parallèle, sur la base de leur cadre spatio-temporel commun, *Roger de Sicile ou le Roi troubadour* (1817), opéra de Guy et Berton, et *Les Jeux floraux* (1818), opéra de Bouilly et Léopold Aymon, mais il les inscrit en outre tous deux dans une série plus large de pièces de « même genre », les pièces à troubadours. Le troisième témoignage, tiré de la revue *La Semaine* (1828), se réfère à un autre livret de Planard, celui de *La Violette* (1828) ; il désigne cette fois le médiévalisme anglo-saxon de Walter Scott comme la source susceptible d'irradier le médiévalisme français et d'unifier les œuvres qui en relèvent :

> « les *clans,* les *highlands,* le *plaid* et la *claymore,* dont les imaginations françaises sont si agréablement chatouillées depuis plusieurs années, nous ont dégoûtés complètement des fadaises chevaleresques, de ces doucereux tourtereaux habillés de toutes pièces, et de ces éternelles pastourelles, cruelles, fidèles ou infidèles, qui ont motivé tant de romances nouvelles ; aussi ne sais-je pourquoi M. Planard, homme de goût en dépit de son dernier roman, s'est avisé de puiser dans une chronique embellie par Tressan, un sujet aussi périlleux à *ouvrer.* Est-ce que M. Planard aurait décidément du penchant pour le mélodrame[78] ? »

Par la lassitude qu'il exprime, ce compte rendu entre en résonance avec le premier que nous avons cité. Les livrets médiévalistes s'y trouvent renvoyés dos à dos, traités comme autant de banalités tributaires d'une seule et même mode ; en outre, non seulement le ton relativement acerbe mais aussi la prise de distance à l'égard de la réinvention médiévaliste – les « fadaises chevaleresques » – et le procédé rhétorique (rageur) de l'énumération initiale percent à jour l'exaspération des contemporains devant la persistance de cette mode : en 1828, à en croire ce journaliste, on ne croit plus au « chevaleresque » – ce qui corrobore le choix des bornes chronologiques destinées à séquencer la biographie de l'imaginaire médiévaliste. Cette critique vise quoi qu'il en soit un objet tangible, sa cible, envisagée de façon interdisciplinaire. C'est d'abord sur la base de tels propos, attestant la clairvoyance des contemporains, que nous érigeons le Moyen Âge lyrique en entité concrète.

I. c. Une entité basée sur des motifs

L'hypothèse de départ est telle que l'imaginaire médiévaliste déployé sur les scènes lyriques françaises au cours des années 1810-1830 tire son caractère tangible, sa consistance, de motifs narratifs récurrents d'un opéra-comique à l'autre, déterminés et sédimentés depuis les années 1780 : autant de signaux[79] censés produire sur le public un effet de reconnaissance relatif à cette couleur temporelle. Envisagé dans une acception large, le terme de « motif » recouvre de façon indifférenciée des aspects divers de l'opéra : dans le livret, personnages types, actions

[78] *La Semaine*, le 10 décembre 1828.
[79] Ce terme est préféré à celui, plus contraignant, de « code ».

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

types, scènes types, lieux types, dans la partition, numéros types ou ponctuations types, sur scène, accessoires types, etc. C'est sur ces différents éléments que reposent les liens de parenté et de continuité unissant les opéras qui partagent alors cette source d'inspiration. Au temps de Walter Scott et du vicomte d'Arlincourt, le choix d'un livret ou d'une partition à ancrage médiévaliste implique donc l'intégration de certaines constantes fabriquées à la fois *ad hoc,* conformément aux exigences et aux conventions spécifiques de l'opéra-comique, et sous l'influence des multiples formes contemporaines de réinvention du Moyen Âge.

Une étude procédant par motifs repose nécessairement sur l'idée que les livrets relatifs à un imaginaire se fondent au moins partiellement sur des formules toutes faites[80]. Dans cette optique, l'effet de reconnaissance impliqué par un opéra-comique « efficace » requiert moins de la part du public un bagage d'érudition ou un profil d'historien que la maîtrise d'une grammaire de conventions acquise à la fois par la fréquentation des scènes parisiennes et par une immersion plus générale dans le médiévalisme français. Efficacité, ou « lisibilité » pour Olivier Bara, qui évoque l'élaboration de différentes couleurs locales sur les planches de l'Opéra-Comique sous la Restauration : « C'est bien la "lisibilité" immédiate de la convention qui, tant dans la décoration que dans l'écriture du livret et dans la suggestion musicale, doit primer sur une quelconque exactitude ethnologique[81]. » « Ethnologique » dans ce contexte, « historique » dans notre cas.

Glaner des motifs afin de rendre compte d'un imaginaire, voilà qui demande cependant à être justifié, cela non seulement pour se prémunir de faux résultats de l'ordre du « chat qui se mord la queue » – ces motifs n'auraient-ils été en premier lieu considérés comme signaux médiévalistes, biaisant l'élaboration du corpus ? – mais aussi afin de s'assurer que plusieurs unités reliées entre elles (des relevés indépendants, de livret en livret) fusionnent bien en définitive en une totalité cohérente. Deux garants ont été mis en œuvre dans le but de pallier l'écueil du chat qui se mord la queue. Le premier tient au mode de détermination des livrets médiévalistes, porteurs soit d'un ancrage chronologique explicitement mentionné au bas de la page de distribution, soit de marqueurs temporels ne prêtant pas à confusion, à savoir des personnages ou événements historiques. Pourquoi ce parti pris, qui implique l'exclusion hors du corpus de livrets ne comportant qu'une vague coloration archaïsante ? Contre toute attente, un « troubadour » ou un « ménestrel » ne constituent pas des marqueurs

---

[80] Dans le contexte de l'imaginaire de l'exotisme pisté dans les livrets d'opéra-comique, Hervé Lacombe emploie d'ailleurs l'expression de « *formulaic writing* », *in* « The Writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862 », *art. cit.*, p. 152.

[81] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 2001, p. 317.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

suffisants. Si l'on trouve des personnages déguisés en troubadours dans *Joconde ou les coureurs d'aventures* (1814), opéra-comique de Charles-Guillaume Étienne et Nicolo Isouard, ce livret muet quant à son ancrage temporel compte également un « greffier », ce qui incite à situer l'intrigue (à tâtons certes) à une époque plus tardive. De même, bien que cette intrigue se déroule au XIXe siècle à Dublin, une allusion est faite dans *Les Deux Nuits* (1829), opéra-comique d'Eugène Scribe, Jean-Nicolas Bouilly et François Adrien Boieldieu, à des « ménestrels du pays ». Les seuls indicateurs fiables – hors mention explicite, par le librettiste, de l'époque – sont donc des personnages (Philippe-Auguste, Jeanne d'Arc, etc.) ou des événements (telle ou telle croisade) historiques, datables. Le second garant destiné à éviter le recours fréquent au paratexte d'époque des livrets d'opéra constitue écueil : dans la presse, spécialisée ou non, les critiques prennent de la distance au regard de l'œuvre dont ils rendent compte et énumèrent parfois une suite évidente de clichés explicitement désignés en tant qu'ingrédients du médiévalisme (le code se trouvant alors découvert) épinglés pour leur banalité. L'identification des motifs de l'imaginaire, qui consiste entre autres à recouper des intrigues pour leur trouver des points communs récurrents – mêmes épisodes, mêmes noms, phrases similaires, etc. – s'appuie sur l'idée que les livrets, les partitions, les éléments de mise en scène constituent les uns vis-à-vis des autres des « réécritures ». Ce terme, destiné à clarifier le phénomène de réitération observable d'un opéra-comique à l'autre pendant cette période, se définit non pas comme un processus conscient mais, selon l'acception définie par Gérard Genette, comme un procédé « consist[ant] à réutiliser le même parchemin, déjà employé mais dont on a effacé l'écriture précédente par grattage ou par lavage[82] ». C'est donc de manière diffuse et non nécessairement consciente que les mêmes ingrédients se propagent d'un texte ou d'une partition à l'autre.

Comment faire en sorte qu'une totalité cohérente (*un* imaginaire appelé le Moyen Âge d'opéra-comique) émerge d'un ensemble de motifs indépendants ? Quelques récentes études consacrées à des objets voisins du nôtre (d'autres imaginaires), soucieuses d'expliciter leur méthodologie, nous ont guidé. L'« imaginaire médiéval dans le cinéma occidental » a fait l'objet d'une étude de référence ancrée elle aussi, ainsi que le précise son auteur François Amy de la Bretèque, dans le « cadre méthodologique de l'histoire des représentations[83] ». Un

---

[82] Daniel Mortier reformule ainsi la thèse développée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, dans un article intitulé « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », *in L'Autre et le Même. Pratiques de réécritures*, C. Foucrier et D. Mortier (éd.), Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre (PURH), 2001, p. 106.

[83] François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental,* Paris : Honoré Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2004, p. 13.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

travail minutieux sur un grand nombre de motifs (qui articulent les différentes parties de cet ouvrage) permettrait de « ressaisir la mémoire » du cinéma occidental. Le terme apparaît d'abord sous une acception commune : pour les producteurs et réalisateurs – de même que pour les librettistes d'opéra –, « le matériau médiéval […] présentait tout à la fois, séparément ou en même temps, un réservoir de récits, un trésor d'anecdotes et situations, une galerie de personnages, et un répertoire de motifs alimentant un imaginaire[84] ». Le motif fait ensuite l'objet d'une théorisation inspirée de Tzvetan Todorov, défini en tant qu'« unité thématique minimale », autonome et isolable. L'association récurrente de plusieurs motifs sous forme d'une « configuration stable » est par ailleurs appelée un *topos*. Précisément, le passage des motifs (une pluralité) au *topos* (une unité cohérente et stable) constitue l'étape par laquelle l'auteur reconstitue pas à pas un imaginaire unique. La terminologie destinée à ordonner les résultats empiriques pléthoriques se décline encore en « grandes et petites unités de contenu » d'un côté, en « iconogrammes[85] » (les plus petits motifs) de l'autre. La récurrence de ces motifs et *topoï* est envisagée à la fois du point de vue de l'écriture des scénarios (de la « fabrique du Moyen Âge » au cinéma sur le long terme) et de la réception des films chargés de « médiévalité » :

> « La présence de l'un d'entre [des motifs] contribue puissamment à assurer l'effet de reconnaissance ("nous sommes bien au Moyen Âge") et l'effet de genre ("c'est bien un *epic*"). D'autre part, leur assemblage pourrait presque suffire à un scénariste paresseux pour constituer un récit moyenâgeux, et l'on peut avancer que, plus leur nombre est élevé, plus le formalisme gagne le genre[86]. »

Dans le but similaire de reconstituer ce qu'était l'imaginaire médiévaliste à l'opéra-comique sur la base de ses unités concrètes, peu à peu sédimentées, nous reprenons cette terminologie de « motifs », « *topoï* » et « iconogrammes ». Procéder par motifs n'est toutefois pas évident et engendre certaines difficultés : comment envisager les œuvres dont l'intrigue s'ancre aux XVIIIe ou XIXe siècles tout en exhalant un parfum d'archaïsme, à l'instar de la *Dame blanche*[87] (1825), opéra-comique de F.A. Boieldieu sur un livret d'E. Scribe ? Dans le contexte de l'exotisme, Hervé Lacombe refuse précisément une démarche procédant par motifs, incompatible comme il le précise avec la complexité de son objet : un large spectre de modalités d'intégration de l'exotisme dans les livrets d'opéra-comique. L'exotisme est dès lors envisagé par le biais de ses « usages », ce qui permet à l'auteur d'identifier les éléments constitutifs au sein de certains livrets qui ne sont pourtant pas uniformément exotiques.

---

[84] *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.
[85] À titre d'exemple, « [l]e vitrail constitue […] l'une de ces images nomades chargées de véhiculer un concept de médiévalité que j'ai baptisées "iconogrammes" », *ibid.*, p. 1026.
[86] *Ibid.*, p. 1050.
[87] Œuvre dont il sera tout de même question à plusieurs reprises au cours de ce travail.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Définir le corpus sur le critère d'une chronologie et de motifs implique certes d'en réduire l'étendue, mais les livrets et partitions qui leur sont relatifs, tributaires qu'ils sont de la marge de liberté de tout créateur, ne sont pas pour autant réduits d'entrée de jeu à des scripts de « scénariste paresseux » (Bretèque).

Cruciale pour la définition des contours de l'imaginaire médiévaliste tel qu'il se déploie dans l'art lyrique, la question de la spécificité des motifs médiévalistes choisis et sédimentés dans cet art doit à présent être envisagée d'un autre point de vue : l'imaginaire français est cette fois conçu comme un objet de circulation vers les scènes italiennes et allemandes, ses motifs comme des éléments compatibles ou non avec ces nouveaux contextes.

I. d. Définir les contours de l'imaginaire par la négative

Un socle d'intrigues voyageuses

Les contours de l'imaginaire médiévaliste français se matérialisent par le biais de rapprochements, c'est-à-dire de recoupements entre œuvres médiévalistes, que par différenciation avec ce qu'il n'est pas : son devenir au-delà des frontières, dans le cadre de traductions et adaptations italiennes et allemandes, une fois déconnecté de son contexte d'origine et mis en rapport avec de nouveaux cadres – la culture destinataire, pour reprendre le vocabulaire consacré par les études de transferts culturels[88]. C'est sous cet angle, en effet, que doit aussi se poser la question de la spécificité des motifs du médiévalisme d'opéra-comique français. Précisons à cet égard que les Moyen Âge d'opéra italien ou allemand ne font pas l'objet du même traitement que l'imaginaire français. Notre étude s'appuie en effet sur ces données étrangères uniquement pour cerner la spécificité française par la négative et n'a donc ni la prétention ni l'ambition d'éclairer de façon exhaustive le même objet au-delà des frontières. On ne saurait notamment décréter l'aridité de la couleur locale médiévaliste italienne – car l'idée reçue est bien telle[89] – ou la grande proximité entre les couleurs locales française et allemande sur la base de quelques cas isolés. Si, au contraire, le Moyen Âge d'opéra français est objectivé, c'est parce que la sédimentation de ses motifs constitutifs et les résonances qu'il entretient avec le monde culturel français font l'objet d'un pistage exclusif.

---

[88] Voir l'article de Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *in Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, M. Espagne et M. Werner (éd.), Paris : Éditions Recherche sur les civilisations, 1988.

[89] On lit par exemple que « le penchant caractéristique du XIXe siècle pour la "couleur locale" est moins marqué dans l'opéra italien que dans l'opéra français, allemand, tchèque ou russe », dans *Histoire de l'opéra italien*, volume 6, « Théories et techniques, images et fantasmes », L. Bianconi et G. Pestelli (éd.), Liège : Mardaga, 1992, p. 104.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Dans le contexte des scènes italiennes et allemandes, les adaptations (littéraires, musicales, visuelles) opérées par des auteurs particuliers (librettistes et traducteurs de livrets, dans le cas des motifs narratifs) ont été étudiées sans qu'en soient inférées de généralités à l'échelle nationale. Le prisme de certains « passeurs » privilégiés des intrigues médiévalistes sur les planches étrangères, signatures les plus fréquemment repérées au bas des versions étrangères d'intrigues voyageuses, a été préféré : il sera donc plus question du Moyen Âge de Felice Romani que d'un hypothétique Moyen Âge lyrique italien.

Les tableaux proposés dans l'Annexe 3 attestent la circulation et la reprise récurrente, en Italie et en Allemagne, entre les années 1797 et 1840, de certains titres français médiévalistes. Ces tableaux reposent sur des recherches menées conjointement au sein des archives des théâtres italiens et allemands les plus prestigieux en ce temps, de catalogues bibliographiques et de certaines chronologies à disposition en bibliothèques ou en ligne. Ces théâtres, les voici : en Allemagne, les Königliche Schauspiele (ou Königliches Nationaltheater) de Berlin, étudiés entre 1797 et 1830, le Königliches Sächsisches Hoftheater de Dresde, étudié entre 1816 et 1832 et le Neues Königliches Hof- und Nationaltheater et le Königliches Hof- und Nationaltheater de Munich entre 1794 et 1830 ; en Italie, les recherches concernent, entre 1797 et 1840, le théâtre de la Fenice de Venise, de la Scala de Milan et le théâtre San Carlo de Naples. C'est à dessein que ces bornes chronologiques (imposées par les sources et non par un choix arbitraire) excèdent celles fixées en introduction, le but étant de donner une vision d'ensemble de ce phénomène. Un petit nombre d'intrigues dites voyageuses, représentées parfois dans des versions multiples sur les scènes françaises, italiennes et allemandes, entre 1810 et 1840, se dégagent de cette recherche. En préambule, précisons que la tendance à emprunter des intrigues françaises est récurrente à cette époque et que la diffusion proprement dite des intrigues n'émane pas de leur ancrage temporel, du moins pas uniquement. L'influence exercée par le répertoire de pièces, romans et opéras français est conséquente ainsi que le formule Arnold Jacobshagen :

> « Ces facteurs [esthétiques, économiques, politiques et sociaux] se reflètent dans les différentes manières de concevoir les genres et sont à considérer dans le contexte plus large du transfert culturel entre la France et l'Italie, qui a joué un rôle fondateur pendant l'occupation napoléonienne, mais dont les effets continuent de se faire ressentir à l'époque de la Restauration. C'est en particulier la réception des formes théâtrales pratiquées en France à la même époque, tels que les opéra-comique et les mélodrames que l'on retrouve [en Italie] sous forme de traductions, d'adaptations et de mises en scènes, qui se révèle de première importance pour l'évolution de l'opéra[90]. »

---

[90] « *im größeren Kontext des französisch-italienischen Kulturtransfers, der vor allem für das napoleonische Italien grundlegend war, aber auch in die Zeit der Restauration hinein fortwirkte. Von zentraler Bedeutung für die Opernentwicklung war vor allem die Rezeption zeitgenössischer französischer Theaterformen wie* opéra-

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ces intrigues, les voici classées par genre. Tout d'abord, il s'agit des romans historiques du vicomte d'Arlincourt : *Le Solitaire* (deux tomes, 1821), *Le Renégat* (deux tomes, 1822), *L'Étrangère* (deux tomes, 1825). Il s'agit ensuite d'opéras-comiques : *Richard Cœur-de-Lion* (1784) de Michel-Jean Sedaine et André-Ernest-Modeste Grétry ; *Sargines ou l'Élève de l'amour* (1788) et *Raoul, sire de Créqui* (1789) de Jacques-Marie Boutet de Monvel et Nicolas Dalayrac ; *La Rose blanche et la Rose rouge* (1809) de René Charles Guilbert de Pixerécourt et Pierre Gaveaux ; *Jean de Paris* (1812) de Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just et François-Adrien Boieldieu. Le genre de la tragédie s'illustre également dans ces circulations avec les tragédies *Zaïre* (1732) et *Tancrède* (1760) de Voltaire, *Gabrielle de Vergy* (1777) de Dormont du Belloy, *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831) d'Alexandre Dumas. On compte, enfin, des mélodrames : *Jean de Calais* (1810) et *Edgar ou la Chasse aux loups* (1811) de Caigniez et Quaisain. À parcourir cette liste, force est d'en constater l'hétérogénéité : non seulement ces intrigues destinées à être adaptées sur les scènes lyriques relèvent de genres différents – les intrigues d'opéra-comique côtoient les premières tragédies historiques françaises, les romans d'Arlincourt, les mélodrames médiévalistes du XIXe siècle et quelques récits issus de la collection de la Bibliothèque bleue tels que *Jean de Paris*, *Jean de Calais* et *Robert le Diable* – mais aussi et surtout de niveaux de légitimité culturelle très distincts. Plusieurs strates de médiévalisme français se répandent donc en Europe au début du XIXe siècle, résultant de l'indifférence et l'intensité avec lesquelles les librettistes italiens et allemands puisent alors dans les fonds français.

Or, quel que soit le niveau de légitimité culturelle initiale de ces intrigues voyageuses[91] et qu'elles soient issues de l'art lyrique ou non, toutes sont considérées dans le présent travail comme légitimes dans la quête des motifs médiévalistes spécifiques à la France : chacune d'entre elles, devenue italienne ou allemande, est susceptible de révéler le caractère assimilable ou non de tel ou tel motif. Une telle circulation pourrait en effet inciter à croire, à première vue, à la forte compatibilité du médiévalisme français avec l'horizon d'attente d'autres publics, voire laisser croire à la naissance d'une esthétique médiévaliste européenne. Une étude de détail attentive au devenir des motifs français – motifs littéraires, sonores et visuels – est toutefois nécessaire dans le but de confirmer ou de contredire ces dehors d'uniformité, révéler si la circulation est synonyme d'assimilation et si les adaptations, si

---

comique *und* mélodrame *in übersetzungen, Bearbeitungen und Bühnenaufführungen* », Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria, Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart : Steiner, 2005, p. 18. Nous traduisons.

[91] Nous pensons dans ce cas aux motifs transversaux, c'est-à-dire communs à l'opéra ou opéra-comique et à d'autres genres.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

littérales s'annoncent-elles, ne s'avèrent pas plutôt comparables à des opérations de libre-service. Les plaintes que formule M. A. Delaforest à la fin des années 1830 relativement à la distorsion des livrets français traduisent d'ailleurs ce que l'on ressent parfois en France comme une appropriation abusive : « comme l'Italie ne manque pas plus d'arrangeurs que nos petits spectacles, les faiseurs de *libretti* s'emparent des pièces qui ont du succès en France, et nous les renvoient arrangées ou plutôt dérangées à leur manière[92] ». Loin de les stigmatiser, nous érigeons ces « dérangements » érigés en révélateurs : l'absence et/ou la réécriture systématiques de certains motifs narratifs constituent des témoignages de la part d'inassimilable que recèle en ce temps la couleur locale française pour les scènes étrangères. Certes, les contraintes liées au passage d'un genre à l'autre, de l'opéra-comique au *melodramma seria* par exemple, et bien d'autres paramètres peuvent interférer avec le problème d'images médiévalistes trop françaises pour être exportables ; dans ce cas, les modifications relevées seraient moins imputables à l'imaginaire médiévaliste de la culture destinataire qu'à certaines conventions génériques, parfois aux « moyens du bord » des scènes étrangères. Ce qui a été désigné comme « dérangement » doit donc être, si ce n'est systématique, au moins réitéré sous la plume de plusieurs « passeurs », librettistes, traducteurs ou compositeurs. Parce qu'ils ont un pied dans chaque culture, ces derniers savent en effet trier ce que les publics italien ou allemand sont en mesure d'assimiler et ce qu'il faut lui épargner d'hermétisme, faute de références. L'objet en circulation, est-ce donc l'imaginaire médiévaliste français envisagé globalement ou bien certains éléments exportables en nombre limité ?

Moyen Âge, medioevo, Mittelalter

Bien qu'il soit question d'un Moyen Âge de divertissement, c'est sur la base de bornes chronologiques et non d'images fantaisistes que notre objet a d'abord été déterminé. De ce point de vue, pour que cette entité soit lisible à l'étranger, il doit exister un équivalent au moins approximatif, une ère de temps désignée comme le Moyen Âge. Des équivalents linguistiques existent déjà à l'époque en Italie et en Allemagne ; les termes de « Moyen Âge », *medioevo et Mittelalter* renvoient-ils toutefois à un même référent temporel dans la première moitié du XIXe siècle ? En réalité, la périodisation dépend de l'histoire de chaque

[92] M. A. Delaforest, *Théâtre moderne : cours de littérature dramatique*, volume 1, Paris : Alardin, 1836, p. 163, cité dans Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France, Allemagne, Italie, 1800-1850)*, p. 81 (thèse de doctorat disponible en ligne).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

pays et les événements fondateurs divergent entre l'Italie, berceau de l'humanisme, l'Allemagne, marquée par la Réforme de Martin Luther, et la France, sphère unifiée politiquement sous l'égide d'un monarque du baptême de Clovis jusqu'à la Révolution française.

Au regard de l'Allemagne et de l'Italie, la France tarde particulièrement à individualiser et donc à nommer le Moyen Âge. Dans l'étude qu'il consacre à l'historien Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), Lionel Gossman insiste notamment sur le caractère inédit et précoce, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, d'ube carrière consacrée partiellement à l'étude des siècles de chevalerie[93]. Sans se déprendre de l'œil critique, parfois méprisant, qui est celui de ses contemporains sur cette époque encore inexplorée, Sainte-Palaye s'intéresse ainsi à ses institutions, à ses coutumes et à sa littérature. Pour autant, aucun des titres de l'historien ne comporte le terme de « Moyen Âge », que ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire* (1753) n'emploient à aucune reprise. Dans *Das Mittelalter im Historischen Denken Frankreichs*[94], Jürgen Voss précise que l'emploi du terme ne s'accroît qu'à partir de la toute fin du XVIIIe siècle. C'est jusque lors l'expression « bas siècles » qui désigne la période antérieure à la Renaissance et postérieure à l'Antiquité, sans que des bornes chronologiques précises y soient associées. Ces siècles à géométrie variable, d'un auteur et d'un contexte à l'autre, ne sont envisagés que comme une ère intermédiaire entre des périodes bien définies et ne son pas encore unifiés sur la base de critères précis. Si quelques emplois sporadiques du terme de « moyen âge » se font jour au cours du XVIIIe siècle, il reste concurrencé par diverses expressions comme celles de « moyen temps » ou de « siècles moyens ». Le terme de « Moyen Âge » s'impose très progressivement, se glissant çà et là dans des ouvrages historiens (Père Bernard de Montfaucon puis Père Charles Wastelain qui, en 1761, désigne par le terme de « moyen âge » l'ère comprise entre le règne de Clovis et le XIIe siècle ; Anville qui, en 1779, situe les huit siècles du « Moyen Âge » entre l'an 476 et le XIIIe siècle, puis Heinrich Gottfried Koch qui, en 1790, emploie l'expression dans le titre de son *Tableau des révolutions de l'Europe dans le moyen âge* pour désigner la période comprise entre l'an 426 et l'an 1453, proposant ainsi une chronologie très proche de la nôtre). Reste qu'au début du XIXe siècle, les acceptions des termes de moyen âge ou de *medium aevum* restent instables, le

[93] Lionel Gossman, *Medievalism and the ideologies of the Enlightment : the world and work of La Curne de Sainte-Palaye,* Baltimore : Johns Hopkins Press, 1968, p. 167.
[94] Jürgen Voss, *Das Mittelalter im Historischen Denken Frankreichs, Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. Bis zur Mitte des 19. Jahrhundert,* Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Moyen Âge ne constituant pas encore un « *topos* précis de la périodisation historique[95] » au même titre que la Renaissance ; fragile, il est toutefois certes assez consacré dans les décennies 1810-1820 pour susciter, en tant que tel, l'intérêt de créateurs et d'un public.

La lenteur de l'évolution lexicale relativement à ce qui se joue dans les milieux érudits italiens et allemands résultte d'une pensée historiographique héritée des XVIe et XVIIe siècles. Se démarquant de la division tripartite établie par les Humanistes italiens, les historiens français avaient forgé une chronologie valable exclusivement pour la France. Leur découpage, qui ignore le Moyen Âge, reflète la grande continuité de la monarchie française, suite des « trois dynasties » franques et catholiques qui « aurait constitué une sorte de miracle historique ». Jusqu'à la Révolution française, en effet, les historiens français envisagent la subdivision de l'histoire de France selon ces trois dynasties royales. Pour cette raison, le besoin d'introduire une période appelée « Moyen Âge » ne se fait pas sentir. Le tournant historiographique, Karl Ferdinand Werner le résume ainsi : « les historiens français ont […] attendu la Révolution pour prononcer la condamnation générale d'une époque entière, dénommée "Moyen Âge[96]". » Rupture inédite avec ce « miracle de continuité », la Révolution française chamboule donc à la fois l'histoire et l'historiographie.

Qu'en est-il à l'étranger ? Comme en France, l'idée d'un âge intermédiaire envisagé comme une période historique définie « mature lentement entre la fin du XVIe siècle et les premières décennies du XVIIIe siècle[97] » en Allemagne. L'historiographie allemande est hautement influencée par la publication du britannique Edward Gibbon, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776), récit d'histoire focalisé sur l'extinction de l'Empire romain, qui n'envisage pas le Moyen Âge comme une période autonome mais comme un moment de ce processus plus vaste qu'est la décadence de l'Empire romain. Selon l'historien Paulo Delogu, deux érudits allemands, Gottfried W. Leibniz et Christoph Martin Keller – qui, dès 1688, intitule l'un de ses ouvrages *Historia medii aevi* –, influenceraient l'Europe entière dans la spécification du Moyen Âge. Toutefois, le découpage de l'histoire selon les humanistes italiens est le plus précoce de ce point de vue puisque ce sont eux qui « inventent » une période « moyenne » comprise entre l'Antiquité et leur propre époque. La première occurrence du « Moyen Âge », que Paolo Delogu date de 1469, émanerait en effet de l'humaniste Giovanni Andrea Bussi (1417-1475) : louant l'érudition d'un certain Nicolo

---

[95] Reinhart Koselleck, *Futures Past : on the Semantics of Historical Time,* Cambridge : Columbia University Press, 1985, p. 226. Nous traduisons.
[96] Karl Ferdinand Werner, *Einheit der Geschichte : Studien zur Historiographie*, Sigmaringen : J. Thorbecke, 1999, p. 11.
[97] Paolo Delogu, *Il Medioevo*, Bologna : Il mulino, 2005, p. 15.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cusano, ce dernier emploie l'expression de *media tempestas* (« âge du milieu ») ou encore *meno antico* (« moins antique »). Nous n'entrerons pas dans le détail des bornes chronologiques des Moyen Âge, *medioevo* et *Mittelalter* tels qu'envisagés au début au XIXe siècle, qui coïncident grosso modo. Le plus important est qu'en dépit de divergences historiographiques, ce Moyen Âge existe bel et bien sous forme d'époque individualisée au début du XIXe siècle dans les trois sphères linguistiques.

Cette mise au point constitue le socle sur lequel s'ancrent nos recherches lorsqu'elles s'internationalisent : les allusions faites aux ingrédients médiévalistes italiens et allemands, dans le contexte des intrigues voyageuses, s'appuient sur l'idée que le Moyen Âge comme notion est installé dans ces sphères géographiques. Avant de poursuivre dans cette perspective européenne, considérons les deux repères qui surplombent le déploiement de l'imaginaire médiévaliste déployé dans l'art lyrique français : la couleur locale et la vérité historique.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE II DEUX PÔLES RÉFÉRENTS : LA COULEUR LOCALE ET LA VÉRITE HISTORIQUE

II. a. Quand la couleur locale s'impose

Dans la première moitié du XIXe siècle, le médiévalisme n'est qu'un « imaginaire dépaysant » parmi d'autres[98] à inspirer les librettistes d'opéra. C'est sous la bannière de la couleur locale, exigence qui leur préside à tous, que l'ensemble de ces imaginaires, géographiques et historiques, peuvent être rapprochés. De la fin du XVIIIe au XIXe siècle, par ailleurs, détaché de son contexte d'origine qui est l'art pictural, ce mot d'ordre aiguille l'esthétique de tous les langages artistiques, qu'ils soient romanesques[99], poétiques, musicaux ou picturaux. Et si l'écriture de l'histoire est concernée, c'est paradoxalement après les arts : Odile Parsis-Barubé fait en effet débuter en 1820 la mise au point d'un réquisitoire dirigé contre les écrits historiens « sans vérité et sans couleur[100] ». De ce point de vue, l'art ouvre la voie à l'histoire savante, non l'inverse.

D'après les critiques de l'époque, les opéras-comiques médiévalistes doivent satisfaire au critère de la couleur locale pour que le cadre spatio-temporel dans lequel s'ancre leur intrigue n'entrave pas le succès de l'œuvre. Le terme apparaît de façon récurrente dans les comptes rendus relatifs aux œuvres constitutives de notre corpus. On déplore par exemple les manques suivants à propos de *La Rose blanche et la Rose rouge* : « Pas la moindre fidélité historique ; point de couleur locale ; nul respect pour la vérité et les convenances[101]. » À l'inverse, en 1823, *La Revue musicale* salue chez Daniel François Auber « la fraîcheur des chants, l'élégance des accompagnements, la couleur locale, qui brillaient dans *La Bergère châtelaine*, [et qui] réunirent les suffrages du public et des connaisseurs[102] ». C'est pour mieux dénigrer l'adaptation de cette œuvre donnée au Théâtre-Italien, *La Pastorella*

---

[98] L'orientalisme ou l'exotisme par exemple. Voir Michelle Biget, « Le désir des lointains ou les écritures musicales de l'ailleurs », *Romantisme*, n° 57, Littératures-Arts-Sciences-Histoire, 1987, p. 111.

[99] « Ce qui distingue Walter Scott, c'est cette couleur des temps et des lieux dont ses compositions sont empreintes ; c'est la peinture fidèle des mœurs écossaises ; c'est une nature qui ne peut se rencontrer ailleurs ; c'est la vérité de ses tableaux et de ses descriptions », *La Minerve littéraire*, 1820, tome I, citée dans Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique : Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris : Hachette, 1912, p. 106.

[100] Odile Parsis-Barubé, « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », *in Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, I. Paresys (éd.), Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 271. L'auteur cite la préface des *Lettres sur l'histoire de France* (1827) d'Augustin Thierry : « toutes les fois qu'un personnage ou un événement du Moyen Âge me présentait un peu de vie ou de couleur locale, je ressentais une émotion involontaire. »

[101] Le commentaire concerne la version donnée au Théâtre-Italien. Le Vieil Amateur, rubrique Spectacles le 16 mai 1823, *in Annales de la littérature et des arts*, tome XI, Paris : au bureau des Annales, 1823, p. 184.

[102] « Nouvelles de Paris, Théâtre royal Italien » *in La Revue musicale*, volume 1, Paris : au bureau du Journal, 1827, p. 282.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Feudataria (1824), opéra semiseria de Bartolomeo Merelli et Nicola Vaccai. L'œuvre italienne y est stigmatisée en des termes jouant volontairement sur celui de « couleur locale » : « le public n'a entendu dans la pièce italienne qu'une suite de phrases décolorées[103]. » Cet impératif régissant les processus d'écriture, de composition et de « mise en scène » dans les décennies 1810-1820 permet d'éclairer le pourquoi et le comment de l'élaboration des motifs identifiés dans la suite de ce travail : la « couleur locale » constitue, nous le verrons, un rouage essentiel entre représentation et érudition, d'une part, entre représentation et horizon d'attente du public, d'autre part.

Le terme de « couleur locale », toujours en usage[104], n'a pas été forgé a posteriori. Contrairement à l'idée reçue que véhiculent les manuels scolaires, ce n'est pas Victor Hugo qui, dans la célèbre préface à *Cromwell* (1827), l'aurait « sortie de son chapeau ». Les études de genèse d'O. Parsis-Barubé en situent l'avènement progressif entre le milieu du XVIIIe siècle et le milieu du XIXe siècle[105]. L'auteure précise par ailleurs que, si la notion est née au XVIIIe siècle dans le domaine de la peinture, son emploi connaît une « mutation majeure[106] » au début du XIXe siècle. Une recherche plein texte effectuée au sein des revues en ligne de Gallica le confirme : six occurrences de la « couleur locale » pour le XVIIIe siècle – emplois avant tout relatifs à la peinture –, contre mille vingt-quatre pour le XIXe siècle, qui consacre à l'évidence l'expansion et la diversification des emplois de la notion. Le fait qu'elle reste malgré tout neuve et confidentielle au cours du XIXe siècle transparaît de la tendance des critiques à la définir ou à la mettre entre guillemets au moment de l'employer. On le constate par exemple dans un article intitulé « De la couleur locale dans les œuvres de Lesueur », signé d'un certain Jules Carlez, paru en 1868 dans le *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*. L'article tire son intérêt de la relation exclusive établie entre la couleur locale et la musique d'art lyrique. La couleur locale y est définie comme « cette réunion de caractères qui fait concevoir autant que possible à l'auditeur l'idée des lieux et des temps où se passe l'action que cette musique est chargée de reproduire[107] ». Comme celle d'imaginaire, cette définition couple donc la fabrication de l'œuvre et l'espace de connivence à ménager avec l'auditeur : l'idée de création collective appartient autant à la notion d'imaginaire qu'à celle de couleur

---

[103] *Ibid.*
[104] Voir *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, H. Becker (éd.), Regensburg : Bosse, 1976.
[105] Odile Parsis-Barubé, *L'Invention de la couleur locale : érudition, génie des lieux et sens du pittoresque en France, milieu XVIIIe - milieu XIXe siècle*, habilitation à diriger des recherches soutenue à Paris I en 2008.
[106] O. Parsis Barubé, « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », *op. cit.*, p. 271.
[107] Jules Carlez, « De la couleur locale dans les œuvres de Lesueur », *in Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen,* Caen : A. Hardel, 1868, p. 258.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

locale. De l'article de J. Carlez émane par ailleurs le constat selon lequel, en dépit de son appellation, la notion de « couleur locale » s'applique à toute atmosphère susceptible de dépayser le spectateur, qu'elle soit historique ou géographique : en d'autres termes, « l'entrée dans le domaine de la couleur locale est d'abord affaire de distance[108] ».

La couleur locale s'accompagne au début du XIXe siècle de trois corollaires et des mêmes termes, d'articles en essais esthétiques : le pittoresque, qui provient lui aussi du lexique de la peinture ; la systématicité des procédés de telle ou telle couleur locale ; le principe de convenance entre couleur locale et localité. Dès les *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789) de Grétry, certains principes relatifs à la couleur locale médiévaliste apparaissent sans l'expression elle-même, encore réservée au domaine de la peinture : la préoccupation du pittoresque, du caractéristique, le souci de faire voyager l'auditeur dans un monde archaïque se retrouvent dans l'expression de « coloris ancien[109] ». Certains des opéras-comiques médiévalistes pionniers, *Aucassin et Nicolette ou les Mœurs du bon vieux temps* (1779) et *Richard Cœur-de-Lion* (1784), adviennent donc sous la férule d'un auteur déjà sensible à cet impératif, et c'est dans cette veine que se déploie le médiévalisme dans l'art lyrique, du moins à la salle Feydeau.

Les trois corollaires de la couleur locale sont mentionnés dans l'article de Jules Carlez, à commencer par le terme « pittoresque[110] ». Quel que soit le genre dont elle relève, une œuvre médiévaliste se doit en effet au début du XIXe siècle, pour reprendre les termes du *Grand Larousse du XIXe siècle,* de pouvoir « peindre à l'esprit comme ce qui peint aux yeux », « faire de l'effet, avoir du relief, du piquant. » Si les exemples relatifs à cette notion ne se réfèrent dans ce dictionnaire qu'à la peinture et à la littérature, n'en déduisons pas que l'opéra-comique limite alors son pittoresque » à son livret et à ses décors. Certaines critiques mentionnent bien en effet la nécessité de la couleur locale musicale. Le compte rendu suivant, paru dans le *Journal de l'Empire* suite à la reprise de *Richard Cœur-de-Lion* en mai 1810, relie la couleur locale et le médiévalisme musical :

> « Richard a triomphé de toutes les révolutions ; il est toujours frais, toujours nouveau, toujours couru. La musique théâtrale, la musique pittoresque ne peut aller plus loin ; elle a un charme de couleur locale qu'on sent mieux qu'on ne peut l'exprimer […]. Voilà les modèles que nos compositeurs doivent

---

[108] O. Parsis Barubé, « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », *art. cit.*, p. 282.
[109] André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, tome I, Paris : Imprimerie de la République, 1789, p. 442.
[110] « Le système de musique pittoresque et descriptive […] constituera la manière préférée de Lesueur », *in* Jules Carlez, *art. cit.*, p. 260.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> étudier, et non pas de misérables opéras bouffons, où le luxe musical le plus frivole et le plus extravagant n'est employé qu'à couvrir des pauvretés et des sottises[111]. »

Ce propos vient à l'appui de l'idée, développée dans notre deuxième partie, selon laquelle *Richard Cœur-de-Lion* est à la base de toute une série de réécritures. Mais c'est l'expression presque oxymorique de « musique pittoresque » qui appelle l'attention : la musique doit donc, tout comme le livret et les éléments scéniques, contribuer à transporter l'auditeur vers un ailleurs.

Le second corollaire mentionné dans l'article de J. Carlez est le suivant : on ne pourrait parler de couleur locale qu'une fois définies des « idées systématiques […] en matière de coloris musical[112] ». Les critères de l'advenue de la couleur locale et de l'imaginaire médiévaliste, plus haut définis, coïncident en cela. « Systématiques », d'abord : la nécessité de répéter, d'asseoir, de mettre de l'ordre dans les signaux relatifs à un imaginaire, donc de rendre cette communication subliminale efficace, l'emporte sur toute tentative trop personnelle et sur un excès d'originalité ou d'authenticité. « Coloris musical », ensuite : le terme figure presque à l'identique dans les *Mémoires* de Grétry, nous l'avons dit, lieu d'une poétique de la couleur locale qui ne dit pas encore son nom.

La notion de « convenance », tirée de l'article de J. Carlez, constitue le troisième et dernier corollaire de la notion de « couleur locale ». L'auteur définit en effet également la couleur locale comme la faculté d'« assortir sa musique à la nature de son sujet » et prend, pour illustrer cette idée, l'exemple du *Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la sagesse* (1796), opéra-comique de Paul Dercy et Jean-François Lesueur, qui aurait « cherch[é] à transporter les procédés et les effets de l'ancienne musique grecque[113] ». L'idée de convenance accompagne également de nombreux comptes rendus relatifs à des opéras-comiques ancrés dans des imaginaires lointains. On peut ainsi lire à propos du *Stratonice*[114] (1792, créé à l'Opéra-Comique) de François-Benoît Hoffman et Étienne Nicolas Méhul, dans la revue *Le Camp volant* du 11 novembre 1819 : « Le style de la musique y est bien adapté au sujet, c'est-à-dire qu'il y a ce qu'on appelle en peinture la couleur locale[115]. » Pour qu'il y ait couleur locale, il doit donc y avoir adéquation : mais quel est le référent ? Avec quoi, faut-il harmoniser le langage littéraire, musical et scénique ? Dans quelle mesure la couleur locale se lie-t-elle à l'érudition ou dépend-elle, au contraire, d'un savoir plus commun ? Les réponses à

---

[111] [s. n.], « *Richard Cœur-de-Lion* et *Le Diable à quatre* », *in Le Journal de l'Empire*, le 31 mai 1810.
[112] Jules Carlez, *art. cit.*, p. 262.
[113] *Ibid.*
[114] Comédie héroïque qui se déroule en Macédoine, à Damas, au IIe siècle avant Jésus-Christ.
[115] [s. n.], « Suite de la Notice historique sur la vie et les ouvrages de monsieur Méhul », *in Le Camp-volant : Journal des spectacles de tous les pays*, n° 105, le 11 novembre 1819.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ces questions, dévoilées tout au long de ce travail, se laissent déjà entrevoir dans certaines critiques d'époque. On lit dans le *Journal des théâtres, de la littérature et des arts* daté du 11 novembre 1820, à propos de la reprise de *Wallace ou le Ménestrel écossais* (1817), opéra-comique de Jean-Victor Fontanes de Saint-Marcellin et Charles-Simon Catel :

> « M. Catel a su donner à tous ses morceaux un caractère d'originalité ; dès l'ouverture, le spectateur sent qu'il va voir ce qu'il n'a pas déjà vu, entendre ce qu'il n'a pas déjà entendu. J'ignore si les montagnards écossais chantaient précisément comme M. Catel les fait chanter ; mais ce qu'il y a de sûr, c'est que la musique de *Wallace* a une couleur locale qui s'accorde parfaitement avec l'idée que nous avons des anciens Calédoniens. C'est d'après ce principe que M. Kreutzer a fait chanter les habitants de Saint-Domingue et Grétry ceux de Madagascar[116]. »

L'analyse confesse sans honte être dépourvue de référents scientifiques. La résignation aisée du critique, qui ne pourra jamais confronter les portées musicales de C. S. Catel à un authentique chant de montagnards écossais, son attente comblée une fois que « l'idée que nous avons » de certains imaginaires correspond à ce qui figure sur la partition, voilà probablement la ligne générale des spectateurs d'alors. Dans le cas du médiévalisme, le rapport avec la vérité historique est en revanche ambigu dans la mesure où le paratexte de l'art lyrique brouille les pistes.

II. b. Un rapport ambigu à la discipline historique, vérité ou vraisemblance

Dans quelle mesure l'imaginaire médiévaliste déployé dans l'art lyrique, tout juste soumis aux exigences de la couleur locale, doit-il dans le même temps se situer par rapport à l'histoire, discipline en voie de se codifier ? N'entretient-il avec cette dernière, comme le veut l'idée reçue, un lien de sujétion bien plus étroit ? C'est ce qu'incitent à penser divers indices glanés à la fois dans les livrets et dans la presse, qui désignent clairement l'histoire comme une matière première nécessitant, de l'autre côté de la rampe, une bonne dose d'érudition. En 1826, le propos suivant, tiré du *Journal général de la littérature de France*, suggère une telle exigence :

> « Notre siècle, devenu difficile et scrupuleux […] a surtout demandé, soit dans les productions de la peinture, soit dans celles du théâtre, soit même dans les romans de mœurs et d'époque, dont la mode a été donnée à la France par le célèbre romancier écossais, une vérité de descriptions locales qui s'étend aux costumes, comme aux monuments, aux armes et aux meubles, comme aux lieux et aux coutumes[117]. »

---

[116] [s. n.], *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, le 11 novembre 1820.

[117] [s. n.], « Collection des costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France, depuis Chidéric Ier jusqu'à l'an 1820, du comte Horace de Viet-Castel », *Journal général de la littérature de France ou Répertoire méthodique*, volume 29, daté de 1826.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Si le choix d'un sujet historique devient effectivement une gageure pour certains pans de la création artistique du début du XIXe siècle, le lien de l'art à l'histoire doit immédiatement être démystifié. Gustave Planche, critique redouté des scènes parisiennes, témoigne tout d'abord en des termes caustiques de l'appétit d'exactitude surfait des spectateurs, les soirs de pièces historiques :

> « Voici comment se passent les choses aux soirées qu'on est convenu d'appeler solennelles […]. Chacun donne son avis sur l'exactitude archéologique d'une chambre sculptée ou d'une portière damassée. Il n'est personne qui, pour avoir feuilleté cent pages de Sainte-Palaye ou de Monteil, ne se croit en droit de critiquer la forme d'un chapiteau roman ou l'écusson d'un chevalier du XIIe siècle[118]. »

Si le propos contient une part d'exagération, le jeu de snobisme qu'il décrit démontre que la frontière entre vérité et vraisemblanc tend à s'estomper dans l'œil du spectateur, dans les années 1820. Au sujet de l'orientalisme, Saïd établit une distinction similaire entre ces deux notions de vérité et de vraisemblance et décrivant la facticité du monde conditionné par la « formation collective » :

> « Dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un *topos,* un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'œuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela. L'observation directe et la description circonstanciée de l'Orient sont les fictions que présentent les écrits sur l'Orient, mais, invariablement, elles sont en tout point secondaires par rapport à des tâches systématiques d'un autre ordre. Chez Lamartine, Nerval et Flaubert, l'Orient est une re-présentation de matériel canonique, guidée par une volonté esthétique et agissante capable d'éveiller l'intérêt chez le lecteur[119]. »

Remplacer le mot d'Orient par celui de Moyen Âge éclaire, à quelques aménagements près, la position du Moyen Âge d'opéra par rapport au Moyen Âge tout court : comme cet orient de pacotille, il se situe au croisement de l'acte fondamentalement créateur, de l'érudition et de l'attente du spectateur. Pour chacun des paramètres (littéraire, visuel, sonore) de l'art lyrique, le rôle joué par ces données, et en particulier l'importance conférée à l'érudition, doit être déterminé(e). L'environnement érudit des créateurs – librettistes, compositeurs, dessinateurs – est donc susceptible d'éclairer la nature des images narratives, sonores et visuelles ; toutefois, cette somme de connaissance à disposition ne peut être considérée d'office ni comme un déterminisme ni comme une autorité à laquelle rendre des comptes.

Les traces de discipline historique, où qu'elles soient relevées – dans les livrets, dans les indications scéniques et dans la presse – doivent en réalité être envisagées prudemment : l'histoire peut alimenter le médiévalisme de l'art lyrique par sa rhétorique sans être son garant

---

[118] Il s'agit d'un compte rendu de représentation historique donnée au théâtre de la Comédie-Française. Le critique fait ici référence aux *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, réédités par Charles Nodier en 1826, ainsi qu'à l'*Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles d'Amans-Alexis Monteil*, parue en 1828.
[119] Edward Saïd, *op. cit.*, p. 204.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ou sa source d'inspiration principale. Le relevé d'empreintes de la discipline historique peut correspondre à un procédé d'ennoblissement scientifique, non à l'intégration d'une véritable matière première dans la production artistique. Après tout, ce procédé d'écriture n'est pas étranger à la science elle-même, comme le remarque Bruno Latour :

> « La présence ou l'absence de références, de citations et de notes en bas de page est un signe si sûr du sérieux d'un texte que l'on peut en partie transformer un fait en fiction ou une fiction en fait simplement en retranchant ou en ajoutant des références[120]. »

C'est à l'aune de ces réflexions que l'on envisage les quelques signes de sérieux semés par les librettistes. On compte effectivement dans les livrets – fait étonnant au regard du medium du spectacle vivant, dans lequel nulle instance auctoriale n'est censée intervenir – des références historiques intégrées au sein des avant-propos et en notes de bas de page. L'avant-propos d'*Adèle de Ponthieu* (1772), tragédie lyrique de Razins de Saint-Marc, Jean-Benjamin de La Borde et Henri-Montan Berton se conclut par cette révérence faite au premier historien médiéval, brandie comme une caution : « M. de Sainte-Palaie [*sic*], dans son excellent ouvrage sur la chevalerie, et les auteurs qu'il cite, en sont les garants[121]. » Le livret tout entier se place donc de la sorte sous la férule des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* (1781) de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, référence connue du public lettré[122]. Celui des *Jeux floraux* (1818), opéra de Jean-Nicolas Bouilly et Léopold Aymon, riche en précisions historiques, revendique quant à lui la caution plus floue d'autorités nombreuses et anonymes (« Plusieurs historiens prétendent que […], [d']autres historiens soutiennent que[123] […]. ») Le paratexte érudit des livrets lyriques consiste par ailleurs en certaines notes de bas de page, « signes de sérieux » elles aussi, comme c'est le cas dans celui de *La Fée Urgèle* (1765), opéra-comique de Charles-Simon Favart et Egidio-Romoaldo Duni, « encore » empreint de féérie : le librettiste associe à la didascalie « La Hire [l'écuyer] délace le heaume et l'armure de son maître[124] » (I, 5) une note de bas de page qui précise la signification du terme « heaume ». Le procédé permet donc de renseigner les responsables de la mise en scène mais octroie aussi au librettiste l'occasion de faire montre de son « sérieux ». Sur l'ensemble des opéras et opéras-comiques médiévalistes consultés, une seule et unique note de bas de page du même ordre a pu être trouvée. Dans les *Abencérages ou l'Étendard de Grenade* (1813), opéra

---

[120] Bruno Latour, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris : La Découverte, 1989, p. 112.
[121] M. de Saint-Marc, *Adèle de Ponthieu,* tragédie lyrique, Paris : Lormel, 1782, p. 6.
[122] Voir L. Gossman, *op. cit.*
[123] Jean-Nicolas Bouilly, *Les Jeux floraux*, opéra, Paris : Roullet, p. V et VI.
[124] M. Favart, *La Fée Urgèle, in Théâtre de l'opéra-comique ou Recueil des pièces restées à ce théâtre*, Paris : Nicolle, 1811.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'Étienne de Jouy et Luigi Cherubini, un héraut situé à l'entrée de la lice s'écrie : « Dieu veut, le roi permet, les juges sont contents ; / Laissez aller les combattants. » Ces paroles se conjuguent, dans la partition, à une fanfare destinée à « donner le signal d'un combat à outrance » et, dans le livret, à une note de bas de page érudite entérinant l'authenticité de ce protocole : « [c]es mots sont textuellement ceux que prononçait le hérault d'armes en donnant le signal du combat[125]. » Comme dans l'exemple précédent, la référence confère à la réplique aux allures formulaires l'air d'une authentique citation médiévale. Remarquons que ces interférences explicites entre histoire et médiévalisme lyrique sont proportionnellement limitées dans les livrets des années 1800-1830 et adviennent davantage dans les livrets de grand opéra : en soi, ce déséquilibre constitue peut-être un premier signe de la façon dont les librettistes réinventent le Moyen Âge salle Feydeau : présume-t-on que le public ne vient pas s'éduquer, enrichir son bagage de connaissances, en choisissant ce genre plus léger qu'un opéra ou qu'une tragédie ? C'est là une explication possible.

La relative indigence de cette rhétorique et des références historiennes dans l'opéra-comique des décennies 1810-1820 s'impose avant tout via une approche interdisciplinaire, celle du roman historique. Parce que leur medium le leur permet, les romanciers jouent dans les années 1820 ce jeu de l'ennoblissement de leur prose au point d'Anne Reverseau décrive, à propos du paratexte des romans historiques, une « esthétique documentaire[126] ». Les romanciers mettent tout d'abord leurs préfaces ou avant-propos à contribution pour simuler l'authenticité de leurs récits. C'est le cas de la préface d'*Ismalie ou la Mort et l'Amour* (1828), roman médiévaliste, dans laquelle le vicomte d'Arlincourt invente avec effronterie des sources authentiques au récit à venir, qu'il met en scène du même coup. Il n'est pas pionnier en la matière. Le même procédé avait déjà employé dans *Quentin Durward* (1823) de Walter Scott : l'intrigue, ancrée dans la région de Tours à l'époque de Louis XI, est précédée d'une « fiction destinée à conférer par avance aux personnages et aux épisodes du roman un caractère de confortable authenticité[127] ». Comme dans les quelques livrets d'opéra cités, ensuite, les notes de bas de page participent grandement de l'esthétique documentaire. La note pseudo-érudite suivante, relevée dans *L'Étrangère* (1822) du même Arlincourt, l'atteste : « Voyez les livres du temps, les vieilles chroniques, les légendes anciennes, et tous les

---

[125] Étienne Jouy, *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade*, *in Œuvres complètes d'Étienne Jouy,* tome II, Paris : Jules Didot, 1823, p. 282.
[126] Anne Reverseau, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 », *Fabula*, colloque *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1738.php, consulté le 15 juin 2013.
[127] Pierre Genévrier, *Walter Scott, historien français ou le Roman tourangeau de Quentin Durward*, Tours : Arrault et Cie, 1935, p. 35.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

écrivains qui se sont plu à rappeler les mœurs du moyen âge[128]. » Le mode d'imbrication de l'histoire et de l'anecdote romanesque apparaît bien approximatif à l'aune de cette « précision », ce que vient confirmer la note suivante *:* « tous les faits historiques de ce récit sont de la plus exacte vérité[129]. » On ne saurait en douter. Enfin, les informations « historiques » peuvent s'intégrer au roman par l'ajout d'un chapitre à part, expressément destiné à cette fin. C'est ce à quoi procède Arlincourt dans *Ismalie ou la Mort et l'Amour,* qui compte une partie intitulée « Notes historiques », déployée sur cinquante pages. Si l'histoire et l'anecdote romanesque ne s'harmonisent guère dans les romans d'Arlincourt, Scott parvient en revanche à une alchimie en la matière : « quelques sources érudites et quelques références à l'histoire nationale ne font pas un roman scottien : dans le *Solitaire*, la matière romanesque, loin d'intégrer la matière historique et de la rendre vivante, s'y juxtapose de la manière la plus artificielle[130]. » En quête d'authenticité, le roman historique emprunte donc à l'histoire dans une proportion de loin supérieure aux livrets d'opéra, « ses modes de justification[131] ». Cela trouve à s'expliquer par l'évolution alors en cours du paradigme de « vraisemblance » dans le roman historique des années 1820, marche vers une esthétique de plus en plus réaliste[132] redevable avant tout au roman historique scottien. Dans une étude consacrée au Moyen Âge de Walter Scott, Alice Chandler tire d'ailleurs d'un ensemble de témoignages d'époque[133] l'idée que l'écrivain écossais avait « créé un imaginaire médiéval que la plupart de ses lecteurs a tenu pour vrai[134] ». Sans doute la différence de medium entre roman et opéra explique-t-elle aussi la différence de traitement, d'attentes, du point de vue de la vérité historique : un texte écrit comme l'est le roman historique voisine de bien plus près avec les ouvrages historiques qu'un medium relevant du spectacle vivant. Nous verrons toutefois que les metteurs en scène et compositeurs savent alors transformer la note de bas de page en note de bas de scène.

L'ambiguïté du lien entre livrets et histoire tient au fait que l'on ne peut réduire la réinvention lyrique de l'histoire à un tel mimétisme rhétorique. L'histoire constitue aussi et avant tout un ensemble d'informations *réelles* qui entrent peu à peu en concurrence avec une

---

[128] Charles Prévost d'Arlincourt, *L'Étrangère*, Paris : Béchet aîné, première édition, tome II, 1825, p. 45.
[129] *Ibid.*, p. 246.
[130] Olivier Bara, *Michele Carafa, Le Solitaire : dossier de presse parisienne (1822),* Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2004, p. 9.
[131] Fiona McIntosh*, La Vraisemblance narrative en question. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 63.
[132] C'est la thèse de l'ouvrage de Fiona McIntosh.
[133] James Hillhouse, *The Waverley Novels and Their Critics*, New York : Octagon Books, 1970.
[134] « *Scott created an imaginary medieval world that most of his readers took for real* », *in* Alice Chandler, « Sir Walter Scott and the Medieval Revival », *Nineteenth-Century Fiction*, volume 19, n° 4, University of California Press, mars 1965, p. 315.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

dimension des livrets restée nécessaire jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : la féerie. La matière historique, si factice soit-elle, l'éclipse peu à peu et la visibilité et la quantité des données réelles et historiques s'accroissent alors au sein des intrigues lyriques ancrées dans les siècles de chevalerie. Il y a d'abord cohabitation du merveilleux et des accessoires réalistes : les premières tragédies lyriques à incorporer l'histoire médiévale, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, conservent une part d'enchantement, retardant l'avènement véritable de la vraisemblance historique constitutive de l'imaginaire des années 1810-1830. Elles appartiennent à une autre époque dans la mesure où la notion de « sujet historique » implique que ce qui constitue jusqu'alors le sel des livrets – « la puissance de l'intrigue galante, la dramaturgie de l'enchantement, le principe du merveilleux[135] » – s'en évapore :

> « [i]l ne faut pas retenir pour "historiques" les opéras inspirés par la *Jérusalem délivrée* du Tasse ou l'*Orlando furioso* de l'Arioste : Renaud, Armide, Roland [étant] des incarnations de chevaliers d'un Moyen Âge plus que conventionnel, dans lequel la vérité historique s'efface totalement devant une vérité mythique[136]. »

Le franchissement de ce cap, l'éradication du merveilleux, permet donc de délimiter l'imaginaire de sa préhistoire.

Pour conclure, le médiévalisme déployé dans l'art lyrique doit répondre à l'exigence du dépaysement propre à la couleur locale et au principe de « convenance » qui lui est corrélatif. La localité à laquelle il se rapporte, l'histoire médiévale, se profile sous deux aspects. L'histoire comme référent est, tout d'abord, un ensemble de signes rhétoriques qui apparaissent d'autant mieux par le verre grossissant du roman historique. Elle correspond ensuite à un ensemble d'informations réelles – par opposition à des données merveilleuses – censées octroyer à l'œuvre de la vraisemblance. Réel ne dit pas encore exact, aussi faudra-t-il observer ce que les librettistes, les compositeurs et les peintres font de l'exigence de la couleur locale lorsqu'elle réfère à l'histoire, donc si la création est régie par le modeste principe de convenance, qui accepte le mensonge tant qu'il reste vraisemblable, ou véritablement par la vérité historique.

L'imaginaire médiévaliste déployé dans l'art lyrique n'est pas seulement envisagé comme un objet régi par des impératifs divers mais aussi, à présent, comme un objet en

---

[135] *Ibid.*, p. 70.

[136] Les opéras à sujet historique envisagés comme tels sont *Le Seigneur bienfaisant* de Rochon de Chabannes et de Floquet (1780), *Péronne sauvée* de Billardon de Sauvigny et de Dezède (1783) et *Louis IX en Égypte* de Guillard/Andrieux et de Lemoyne (1790), *in* « Drame lyrique médiéval et tragédie lyrique nationale sur la scène de l'ARM après la guerre de Sept Ans », *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, *in L'Opéra de Paris sous l'Ancien régime. Approches plurielles*, Iremuse et MSHE, S. Bouissou, P. Denécheau et F. Marchal-Ninosque (éd.), 2015, p. 68.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

circulation. L'hypothèse récurrente dans la suite de ce travail selon laquelle les motifs médiévalistes de l'opéra français sont assimilés à l'étranger est éclairée par les développements suivants, consacrés à la circulation de trois pans constitutifs de l'imaginaire français médiévaliste : les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye, les supports iconographiques érudits et les romans d'Arlincourt.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE III DEUX PANS DE L'IMAGINAIRE MÉDIÉVALISTE FRANÇAIS EN CIRCULATION

L'existence d'un socle d'intrigues voyageuses médiévalistes issues de France (Annexe 3) ne dit pas encore que l'imaginaire médiévaliste français est assimilable en terres étrangères : rien n'assure en effet que les intrigues voyageuses retrouvent dans les cultures destinataires l'écrin des motifs qui leur donnaient leur cohérence dans leur contexte initial. Pour que les motifs français soient assimilés, c'est-à-dire rendus lisibles, encore faut-il qu'un socle de références communes rapprochent les trois sphères géographiques. Le démontrer doit légitimer l'approche européenne appliquée aux motifs par la suite, cela en mettant à jour les circulations qui adviennent alors en marge de la sphère lyrique et celles d'autres pans du médiévalisme français.

III. a. L'érudition médiévaliste française, précocité et diffusion en Europe

Les écrits de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye

Un passage en revue des écrits français, italiens et allemands du premier XIXe siècle traitant des siècles de chevalerie met en valeur le statut de référence européenne qui est celui des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* (1753) réédités en 1826 par Charles Nodier. Ce constat concerne l'opéra et l'opéra-comique médiévalistes du premier XIXe siècle de plus près qu'il y paraît : les ponts à établir entre le monde de la scène et cet ouvrage sont nombreux. Ils sont tout d'abord directs. Michel Sedaine adapte par exemple en livret d'opéra-comique la chantefable (genre littéraire médiéval) du XIIe siècle *Aucassin et Nicolette*, traduite et modernisée en 1752 par La Curne de Sainte-Palaye et publiée dans le *Mercure de France* sous le titre d'*Aucassin et Nicolette ou les mœurs du bon vieux temps* : la traduction représenterait le coup d'envoi de « l'enthousiasme sentimental et idéalisé pour les thèmes médiévaux, à l'œuvre dans la littérature française du dernier XVIIIe siècle[137] ». Les tableaux relatifs aux intrigues voyageuses (Annexe 3) révèlent par ailleurs l'engouement suscité, tant en France qu'en Italie, par la légende médiévale de Raoul de Coucy et de Gabrielle de Vergy. Or c'est à partir de la copie du manuscrit du *Roman de Raoul de Coucy* faite par La Curne de Sainte-Palaye que Dormont du Belloy rédige ses propres *Mémoires historiques sur la maison de*

[137] Angus Martin, « Les Amours du bon vieux temps *: medieval themes in French prose fiction 1700-1750* », *in* P. Damian-Grint (éd.), *Medievalism and* Manière Gothique, *op. cit.*, p. 15.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Coucy, eux-mêmes à la base de la tragédie *Gabrielle de Vergy*[138] (1777), connue pour son dénouement macabre et peu respectueux de la bienséance. Le retentissement de cette légende dépasse les frontières françaises : aux traductions de la tragédie de Dormont du Belloy s'ajoutent des exemples éclectiques aussi divers que la publication par Johann Nikolaus Forkel du roman de Sainte-Palaye dans l'*Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1801[139]) ou son adaptation, en 1837, sous forme de « grand ballet héroïque » (*Gabriella di Vergy, azione eroico-pantomima*) chorégraphié par G. Gioia. D'autres liens, plus discrets, peuvent être établis entre *Les Mémoires sur l'ancienne chevalerie* et le médiévalisme lyrique français du premier XIXe siècle. L'écriture de l'érudit, caractérisée par l'attention inédite qu'elle porte aux détails pittoresques et aux peintures de mœurs, touche un large public. La description du tournoi – scène qui ne laissera pas d'avoir un riche héritage dans l'imaginaire des lecteurs de Sainte-Palaye –, fourmille par exemple de précisions visuelles et sonores :

> « Une foule de ménestriers, avec toutes sortes d'instruments d'une musique guerrière, étaient prêts à célébrer les prouesses qui devaient éclater dans cette grande journée. […] Le bruit des fanfares annonçait l'arrivée des chevaliers, superbement armés et équipés, suivis de leurs écuyers, tous à cheval ; ils s'avançaient à pas lents, avec une contenance grave et majestueuse[140]. »

L'œuvre est par ailleurs traduite en Angleterre et en Allemagne très peu de temps après sa parution[141]. *The Memoirs of ancient chivalry*[142] paraissent en 1784 en Angleterre et, en Allemagne, on dénombre trois éditions de la traduction de Klüber (1786, 1788 et 1791), sous le titre de *Das Ritterwesen des Mittelalters nach seiner politischen und militärischen Verfassung*[143]. Des références aux *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* figurent dans les *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784) de Johann Gottfried von Herder, dont les écrits familiarisent aux recherches de Sainte-Palaye la génération de poètes romantiques et d'érudits allemands : Wilhelm Heinrich Wackenroder, les frères Frédéric et Auguste Schlegel,

---

[138] Tragédie créée à la Comédie-Française le 12 juillet 1777. Les sources de Belloy ont été nombreuses. Parmi les sources primaires : *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* daté de la fin du XIIIe siècle et le conte médiéval de *La Châtelaine de Vergy* daté du milieu du XIIIe siècle. Parmi les sources secondaires, l'édition critique mentionne *Marguerite de Lussan, Les Anecdotes de la cour de Philippe-Auguste* (1738), la *Romance de Gabrielle du duc de Vallière,* l'*Épître du comte de Fayel,* époux de Gabrielle de Vergy, à Fayel son frère, de Gabriel Mailhol, publié en avril 1769 dans le *Mercure de France.*

[139] Lionel Gossman, *op. cit.*, p. 128.

[140] Jean-Baptiste de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie par La Curne de Sainte-Palaye ; avec une introduction et des notes historiques par Charles Nodier.*, tome I, Paris : Girard Libraire-éditeur, 1826, p. 78.

[141] Lionel Gossman, *op. cit.* p. 332.

[142] *Memoirs of ancient chivalry. To which are added, the anecdotes of the times, from the romance writers and historians of those ages*, traduit du français par le traducteur de *La Vie de Pétrarque*, Londres : J. Dodsely, 1784. Gossman consacre par ailleurs une page de son ouvrage aux auteurs anglais qui ont relayé la pensée de Sainte-Palaye dans les régions anglophones.

[143] Paru à Nuremberg chez Grattenauer.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ludwig Tieck, Novalis[144]. L'incidence de la traduction allemande se ressent avant tout au moment de la publication par Johann Gustav Büsching de *Ritterzeit und Ritterwesen,* en 1823, étude relative à la chevalerie pionnière en l'Allemagne. En préface, les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* sont présentés comme le modèle à atteindre, sachant que « [l]es quelques travaux consacrés à la chevalerie dont dispose l'Allemagne ne consistent malheureusement qu'en de fidèles copies de la version traduite par Klüber de la célèbre œuvre française de Sainte-Palaye[145]. » Ainsi, si Büsching prend ses distances avec les méthodes adoptées par l'érudit français, il tient encore ses ouvrages, en 1823, pour la seule et unique référence valable concernant l'histoire de la chevalerie. Il n'existe pas en revanche de traduction des *Mémoires* en langue italienne, mais ces travaux sont bien connus de l'autre côté des Alpes : on dénombre par exemple sept références faites à l'historien dans le premier volume de la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia* (1828-1829) signée de l'érudit Giulio Ferrario, qui constitue en Italie, comme celui de Büsching en Allemagne, la référence unique et relativement tardive en termes de chevalerie. Une note érudite relative à cet ouvrage, insérée au bas de la page de distribution du livret de *Le Due Duchesse o sia la Caccia dei Lupi, dramma semiserio* (1824), signé de Felice Romani – une adaptation d'*Edgar ou la Chasse aux loups* (1805), mélodrame de Louis-Charles Caigniez mis en musique par Henri Berton – permet d'attester les répercussions des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* dans l'Italie du premier XIXe siècle. Romani traduit en effet par le terme de troubadour par celui de *trovatori*, éclairant à cette occasion son « lectorat » d'une touche érudite :

> « Les *trovatori*, appelés en dialecte provençal "Troubadours", étaient les poètes, qui, à la manière des bardes écossais, et des "Scaldi" danois, célébraient les héros, les suivaient à la guerre et étaient partout introduits, et honorés quand, une fois à l'intérieur, ils chantaient les louanges aux belles et aux preux. La France et l'Italie, en particulier la Sicile, se vantaient d'en avoir d'excellents. Ceux qui récitaient et chantaient les vers des troubadours ont été appelés Ménestrels, et ces derniers furent également connus en Angleterre. Voir *L'histoire de l'ancienne chevalerie* de Sainte-Palaye[146]. »

---

[144] L. Gossmann, *op. cit.*, p. 232.

[145] « Die wenigen Werke, welche wir in Deutschland über Ritterwesen haben, sind leider nur ein zu treuer Abdruck der klüberschen Übersetzung des berühmten französischen Werkes von Saint-Palaye », *in* Johann Gustav Büsching, *Ritterzeit und Ritterwesen*, Leipzig: Brockhaus 1823, p. v. Nous traduisons.

[146] « *I trovatori, in provenzale "Troubadours", erano Poeti, i quali a guisa dei Bardi Scozzesi, e degli Scaldi Danesi, celebravano gli eroi, gli seguitavano nella guerra, ed erano de per tutto introdotti, ed onorati quando andavano intorno cantando le belle, ed i prodi. La Francie, l'Italia, e specialmente la Sicilia ne vantavano degli ottimi. Coloro che recitavano, e cantavano i versi dei Trovatori si chiamavano Menestrels, e questi furono conosciusi egualmente in Inghilterra. Vedi la Storia dell'antica Cavalleria di Saint Palaye.* », *in* Felice Romani, *Le Due Duchesse, ossia la Caccia del Lupi, dramma semiserio per musica* mis en musique par Filippo Celli, Fantosini, 1824. Nous soulignons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cette note de bas de page, sur laquelle nous reviendrons, atteste pour lors non seulement la circulation des écrits érudits d'un pays à l'autre, mais aussi et surtout la porosité entre le milieu érudit français et la sphère artistique italienne. Elle constitue donc l'indice d'un possible socle commun de savoir pour les librettistes européens. Considérons à présent la place pionnière de la muséologie médiévaliste française à la fin du XVIIIe siècle.

Musées et ouvrages illustrés français

De même que les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye, les musées français consacrés à l'art médiéval constituent à l'époque à la fois une source d'information pour les opéras médiévalistes et, du fait de sa précocité et de sa richesse, un socle potentiel de médiévalisme européen. Deux exemples cette fois puisés dans le sillage des scènes germaniques, envisagés comme des échos à la note de bas de page de Romani, peuvent faire office d'ouverture. Parmi les légendes des costumes d'une *Gallerie der Costüme* (1844-1848) allemande, recueil de costumes théâtraux collectés, rassemblés et publiés par Louis Schneider, figure la suivante : « L'armure de Jeanne d'Arc a été spécialement élaborée pour Mademoiselle Rachel, armure que l'on peut encore trouver dans la collection du musée d'Artillerie de Paris aujourd'hui[147]. » Le témoignage de cet auteur germanique fait montre non seulement de la circulation de modèles iconographiques de par l'Europe mais aussi de l'ampleur des mannes historiennes recélées à Paris : la note de bas de page de Felice Romani, censée démontrer le rayonnement des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* au-delà des frontières, trouve en cela un équivalent. Second exemple, on trouve la mention suivante en légende de l'une des maquettes de costumes de *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Friedrich von Schiller[148], celui d'Isabeau de Bavière, au sein d'un recueil de présentation des costumes des théâtres royaux berlinois :

> « La barette provient d'un couvre-chef semblable à celui que la pucelle d'Orléans porte sur la colonne qui se trouve à Paris, au musée des Monuments français. Toutes les représentations de la reine Isabeau que nous avons pu trouver la parent d'habits d'État et de cour et il a donc fallu avoir quelque peu recours à notre imagination pour parvenir à nous la représenter en habits d'intérieur[149]. »

---

[147] Louis Schneider, Berlin : Winckelmann, 1844-1848 (pas de numéros de page). Nous traduisons.

[148] Le comte de Brühl est intendant des deux scènes royales berlinoises entre 1814 et 1828. Karl Friedrich Moritz Paul von Brühl, sixième tome des *Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin : L. W. Wittich, 1819.

[149] « *Das Baret ist von einer ähnlichen Kopfbedeckung entlehnt, welchen die Jungfrau von Orleans in der Bildsäule trägt, die sich in Paris in dem* Musée des Monuments françois *vorfindet. Die Abbildungen, welche uns von der Königin Isabeau vorgekommen sind sämmtlich in weiblicher Staats- und Hofkleidung, und es musste daher hier der Phantasie einiger Spielraum gelassen werden, sich dieselbe im Lager zu denken.* », sixième tome des *Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl,* costume 42. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Le musée des Monuments français ici mentionné, ouvert à Paris en 1795, est le premier à avoir été consacré en partie aux collections médiévales françaises. C'est là que les responsables de la prestigieuse scène berlinoise cherchent leur documentation lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'histoire française, cela bien que les catalogues du musée n'aient été publiés qu'en langues française et anglaise. Comme la gravure reproduite ci-dessous l'atteste (voir Illustration 4), on choisit effectivement de coiffer la reine Isabeau de Bavière du couvre-chef de Jeanne d'Arc (voir Illustration 1). Cet accessoire est d'ailleurs destiné à une large diffusion sur les scènes d'époque puisqu'on le retrouve dans d'autres versions de l'épopée johannique : les protagonistes de *Jeanne d'Arc* (1812), mélodrame de Michel Dieulafoy et Nicolas Gersin donné au théâtre du Vaudeville (voir Illustration 3) et de *Jeanne d'Arc à Rouen*[150] (1819), tragédie de Charles-Joseph Loeillard d'Avrigny donnée au Théâtre-Français (voir Illustration 2) en sont coiffées. À propos d'une *Jeanne d'Arc* sculptée par Jean-François Legendre-Héral en 1820[151], enfin, il est précisé qu'« à défaut d'un accès direct au portrait des échevins ou à ses représentations gravées », son auteur se serait référé au buste du musée des Monuments français, « représentant une noble dame armée d'une épée, qui en est très proche. […] Ce portrait en terre cuite du XVIe siècle, très restauré par Pierre-Nicolas Beauvallet, aurait alors été rebaptisé *Jeanne d'Arc* et publié en gravure par Alexandre Lenoir avant 1802[152]. » Voilà donc comment une représentation érigée en modèle sur la base d'une source incertaine dans un musée est appelée à faire autorité jusqu'au-delà des frontières. Comme dans le cas de la note de Felice Romani, on assiste ici au transfert et au réinvestissement actif d'une source d'érudition française sur une scène étrangère.

Quelles sont les spécificités de la muséologie française en général et du musée des Monuments français en particulier ? En quoi ce dernier est-il susceptible d'attirer des artistes étrangers ? Son ouverture en 1795 s'ancre dans le contexte d'« un courant historiciste et archéologique[153] » daté de la fin du XVIIIe siècle, advenu dans le sillage des recherches dévolues en France à l'histoire médiévale. En 1791, Alexandre Lenoir est chargé d'assembler des objets d'art possédés par les églises et les couvents menacés par la Révolution au sein d'un dépôt, celui de l'ancien couvent et jardin des Petits-Augustins. Au terme de l'acquisition d'un large panel de monuments et d'objets, il transforme en 1795 ce dépôt en musée des

[150] Charles-Joseph Loeillard d'Avrigny, *Jeanne d'Arc à Rouen*, tragédie en cinq actes et en vers représentée sur le Théâtre-Français le 4 mai 1819.
[151] Buste plâtre, Lyon, musée des Beaux-Arts.
[152] La légende de ce buste précise que ce couvre-chef à plumes se retrouve dans la *Jeanne d'Arc prisonnière à Rouen* de Pierre Révoil, tableau présenté au Salon 1819. Voir *L'invention du passé, Histoires de cœur et d'épée en Europe (1802-1850)*, tome II, M. Briat-Philippe (éd.), Paris : Hazan éditions 2014, p. 152-153.
[153] Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la Peinture troubadour*, Paris : Arthena, 1980.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Monuments français. L'institution se maintient jusqu'en 1816, date de son démantèlement. Dans le catalogue intitulé *Musée royal des monumens français ou mémorial de l'histoire de France*[154], l'éditeur insiste sur le caractère pionnier de cette institution à l'échelle de l'Europe : seule la « célèbre collection de Wesmeinster » (*sic*) serait susceptible d'être comparée à celle de Lenoir, bien qu'étant moins considérable[155]. Francis Haskell, historien des musées, relativise l'importance du musée[156] auquel il trouve des précédents français et refuse à l'année 1795 le statut de « point de départ ». Le caractère inédit d'une telle institutionnalisation de l'histoire, qui offre à la vue du grand public des antiquités nationales déconsidérées jusque lors, est lui aussi nuancé :

> « En tant que telle, l'idée de musée historique (maintenant propre à notre culture) envisagée comme distincte d'un musée d'arts ou de curiosités et servant l'érudition ou l'éducation des jeunes peintres, n'était pas entièrement nouvelle quand Lenoir a commencé à penser à son musée des Monuments français[157]. »

Haskell concède toutefois que « sans aucun doute, la concentration d'un tel matériau dans un seul et même endroit joua un rôle d'une importance majeure pour ce qui est de stimuler l'imagination des artistes[158] ». Peu importe finalement que le musée des Monuments français n'ait pas été tout à fait pionnier : il devance les entreprises muséologiques italiennes et allemandes, privées d'une telle possibilité du fait de leur territoire décentralisé et marque ses contemporains par la façon dont il met en scène l'histoire. Il ne traduit pas par ailleurs un regain d'attachement pour le Moyen Âge mais plutôt une réaction suscitée par le danger de vandalisme encouru par le patrimoine français dans les années les plus mouvementées de la Révolution française :

> « Lenoir n'avait pas de sensibilité pour l'art médiéval, et il approuvait probablement la Révolution – il jugea certainement essentiel de clamer que c'était le cas. Il donna également son assentiment […] à propos de différents actes de destructions, comme l'incendie (en l'honneur de Marat) de certains portraits (féodaux). Néanmoins, certains autres et lui se rendirent compte que des dommages

---

[154] Alexandre Lenoir, *Musée royal des monumens français ou mémorial de l'histoire de France*, Paris : Impr. d'Hacquart, 1816.
[155] *Ibid.*, p. 8.
[156] Francis Haskell, « *The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting* », *in Past and present in art and taste : selected essays*, New Haven : Yale University Press, 1987, p. 90-116.
[157] « *In itself, the notion of a historical museum (now so integral a feature of our culture), as distinct from a museum of the arts or of curiosities or of one designed to serve erudition or the education of young painters, was not entirely new when Lenoir planned the* Musée des Monuments français. », F. Haskell, *History and its images : art and the interpretation of the past*, New Haven : Yale University Press, 1993, p. 248. Nous traduisons. Parmi les précédents, F. Haskell cite ainsi le musée public d'Antiquités de la ville d'Arles, ouvert en 1780, ou, cinquante ans auparavant, un musée historique à Toulouse.
[158] « *There is no doubt that the concentration of so much material in one place played an immensely important role in stimulating the imaginations of artists* », *ibid.*, p. 112. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> irréparables étaient infligés à l'art français – il se peut très bien qu'il ait partagé les vues de l'Abbé Grégoire, qui utilisa le terme de « vandalisme » dans sa fameuse dénonciation de 1794[159]. »

Le souci pédagogique se manifeste dans l'arrangement spatial du musée proprement dit. S'offre au visiteur, une fois l'église de l'abbaye franchie, une enfilade de salles dévolues à un siècle particulier, du XIIIe au XVIIe siècle. Le classement chronologique des salles se marie à un effort esthétique de mise en scène de l'histoire : la salle du XIIIe siècle marque en particulier les contemporains par sa décoration pensée dans l'esprit de l'époque, ornée de voûtes peintes en bleu et parsemées d'étoiles. La décoration vise dans chaque salle au « caractéristique », soin que confirme le catalogue du musée paru en 1816 : « Dans des salles ornées des princes et des personnages célèbres de l'époque à laquelle chacune d'elle est consacrée, et décorée avec l'architecture convenable à chacune de ces époques[160] ». Les catalogues publiés par les soins de Lenoir présentent d'ailleurs clairement le but d'édifier les contemporains. Cette histoire réinventée ne s'en mêle pas moins à une haute dose de pittoresque et d'anecdotique : certains personnages historiques – Valentine de Milan ou Isabeau de Bavière notamment – se voient accorder une attention disproportionnée au regard du rôle qu'elles jouèrent véritablement dans l'histoire[161]. Et du point de vue de l'érudition, l'influence exercée par le musée des Petits-Augustins sur la postérité aurait d'ailleurs été nulle d'après Dominique Poulot :

> « Bref, le legs direct des Petits-Augustins à nos connaissances historiques paraît à peu près nul – si ce n'est qu'il a perpétué les erreurs anciennes et grossi l'héritage des fausses attributions et des anecdotes douteuses, pour le plus grand bénéfice de la génération romantique[162]. »

---

[159] « *Lenoir had no feeling for mediaeval art, and he probably approved of the Revolution – he certainly found essential to claim that he did. He also agreed* […] *to various acts of destruction, such as the burning (in honor of Marat) of assorted "feudal" portraits. Nonetheless, he and a few others realized that irreparable damage was being inflicted on French art – he may well have shared the views of the Abbé Grégoire whose use of the word "vandalism" in his famous denunciation of 1794* », F. Haskell, *op. cit.*, p. 201-202. Nous traduisons.

[160] A. Lenoir, *op. cit.*, p. 7. Le catalogue de 1810 précise que l'on a attribué « à chacune des salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter ».

[161] D. Poulot a répertorié et dénombré les noms mentionnés dans les récits d'époque de visites, des mentions de personnalités historiques dans le but de « classer les noms par notoriété décroissante ». En tête, « François Ier, Diane de Poitiers et Richelieu, et, hors concours, Héloïse et Abélard ». Viennent ensuite Mazarin, Henri II, Catherine de Médicis, puis, « pour le Moyen Âge : Duguesclin, Clovis et Clotilde. Un dernier groupe se détache encore, qui comprend Saint Louis, Philippe le Bel, Louis XIII et Anne de Bretagne […] ». Ainsi que le précise Poulot, les monarques et hommes d'État faisaient partie des souvenirs de visites avant tout « lorsqu'ils ont l'avantage de se prêter à l'anecdote historique ou sentimentale ». La célébrité des personnages était tributaire « d'une représentation monumentale supérieure à leur importance historique », *in* D. Poulot, *op. cit.*, p. 511. Et de citer les chansons affichées devant le tombeau de Philippe d'Orléans, l'épitaphe de Valentine de Milan (« Plus ne m'est rien ; rien ne m'est plus »), ou encore les épisodes liés à la folie de Charles VI et à la conduite d'Isabelle de Bavière. Pour D. Poulot, donc, au-delà de modèles à proprement parler, les peintres troubadour auraient hérité d'A. Lenoir ce goût pour l'anecdote.

[162] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

C'est une fois dissous, en 1816, que le musée serait devenu dans l'imaginaire collectif une « institution pionnière du goût pour le gothique sentimental et religieux, comme de la découverte de l'histoire nationale[163] ».

En quoi la muséologie influence-t-elle le médiévalisme déployé sur les scènes lyriques, en France et en Europe ? La scène d'opéra se compare au musée en tant que ces deux espaces sont susceptibles de réinventer et de mettre en scène la vie médiévale. Des interactions plus tangibles encore les rapprochent toutefois, comme dans le cas du couvre-chef de Jeanne d'Arc. En effet, au musée des Monuments français, la cible de tant de didactisme est moins en effet le visiteur lambda que les artistes, autorisés, encouragés à reproduire les collections. Le catalogue de 1816 précise notamment que « l'administrateur délivre des cartes aux artistes et aux amateurs pour l'étude des monuments les jours non publics[164] » ; les « observations de l'éditeur » formulent par ailleurs l'idée selon laquelle « le musée des Monuments français fixe, depuis longtemps, l'attention des artistes et de tous les amateurs nationaux et étrangers » et que :

> « [cette] heureuse classification par siècles, de tous les monuments de ce musée, facilite singulièrement les observations de l'artiste, de l'historien ou de l'amateur instruit. […] Aussi les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les architectes et les *décorateurs* viennent tous les jours y étudier l'histoire et les progrès de l'art, ainsi que les costumes civils et militaires des différents âges de notre monarchie[165]. »

Les décorateurs d'opéra se trouvent ainsi associés aux peintres et aux sculpteurs en tant qu'artistes susceptibles de réinvestir les collections mises en scène dans le musée. Lenoir précise d'ailleurs avoir eu soin « de réunir, dans le musée royal des Monuments français, tout ce qui peut donner des idées des anciens costumes[166] ». Nombre d'artistes prolongent directement l'entreprise muséologique[167], en particulier dans le domaine de la peinture. Les peintres « troubadour », c'est-à-dire inspirés par une histoire très anecdotique, empruntent régulièrement au musée des Monuments français :

> « Les peintres venaient y étudier, y dessiner. Lenoir l'affirme. Delécluze donne les noms de Roquefort, Révoil, Richard, Forbin, Granet et Vermay. Les carnets de croquis de Richard le confirment et sont révélateurs de ce que l'artiste cherchait et trouvait au musée. Avec son croquis, Richard donne le nom

---

[163] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001, p. 62.
[164] A. Lenoir, *op. cit.*, p. 5.
[165] *Ibid.*, p. 7 et 8.
[166] « Notice sur les costumes français et l'usage de la barbe », *ibid.*, p. 149-150.
[167] Voir Béatrice de Chancel-Bardelot, « Le Musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes "troubadour" », *in L'Invention du passé : « Gothique, mon amour »* (1802-1830), tome I, M. Briat-Philippe (éd.), Paris : Hazan éditions, 2014, p. 13.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> du personnage représenté, une date, un numéro qui renvoie au catalogue de Lenoir, guide donnant l'information complémentaire et parfois une anecdote historique[168]. »

Le musée donnerait ainsi naissance à d'autres supports iconographiques mis à disposition des artistes, notamment des revues d'histoire spécialisées dans les années 1840[169] (*Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire : revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité* fondée en 1842, ou les *Revue archéologique* et *Annales archéologiques*, fondées en 1844[170]), certaines collections privées et publiques traduisant à leur tour un intérêt pour le Moyen Âge – parmi lesquelles celle qui fut à l'origine du musée de Cluny, la collection d'Alexandre du Sommerard (1779-1842) –, et encore une littérature nouvelle, constituée d'ouvrages illustrés dotés de planches historiques :

> « Percier, Baltard, Lenoir, Guyot, Imbard, Hyacinthe Langlois, Willemin, Beaunier, etc., se mirent à dessiner avec une incroyable ardeur tous les monuments récemment mis en pleine lumière et a portée de l'œil. Leurs dessins se glissèrent dans une foule d'ouvrages et renouvelèrent complètement les habitudes contractées par le XVIIIe siècle en matière d'illustration des livres et de reproduction des monuments[171]. »

C'est donc sous l'impulsion du musée des Monuments français que les ouvrages érudits consacrés aux « antiquités nationales », se destinant à mettre à disposition des répertoires illustrés de costumes et de monuments français, se seraient multipliés à l'époque. Dans quelle mesure ces ouvrages rayonnent-ils en Europe ?

---

[168] Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour*, Paris : Arthena, 1980, p. 18.
[169] Voir Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français. 1-2*, Paris : H. Champion, 1878-1887.
[170] *Le Magasin pittoresque*, magasine orné de gravures et attaché à faire revivre en particulier certaines images du passé, paru à partir de 1833, est également tributaire de l'esprit de « bric-à-brac » manifeste du musée.
[171] L. Courajod, *op. cit.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 1: *Jeanne d'Arc*, catalogue du musée des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir, *Le Musée royal des Monumens français ou mémorial de l'histoire de France et de les monumens*, Paris : Impr. d'Hacquart, 1816.

Illustration 2: Mme Duchesnois dans *Jeanne d'Arc à Rouen* de Charles-Joseph Loeillard d'Avrigny en 1819 (Théâtre-Français), *Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des theatres de la capitale*, Paris : chez Martinet, 1796-1843.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 3: Mlle Rivière dans *Jeanne d'Arc*, vaudeville de Michel Dieulafoy, Nicolas Gersin . (1812) Théâtre du Vaudeville. *Jeanne d'Arc, Lot d'estampes*, Paris : Hautecœur Martinet, 1812.

Illustration 4: Isabeau de Bavière dans la tragédie *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Friedrich von Schiller , reprise sur les scènes royales berlinoises. Costume 42, *Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin : L.W. Wittich, 1819

Les travaux illustrés français

Les travaux illustrés français relatifs aux costumes ou aux blasons médiévaux qui essaiment à la fin du XVIIIe siècle constituent un troisième biais par lequel une imagerie médiévaliste européenne peut se forger, cela à la fois en amont et au sein même des opéras. Ils relèvent, tout comme le musée des Monuments français, de ce que M.-C. Chaudonneret a appelé le « courant historiciste et archéologique [172] » de l'époque. La *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948* [173] (bibliographie des traductions allemandes tirées du français entre 1700 et 1948) et la *Bibliografia italiana* révèlent qu'à l'exception des *Recherches sur les costumes*[174] de Joseph Malliot, relatives aux costumes antiques et médiévaux – paru en 1804 à Strasbourg, l'ouvrage est réédité en allemand en

[172] Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la Peinture troubadour*, Paris : Arthena, 1980.
[173] Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948. Bibliography of German translations from the French, 1700-1948. Bibliographie des traductions allemandes d'imprimés français, 1700-1948,* Baden-Baden : Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1950.
[174] Joseph Malliot, *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples d'après les auteurs célèbres et les monuments antiques*, Paris : Didot, 1804-1809.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

1812[175] –, ces ouvrages n'ont pas été traduits. Cela n'empêche que ces recherches françaises aient fait autorité, le français étant alors la langue de référence à l'échelle européenne. Afin de statuer sur une possible circulation de ces ouvrages à l'étranger, nous avons tout d'abord mobilisé les catalogues de bibliothèques de théâtre[176]. Les résultats ont été, à la hauteur des archives à disposition, parcimonieux. On trouve au sein des collections de la Mannheimer Theaterbibliothek de nombreux ouvrages illustrés érudits consacrés aux costumes de l'Antiquité et du passé médiéval : des ouvrages germaniques, à l'exemple de l'ouvrage de référence de Robert von Spalart *Versuch über das Kostüm*[177] (1804), et des ouvrages étrangers tels que *Das Kostüm der meisten Völker des Altertums*[178] (1785) traduit du français ou encore *L'Art d'armes*[179] (1766-1767) de Guillaume Danet. Les indications tirées du catalogue de la bibliothèque du *Berliner Staatstheater* font mention des ouvrages illustrés de Bernard de Montfaucon et de Nicolas-Xavier Willemin[180]. Fortes de leurs réseaux internationaux, certaines des bibliothèques fréquentées par les artistes permettent donc la découverte de publications historiennes étrangères. Il est donc *objectivement* possible que le costume d'un même personnage historique français, celui de Jeanne d'Arc ou Isabeau de Bavière, ait été conçu selon un même modèle érudit dans des pays différents.

Les bibliographies de certains ouvrages allemands et italiens datés des premières décennies du XIXe siècle et recélant des illustrations relatives à la civilisation médiévale française ont constitué une source d'informations primordiale pour nous concernant la circulation des ouvrages français érudits. Un recoupement bibliographique met-il en évidence une ou plusieurs référence(s) française(s) ayant fait autorité à l'échelle européenne ? Giulio

---

[175] Joseph Malliot, *Gallerie der Sitten, Geräthschaften, religiösen, bürgerlichen und kriegerischen Gebräuche der vornehmsten Völker des Alterthums und der Franzosen bis in das 17te Jahrhundert*, Strasbourg ; Paris : Treuttel et Würtz, 1812.

[176] Voir Winfried Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung : Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin : Gesellschaft für Theatergeschichte, 1931. Nous n'avons pas trouvé de base de données équivalente côté italien.

[177] Robert von Spalart et Ignaz Albrecht, *Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten*, Vienne : Joseph Ederischen Kunsthandlung, 1796. Il faut préciser que ce dernier est traduit en langue française quelque dix années plus tard par L. de Jaubert, sous le titre de *Tableau historique des costumes, des mœurs et des usages des principaux peuples de l'antiquité et du moyen âge, par Robert de Spallart*, Metz : Collignon, an XII, 1804-1809.

[178] André Corneille Lens, Georg Heinrich Martini, *Le Costume des peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, Dresde : les frères Walther, 1785.

[179] Guillaume Danet, Gustave Taraval, Vaxeillère, *L'Art des armes ou la Manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre : simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratique adoptés actuellement en France,* Paris : Jombert, Herissant fils, Lacombe, 1766-1767.

[180] Bernard de Montfaucon, *Les Monuments de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des temps a épargnées*, Paris : J.-M. Gandouin 1729-33.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ferrario[181], qui n'a guère de concurrence en Italie dans son activité de compilateur et d'éditeur, consacre les cinquième et sixième de ses vingt et un volumes d'*Il Costume antico e moderno di Tutti i Popoli*[182] (1817-1834) aux costumes français. Pour parenthèse, cet historien à sensibilité encyclopédiste compte par ailleurs à son actif de nombreux ouvrages très illustrés relatifs au Moyen Âge et plus précisément à la chevalerie. Les plus grands spécialistes sont chargés de les illustrer : dans la *Storia ed Analisi degli Antichi Romanzi di Cavalleria e dei Poemi Romanzeschi d'Italia*, le « combat de Roland et Ferraù » l'a été par un certain Luigi Sabatelli, « *Professore di Pittura nell'I. R. Palazzo delle Scienze ed Arti in Milano*[183] » ; par ailleurs, Alessandro Sanquirico, dessinateur érudit de costumes à la Scala de Milan, illustre également ses ouvrages. Les travaux français mentionnés dans la bibliographie d'*Il Costume antico e moderno di Tutti i Popoli* sont en forte proportion : les planches de Bernard de Montfaucon[184], les *Costume dei francesi* de Malliot et les *Litografie dell'antica Normandia*[185] constituent les références les plus fréquentes. L'érudit mentionne en outre à plusieurs reprises les collections du *Museo dei monumenti Francesi* de Lenoir, peut-être découvertes par le biais des différents catalogues publiés par les soins du conservateur. D'autres ouvrages français illustrés lui sont connus, notamment le *Teatro d'onore e di Cavalleria*[186] de La Colombière cité dans la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia* (1830).

Un éventail plus large d'ouvrages germaniques se prête à un tel relevé bibliographique, publications semblables à celles qui fleurissent en France et qui comportent parfois des costumes ou monuments relatifs au Moyen Âge français. Trois ouvrages relativement espacés dans le temps ont été étudiés, à commencer par le *Versuch über das*

---

[181] Cet érudit italien, souvenons-nous, a été évoqué précédemment en tant que l'un des lecteurs de La Curne de Sainte-Palaye. Les mentions récurrentes faites au premier médiéviste français dans sa *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia* (Milan, 1828-1829) en attestaient.

[182] Giulio Ferrario, *Il Costume antico e moderno, o Storia del Governo, della Milizia, della Religione, Scienze ed Usance di tutti i Popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antiquita e representata cogli analoggi Disegni*, Milan : dalla Tipografia Dell'Editore, 1817-1834.

[183] *Ibid.*, p. x.

[184] Père Bernard de Montfaucon, *op. cit*.

[185] Charles Nodier, Isidore-Justin-Séverin Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, Paris, Didot l'aîné, 1820-1825. L'ouvrage comporte de nombreuses lithographies. Il n'a pas été traduit en italien : pour ce dernier comme pour les autres, c'est Ferrario qui prend la liberté d'italianiser tous les titres.

[186] Marc de Vulson, sieur de La Colombière, *Le Vray Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroique de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrez des Grecs et des Romains, les triomphes, les tournois, les joustes, les pas, les emprises ou entreprises, les armes, les combats à la barrière, les carroussels, les courses de bague et de la quintaine, les machines, les chariots de triomphe, les cartels, les devises, les prix, les vœux, les sermens, les cérémonies, les statuts, les ordres et autres magnificences et exercices des anciens nobles durant la paix. Avec le formulaire d'un tournoy tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les gentils-hommes se servent à la guerre,* Paris : Augustin Courbé, 1648.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Kostüme der vorzüglichsten Völker des Alterthums und des Mittelalters[187] (1796-1811) de Jakob Kaiserer et Robert von Spalart, enrichi de quarante planches illustrées. La publication autrichienne est mentionnée en dépit de son origine en tant qu'elle figure alors au sein des collections des bibliothèques d'opéra allemandes au début du XIXe siècle, constituant en cela une source d'inspiration potentielle pour les costumes historiques germanique. Elle appartient en outre, comme en atteste le cas de la représentation du templier, à un réseau de circulation commun à la France et à l'Allemagne (voir Illustration 14). Sa bibliographie compte de nombreux ouvrages illustrés parmi lesquels prédominent très nettement les références françaises et anglaises : le très précoce ouvrage illustré de Marc Vulson de La Colombière, *Le Vray Théâtre d'honneur et de chevalerie*[188], les planches de Montfaucon (les *Monuments de la monarchie française*[189] datés de 1729-1733), les *Recherches sur les carrousels anciennes et modernes* de Jean-Charles Bar et d'autres ouvrages français moins connus[190].

La seconde bibliographie germanique à avoir été étudiée est celle des recueils de costumes publiés par les soins de l'intendant des théâtres royaux de Berlin, pionnier par son attachement à l'authenticité historique des costumes, le comte de Brühl : les *Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur Brühl*[191] (1819). Dans le prolongement de sa démarche de documentation et d'authentification des costumes, l'intendant fait ainsi publier ces estampes et les légende par des commentaires détaillés. Certaines des références françaises faites à des travaux illustrés figurent également dans les recueils de Giulio Ferrario : il s'agit des planches issues des *Monuments* ou *Antiquités de la Couronne de France* (1729-1733) de Bernard de Montfaucon, dont proviendrait par exemple le costume de bergère de *Johanna von Arc* dans la *Jungfrau von Orleans*[192] de Schiller. Autre référence à Montfaucon : le costume de Donna Diana (n° 58) serait inspiré du *Trésor des antiquités de la couronne de France*[193]. La deuxième référence

---

[187] Robert von Spalart, Jakob Kaiserer, *Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten : Nach den bewährtesten Schriftstellern bearb./2. Abth., über das Kostum der Völker des Mittelalters, 3. Th. Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter : nach seinem ganzen Umfange bearbeitet, und mit den nöthigen erläuternden Kupfern versehen*, Vienne : Schalbacher, 1804.

[188] L'ouvrage de Marc Vulson de La Colombière figure dans le catalogue d'Oettinger précédemment cité.

[189] Bernard de Montfaucon, *op. cit.*

[190] *L'Histoire de la milice française* de Gabriel Daniel, *le Théâtre d'honneur et de chevalerie* de Fayn, *L'Instruction du roi en l'exercice de monter à cheval* de Pluvinel, *La Dissertation historique sur la chevalerie ancienne et moderne* d'Honoré de Sainte-Marthe.

[191] Un ensemble de recueils illustrés publiés à l'initiative de l'intendant d'époque des théâtres royaux berlinois, le comte de Brühl. *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin : L. W. Wittich, 1819.

[192] Nous y reviendrons ultérieurement en images.

[193] « *in Schnitt und Form grössentheils aus dem oben erwähnten Werke* Trésor des antiquités de la couronne de France *entlehnt* », tome VIII, costume n° 58, Brühl, *op. cit.* L'allusion concerne l'ouvrage suivant : Bernard de

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

française commune à Brühl en Allemagne et à Ferrario en Italie est le catalogue du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir : le couvre-chef de la reine Isabeau dans la *Jungfrau von Orleans* en est inspiré. Nicolas-Xavier de Willemin, avec ses *Monuments inédits de la France* (1806-1839), constitue la troisième référence majeure de la scène berlinoise : le costume du roi de France, Philippe-Auguste, destiné aux opéras *Henri VI* et *Agnes von Hohenstaufen*[194], a été élaboré sur cette base. Brühl précise ainsi qu'une représentation de Philippe-Auguste figure en appendice aux *Monuments du XIIIe siècle* de Willemin, qui aurait été « empruntée au magnifique exemplaire manuscrit de l'*Histoire des rois de France* de Dutillet[195] ». Dans un ouvrage consacré aux années Brühl à Berlin, H. Schaffner suggère par ailleurs que l'ouvrage de Willemin est employé à une autre reprise :

> « Sur le bouclier du comte Dunois, dans la *Jungfrau von Orleans,* se trouve un blason historiquement exact, comme figure dans les *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le VIe siècle jusqu'au commencement du XVIIIe siècle* de Nicolas Willemin et André Pottier[196]. »

Certes, la représentation de l'écu d'Orléans est similaire d'une iconographie à l'autre, mais elle se trouve déjà dans le *Trésor des antiquités de la couronne de France* (planche CLXXIV) de Montfaucon, source à laquelle les dessinateurs berlinois ont par ailleurs puisé pour élaborer les costumes de *Donna Diana*. L'attribution de Schaffner serait donc peut-être erronée.

La troisième bibliographie germanique étudiée est plus tardive : déjà évoquée dans le contexte de la circulation des travaux historiens français, il s'agit de la *Gallerie der Costüme* (1844-1847) de Louis Schneider, ouvrage illustré dédié aux costumes historiques et nationaux représentés sur scène. Pour chacun, l'auteur précise les modèles érudits qui ont été employés. Les références en question attestent un grand cosmopolitisme. Les costumes historiques n° 27 (LXXXVI), *Französischer Ritter und Edelfrau im XIII. Jahrhundert* sont ainsi légendés : « Pour le costume de la noble dame, on trouve dans les *Antiquités de la Couronne* de Montfaucon beaucoup d'originaux, de même surtout que la splendide Bible de la Bibliothèque

---

Montfaucon, *Thresor des antiquitez de la couronne de France representées en figures d'après leurs originaux,* La Haye : Pierre De Hondt, 1745.

[194] Le commentaire suivant légende le costume de Philippe-Auguste, roi de France. « Dans les *Monuments inédits de la France* se trouve une représentation de ce roi, qui a été utilisée ici. », « *In den* Monuments inédits de la France, *findet sich eine Abbildung des Königs dieses Namens, welche hier benutzt worden ist.* », *in* Brühl, *op. cit.,* volume 6, costume 42. Nous traduisons.

[195] Planche 120 *in* N.-X. Willemin, *op. cit.*, p. 70.

[196] « *Graf Dunois in der* Jungfrau *hat auf seinem Schild ein historisch genaues Wappen, wie es sich in den* Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le VIe siècle jusqu'au commencement du XVIIIe *von N. Willemin et André Pottier findet* », *in* Hermann Schaffner, *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828*, Krefeld : Worms und Lüthgen, 1926, p. 70. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

parisienne, où l'on trouve beaucoup d'images[197]. » Ces commentaires suggèrent que Louis Schneider aurait effectué un séjour en France, au cours duquel il aurait récolté ses différentes sources, à moins qu'un correspondant érudit lui transmette ces informations depuis Paris. Parmi les autres références françaises, nous trouvons les *Costumes français civils, militaires et religieux depuis les Gaulois jusqu'à 1834* (1834-1837) de Herbé[198], ouvrage plus tardif aux planches de grande qualité. Enfin, la légende associée aux deux costumes dits *Historisch n° 20, Ritter in Rüstung und Haustracht* mentionne les *Costumes des XIIIe, XIVe et XVe siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et sculpture*[199] (1829-1830) de Camille Bonnard.

Quel bilan établir à l'aune de ce parcours bibliographique ? En premier lieu, les bibliographies très fournies suggèrent que les travaux français voyagent alors probablement et peuvent être consultés en bibliothèque – peut-être dans les bibliothèques des maisons d'opéra les plus opulentes –, sachant que des catalogues bibliographiques internationaux annuels permettent de se tenir au courant des dernières parutions étrangères. Par ailleurs, il est probable que les artistes et auteurs disposant d'une bibliographie française appréciable et faisant de surcroît allusion aux collections muséales parisiennes aient voyagé dans le but de collecter leurs sources. En second lieu, la dimension cosmopolite de ces différentes bibliographies fait apparaître des titres français récurrents que l'on peut ériger, sur cette base, en autorités : la systématicité avec laquelle les planches de Bernard de Montfaucon sont mentionnées d'un ouvrage à l'autre laisse à penser qu'en dépit de leur manque d'attractivité, elles font référence dans l'Europe du premier XIXe siècle. Certes, ces planches déjà datées, non colorées et donc peu attractives ne font plus l'unanimité ; Camille Bonnard regrette par exemple le fait que Montfaucon ait « doctement expliqué les usages et costumes du Moyen Âge », mais que les « planches qui accompagnent un ouvrage si estimable n'en [soient] pas dignes[200] ». L'ouvrage jouit quoi qu'il en soit, à l'échelle européenne, d'un statut de référent similaire à celui des *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye.

---

[197] « *Für die Tracht der Edelfrau enthält Montfaucon in seinem* Antiquités de la couronne de France *viele Originale, so wie namentlich die prächtige Bibel in der großen Pariser Bibliothek, durch viele Abbildungen beweist.* », *in* L. Schneider, *op. cit.*, costume historique n° 27, sans numéro de page.

[198] À propos du costume historique 37. Charles-Auguste Herbé, *Costumes français civils, militaires et religieux depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, dessinés d'après les historiens et les monuments. Précédés d'un examen critique et des preuves positives*, Paris : Maison Martinet, 1834-1837.

[199] Camille Bonnard, *Costumes des XIIIe, XIVe et XVe siècles : Extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture avec un texte historique et descriptif*, Paris : Treuttel et Würtz, 1829-1830.

[200] *Ibid.*, préface.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Séries européennes de portraits de figures médiévalistes françaises

Concluons ce développement par deux exemples de modèles médiévalistes français en circulation, qui suggèrent la possibilité de figures médiévalistes européennes et donc d'un socle de références communes pour les artistes de ce temps : la représentation d'Isabeau de Bavière et celle d'un templier. L'un comme l'autre révèlent une spécificité française, la reprise d'une même iconographie sous couvert d'un hommage rendu aux prédécesseurs. En France, les illustrations les plus anciennes sont « officialisées » de ce fait au fil des publications, vecteur de canonisation de la représentation de telle ou telle tête couronnée.

En France, c'est aux collections de Roger de Gaignières[201] et à celles de Bernard de Montfaucon que l'on rend systématiquement hommage : leurs successeurs puisent abondamment dans le large répertoire iconographique constitué entre la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle, les mentionnant en tant que précurseurs et références dans leurs préfaces et reconnaissant explicitement leur dette. Alexandre du Sommerard déclare ainsi en 1838 que le XIXe siècle est redevable à Montfaucon et au musée des Monuments français de Lenoir d'avoir « donn[é] grâce aux efforts successifs de MM. Quatremère de Quincy, Alexandre de Laborde, Raoul-Rochette, Artaud, Willemin, Gilbert, etc., une direction vraiment efficace aux nouvelles études archéologiques[202] ». Un feuilletage plus général des travaux érudits illustrés de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle révèle le procédé de copies iconographiques, autorisé par l'absence de régulation de l'époque en termes de droits d'auteur, notamment celle des représentations successives de la reine Isabeau de Bavière (1371-1435) (voir Illustration 5 à Illustration 11).

[201] À propos des collections de Roger de Gaignières, voir la mise au point de Clotilde Romet dans sa thèse de l'École des chartes (2007), *Le Collectionneur François-Roger de Gaignières (1642-1715). Biographie et méthodes de collection Catalogue de ses manuscrits* (position de thèse consultable sur http://theses.enc.sorbonne.fr/2007/romet).

[202] Alexandre du Sommerard, *Les Arts au moyen âge, en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines, et les objets d'arts de la collection classé dans cet hôtel,* volume 1, Paris : Vinchon, 1838, p. v.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LA SÉDIMENTATION D'UNE IMAGE AU FIL DES REPRÉSENTATIONS (1) : ISABEAU DE BAVIÈRE

Illustration 5: *Deux figures de dames du XVe siècle prises dans le tableau représentant Isabeau de Bavière avec deux suivantes*, collection de Roger de Gaignières - BnF, Est. RÉSERVE Oa-13-Fol., Fol. 8. Bouchot, 436. Consultable sur Gallica.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 6: Isabeau de Bavière, Bernard de Montfaucon, *Monuments de la monarchie française* (1729-1733), BnF, Arsenal, ARS-EST-368 (26).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 7: Isabeau de Bavière Planche LII des *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples d'après les auteurs célèbres, et les monuments antiques*, Joseph Malliot, Paris : l'Imprimerie de P. Didot l'aîné, an XII, 1804.

Illustration 8: Isabelle de Bavière, Alexandre Lenoir, Musée des monumens français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'Art, ornée de gravures, Paris : chez Nepveu, Libraire passage des Panoramas, 1821.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 9: Isabeau de Bavière, Planche n°53, Charles-Auguste Herbé, *Costumes français civils, militaires et religieux ... depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, dessinés d'après les historiens et les monuments. Précédés d'un examen critique et des preuves positives*, Paris: Maison Martinet, 1834-1837.

Illustration 10: Portrait en pied d'Isabeau de Bavière, Pierre de La Mésangère, Louis Marie Lanté, *Galerie française de femmes célèbres par leurs talens, leur rang ou leur beauté, portraits en pied*, Paris : chez l'éditeur, 1827.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 11: Isabella di Baviera, Giulio Ferrario, *Il Costume antico e moderno*, volume 6, Florence : Vincenze Batelli, 1827 , p. 84.

Illustration 12: *« Königin Isabeau von Baiern. Englischer Ritter – Nach den Costümen, welche in der grossen Oper zu Paris in der Oper Carl VI. getragen werden »* : La reine Isabeau de Bavière. Un chevalier anglais – d'après les costumes qui furent employés pour l'opéra Charles VI, Louis Schneider, *Gallerie der Costüme*, Berlin : Winckelmann, 1844-1848.

Le grand costume de brocart, le manteau doublé d'hermine et le chaperon qui recouvre le visage d'Isabeau reviennent quasiment à l'identique au fil des années et au gré des techniques d'impression. Une fois le portrait de la grande dame fixé, on se contente donc de le reprendre en y apportant quelques infimes modifications. Dans ce cas, c'est par le biais d'une circulation interne à la sphère érudite que se forge ce stéréotype visuel. Les deux dernières illustrations attestent l'envergure européenne de cette même circulation puisque ce même portrait d'Isabeau se retrouve dans *Il Costume antico e moderno* (1827) de Giulio Ferrario et dans la *Gallerie der Costüme* (1844-1847) de Louis Schneider, déjà mentionnés.

La seconde série d'illustrations ne s'appuie pas sur la représentation d'une sulfureuse tête couronnée médiévale mais sur celle d'un membre des Templiers, ordre religieux et militaire qui fascine alors les auteurs européens. Là encore, la circulation d'une même représentation d'une publication à l'autre peut être décrite comme une forme de canonisation. Là encore, cette série débute avec les collections de Roger de Gaignières (voir Illustration 13 à Illustration 18).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LA SÉDIMENTATION D'UNE IMAGE AU FIL DES REPRÉSENTATIONS (2) : L'IMAGE DU TEMPLIER

Illustration 13: Le templier en costume ordinaire, Roger de Gaignières, BnF, Estampes et photographies, EST RÉSERVE OA-10.

Illustration 14: Templier en habit ordinaire, Jacques-Charles Bar , Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique, 1778. Consultable sur Gallica.

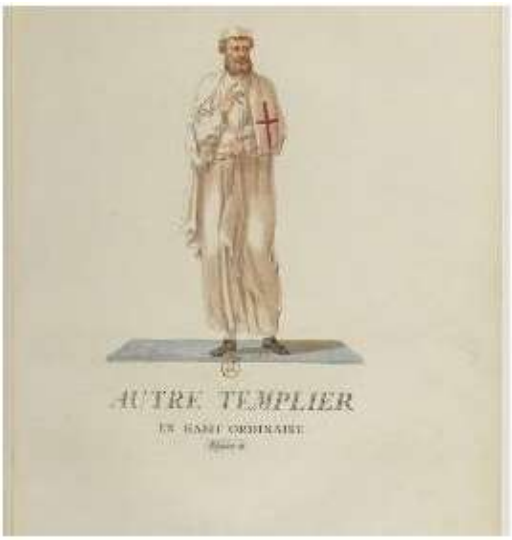


Illustration 15: Templier, *Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique* (1778) de Jean-Charles Bar. Consultable sur Gallica.

Illustration 16: Templiers, dans *Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter nach s. ganzen Umfange* (Vienne, 1804), Jakob Kaiserer .

Illustration 17: Un templier (*Templeherr*), *Abbildungen derjenigen Ritter Orden welche eine eigene Ordenskleidung haben* (1791) de Christian Friedrich Schwan.

Illustration 18: « *Templario in abito civile* » (personnage 6, situé à gauche), in Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno*, tome 7, section *Costume dei Francesi*, p. 86.

Comme la représentation figée d'Isabeau de Bavière, celle d'un templier désormais sans auteur circule parmi les érudits européens. Dans la bibliographie de la *Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter nach s. ganzen Umfange* de Jakob Kaiserer, l'emprunt du templier à l'ouvrage du français Jean-Charles Bar, qui avait lui-même recopié les collections de Gaignières, est clairement assumé par l'auteur. Cette publication autrichienne s'intègre à une série européenne de travaux illustrés, cela notamment du fait de ses points communs avec l'*Abbildungen derjenigen Ritter Orden welche eine eigene Ordenskleidung haben* (1791) de l'allemand Christian Friedrich Schwan, que l'on peut constater à partir des illustrations insérées ci-dessus (voir Illustration 16 et Illustration 17). L'idée d'un « templier européen », modèle en vigueur entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, se confirme sur la base du *Templario in abito civile* reproduit dans l'ouvrage de référence italien signé de Ferrario (voir Illustration 18) : la posture avec le bras en écharpe et la croix représentée sur ce bras, le costume constitué d'une grande toge blanche et le port de la barbe, incitent à penser que Ferrario l'Italien aurait consulté les mêmes sources érudites françaises que Bar ou Kaiserer les germanophones.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Pour conclure sur la base des parcours bibliographiques d'ouvrages allemands et italiens et de ces séries d'illustrations, les fonds muséaux et les supports iconographiques français relatifs aux siècles de la chevalerie sont à l'évidence accessibles aux érudits et artistes européens à l'époque. Nous en inférons l'existence potentielle d'un socle de références visuelles communes à ces derniers, et peut-être l'idée d'un air de parenté entre scénographies médiévalistes européennes.

III. b. La circulation des romans d'Arlincourt

Pourquoi aborder la circulation des romans d'Arlincourt lorsqu'il est question de celle des œuvres lyriques ? Si le détour par les ouvrages érudits se justifiait aisément dans la mesure où ces derniers informent plus ou moins directement les artistes et les artisans associés à l'opéra, il n'en va pas de même pour ces romans dont on ne peut dire qu'ils influencent l'esthétique médiévaliste lyrique, tout juste qu'ils baignent dans un même contexte.

La circulation des romans d'Arlincourt, tous ancrés au Moyen Âge[203] et dont l'aura est aussi éphémère qu'exceptionnelle au cours des années 1820-1830, constitue un outil méthodologique, un référent destiné à éviter le tour trop spéculatif que pourraient prendre nos recherches lorsqu'elles s'internationalisent. En effet, de précieux matériaux littéraires, visuels et musicaux forgés dans le sillage des romans d'Arlincourt et de leurs adaptations sont aujourd'hui encore consultables, sans compter les nombreuses recensions faites de cette littérature dans les journaux français et étrangers. Ils permettent de pallier, en quelque sorte, des archives en revanche lacunaires en matière d'art lyrique de cette époque. Contrairement au sort des opéras-comiques médiévalistes et en particulier de leur scénographie, dont nous ne pouvons parler qu'avec prudence, la circulation européenne dont les romans d'Arlincourt font l'objet dans les années 1820-1830 a donc été aisée à pister. Les analogies que l'on peut établir entre ce phénomène et la circulation des opéras-comiques médiévalistes sont les suivantes : il s'agit de deux circulations contemporaines, basées sur un matériau médiévaliste et menées sur les axes France-Italie ou France-Allemagne. Certaines hypothèses peuvent être posées à partir des informations tirées des romans et de leurs adaptations lorsqu'elles manquent dans le sillage de l'art lyrique, pour ce qui est en particulier de l'assimilation ou non des motifs médiévalistes français au-delà des frontières.

[203] Un résumé de chacun de ces romans est proposé en annexe (voir Annexe 1).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

L'idée d'une esthétique médiévaliste européenne évoque presque exclusivement, depuis le début du XXIe siècle, le cas de la *scottomania*[204] française, allemande et italienne des années 1820-1830, c'est-à-dire la « folie Walter Scott ». Ce phénomène de grande ampleur éclipse en effet dans les études actuelles les réseaux de circulation issus d'un autre pays et d'un autre genre – sphère d'érudition, sphère lyrique ou autres romanciers. En France, le succès de l'écrivain est tel qu'on éprouve à la fois l'envie de le naturaliser et de le neutraliser :

> « Ce que les Anglais disent de notre Molière, qu'il n'appartient pas à la France, mais à toutes les nations civilisées, nous aimons à le dire de leur Walter Scott [qui] s'est le plus facilement naturalisé chez nous, qui a le plus facilement triomphé de toutes les préventions nationales, en même temps que de la transmutation périlleuse des traductions[205]. »

Et pourtant, cette appropriation enthousiaste n'est pas univoque. Dans un article par ailleurs élogieux, Victor Hugo reproche à son confrère ses incursions réitérées et parfois impertinentes dans l'histoire française :

> « Comme Français, nous ne remercions pas Sir Walter Scott de son incursion récente dans notre histoire ; nous serions plutôt tenté de lui en faire un reproche. En vérité, l'homme qui, parmi tous nos rois, nos Charlemagne, nos Philippe-Auguste, nos Saint Louis, nos Louis XII, nos François Ier, a choisi un Louis XI pour héros, ne peut-être qu'un étranger… On reconnaît bien là la Muse anglaise[206]. »

Une telle réaction de protection du territoire et du passé nationaux ne peut découler que d'un surplus de visibilité de la part des ouvrages scottiens. En Italie, un rejet similaire s'exprime contre les deux grandes figures d'envahisseurs européens, Walter Scott et le vicomte d'Arlincourt. Un certain Pezzi déplore par exemple en 1823 l'omniprésence, en littérature et sur scène, de certains romans historiques étrangers :

> « Désormais on ne lit plus que *Il Solitario, Ivanhoe, Kenilworth,* on ne représente plus sur les scènes que *Il Solitario, Ivanhoe, Kenilworth ;* les belles ne se vêtent que selon les couleurs de *Il Solitario, Ivanhoe, Kenilworth,* et ce torrent menace de se remplir à tel point que l'on peut imaginer qu'à l'avenir, on ne parlera plus que –, on ne mangera plus que –, on ne dormira plus qu'à la façon de *Il Solitario, Ivanhoe, Kenilworth*[207]. »

---

[204] Voir *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, M. Pittock (éd.), Londres : Bloomsbury, 2014 et Franca Ruggieri Punzo, *Walter Scott in Italia: 1821-1971*, Bari : Adriatica, 1975.

[205] Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott* (Nouvel. Ed.), Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1912.

[206] Cité par Pierre Genévrier, *Walter Scott, historien français ou le Roman tourangeau de Quentin Durward*, Tours : Arrault et Cie, 1935, p. 21.

[207] « *Ormai non si legge che il Solitario, l'Ivvanohe* (sic)*, il Kennilworth non si rappresenta sulle scene che il Solitario, l'Ivvanohe, il Kennilworth ; le belle non vestono che i colori di Solitario, Ivvanohe, Kenniworth, e il torrente minaccia tal piena che si puo credere, che d'or'innanzi non si parlerà, non si pensierà, non si mangerà, non si dormirà che alla Solitario, alla Ivvanohe, alla Kenniworth.* », F. Pezzi, *in Lo Spettatore Lombardo*, Milan, 1823, VI, parte 2°, p. 77, cité dans Franca Ruggieri Punzo, *Walter Scott in Italia*, *op. cit.* p. 45. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Le propos met Scott et Arlincourt sur un pied d'égalité et nous permet d'en venir au fait : le « succès foudroyant » d'Arlincourt[208] en Europe. Les tableaux présentés en Annexe 2 témoignent du caractère polymorphe et pléthorique des secondes vies de ses romans dans les années 1820-1840 : un état de fait susceptible d'étonner dans la mesure où la moindre note de bas de page concernant Arlincourt s'attache aujourd'hui à le déprécier[209]. Dans les années 1820, on n'a en revanche guère besoin de présenter Arlincourt, que cela soit en France, en Italie ou en Allemagne. La familiarité que l'on présuppose en énonçant son nom est rendue évidente par certaines tournures elliptiques. En particulier, les avant-propos – ou *Avertimento* – d'opéra les emploient au moment de se réclamer de l'auteur français. Chaque spectateur italien est, semble-t-il, censé avoir lu ses romans. L'avant-propos au livret du *melodramma La Straniera* (1829) de Felice Romani et Vincenzo Bellini, tiré du roman *L'Étrangère* (1825), en fournit un témoignage : « Bien que le roman dont est tiré le sujet du présent opéra soit suffisamment connu pour beaucoup de lecteurs, que l'on m'accorde toutefois d'exposer d'un résumé afin de clarifier ce qui a précédé notre intrigue[210]. » En écho, l'avant-propos à *Il Solitario*, *melodramma* (1829) de Calisto Bassi et Giuseppe Persiani, tiré du roman *Le Solitaire* (1821), emploie un superlatif éloquent lorsqu'il évoque le « roman extrêmement connu d'Arlincourt[211] ». Le librettiste rappelle par ailleurs ne pas avoir été le premier à adapter pour la scène le célèbre roman d'Arlincourt, évoquant les *azioni mimiche e di grandi spettacoli* qui l'ont précédé. Dans les années 1820-1830, les romans d'Arlincourt sont « diffusés » sur les scènes européennes les plus prestigieuses (nous renvoyons aux Annexes 2 et 3). Ses adaptations ont notamment été plébiscitées à la Scala de Milan et à la Fenice de Venise. Le 8 mars 1827, *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra de Luigi Romanelli et de Giovanni Pacini, est créé à la Scala. L'opéra est ensuite donné dans deux versions différentes à Dresde : *Gli Arabi nelle Gallie* dans la version de Pacini tout juste mentionné, puis *Il Rinnegato* dans la version de Francesco Morlacchi. À la Scala, toujours, *La Straniera* (1829), opéra de Felice Romani et Vincenzo Bellini, est créé le 14 février 1829, suivi la même année par *Il Solitario*.

---

[208] Le *Solitaire*, en particulier, connaît en France sept éditions la seule année de sa parution. Voir l'introduction d'Olivier Bara, *Le Solitaire de Planard et Carafa : dossier de presse parisienne*, Weinsberg : éditions Lucie Galland, 2004.

[209] L'auteur d'*Un Anglais à Paris* rend compte de la bizarrerie des costumes parisiens, teintés de folklore médiévaliste, dans les termes suivants : « Des gens compétents m'ont dit depuis que ces manifestations avaient été inspirées par la *Gaule poétique* de M. de Marchangy, les romans de M. d'Arlincourt et toute la littérature de ce genre qui a caractérisé le commencement de la Restauration », *in* A. D. Vandam, *Un Anglais à Paris, notes et souvenirs*, tome I (1835-1848), traduit par J. Hercé, Paris : Plon, 1893, p. 83.

[210] « *Sebbene il romanzo da cui tolsi il soggetto del presente melo-dramma, sia noto abbastanza ai più dei Lettori, nulladimeno mi sia permesso di presentare un certo qual sunto per chiarire l'antefatto […].* »

[211] « *il conosciutissimo Romanzo di Arlincourt* », Callisto Bassi, *Il Solitario, melodramma*, Milan : per Antonio Fontana, 1829, p. 3.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Le 27 octobre 1832, *Ismalia ossia amore e morte*, adapté du roman *Ismalie ou l'Amour et la Mort,* est créé dans cette même institution.

Parce que les œuvres d'Arlincourt ne relèvent plus du savoir commun, une rapide description de ses quatre principaux romans nous semble utile (des résumés détaillés peuvent être trouvés en Annexe 1). Ces œuvres trouvent leur terreau sur un fond de manichéisme, d'ésotérisme, d'invraisemblances, de coïncidences et de superstition populaire, agrémenté de scènes pastorales. Leur « sel » provient par ailleurs d'énigmes historiques non résolues sur la base desquelles le romancier fabule, telle la mort de Charles le Téméraire dans *le Solitaire*[212]. Les critiques littéraires français [213] ne manquent guère de souligner l'esthétique mélodramatique qui en résulte :

> « Les romans de M. d'Arlincourt sont pour les faiseurs de mélodrames une excellente mine à exploiter et dans laquelle ils ont déjà puisé des *motifs* pour attendrir ou effrayer la multitude : c'est un des triomphes réservés aux écrivains romantiques, et à l'aide desquels ils n'iront cependant pas bien loin dans la postérité[214]. »

Dans ce compte rendu, la prose d'Arlincourt est abordée par le biais de ses adaptations mélodramatiques et cette approche est révélatrice : les auteurs de mélodrame n'ont pas à faire preuve d'une grande imagination du point de vue des effets spectaculaires censés émailler leurs spectacles puisque chacun des romans recèle une forme de « pré-théâtralisation correspondant plus ou moins aux dispositifs extérieurs du genre déjà en place[215] ». Cette littérature est d'ailleurs emblématique de ce que Peter Brooks a décrit comme une « imagination mélodramatique », ensemble d'écritures romanesques guidées par la « logique du mélodrame[216] ». Dernier point de présentation concernant la prose d'Arlincourt, précisons que certains passages semblent tout droit venus des pittoresques *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye, à l'instar de ce morceau choisi du *Solitaire* : « le

---

[212] « Sur la recherche du corps de Charles le Téméraire après la bataille de Nancy », annonce Arlincourt dans *le Solitaire*, « Voyez Anquetil et autres historiens », Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, cinquième édition, tome II, 1821, p. 150 ; plus loin : « à propos de la mort douteuse de Charles le Téméraire : "Écoutons à ce sujet M. Duclos, *Histoire de Louis XI*, tome III, page 66." », *ibid.*, p. 154.

[213] Voir, dans l'édition critique du dossier de presse du *Solitaire* : « *Le Solitaire* présente en fait un véritable florilège des succès littéraires sous la Restauration, étant parvenu à rassembler en deux volumes les décors gothiques du roman anglais, le roman historique de Walter Scott, les emportements "frénétiques" de Nodier, les déchirements du héros byronnien, la foi catholique et monarchique des premières *Odes* de Hugo, le sentimentalisme et le manichéisme des mélodrames populaires, et le trouble mystique de Chateaubriand, dans *Génie du christianisme*, face aux merveilles de la nature où se lit l'existence de Dieu », Olivier Bara, *Le Solitaire de Planard et Carafa : dossier de presse parisienne*, *op. cit.*, p. 7.

[214] [s. a.], *Supplément à la Galerie historique des contemporains*, volume 9, Mons : Leroux, 1826, p. 30.

[215] Chantal Tatu, « *Les Mystères d'Udolphe* : mélodrame avant la lettre ? », *in Mélodrames et romans noirs*, S. Bernard-Griffiths et J. Sgard (éd.), Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 84.

[216] Voir Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique : Balzac*, *Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris : Classiques Garnier, 2010.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

hennissement des coursiers, […] le blanc panache des paladins, leurs bannières, leurs boucliers, leurs devises, leurs écharpes, leurs armoiries, tous ces enchantements guerriers ont charmé ses regards curieux[217] » ; plus loin, un passage révélateur du style ampoulé de l'auteur : « des bannières armoriées pavoisent les tourelles. Des sentinelles gardent toutes les issues de l'antique édifice. De jeunes pages dressent d'indomptables coursiers[218]. » Comme les romans scottiens, enfin, ceux d'Arlincourt interrompent volontiers leurs intrigues par des pauses musicales censées être chantées par l'un des personnages en situation, moments de poésie et le plus souvent d'archaïsme au sein de la prose.

À propos des multiples adaptations dont les romans de Scott firent l'objet, Ann Rigney emploie l'expression d'*afterlives*[219], « deuxième(s) vie(s) », dont nous ferons usage pour désigner des adaptations italiennes et allemandes d'Arlincourt. Dans son cas, les secondes vies sont si nombreuses que leur spontanéité éveille le soupçon, probablement parce que la qualité de la prose d'Arlincourt ne fait pas l'unanimité à l'époque[220]. Le succès de librairie n'est pas en effet le succès en général et les critiques, en France comme à l'étranger, s'étonnent fréquemment de cette diffusion en apparence démesurée. On lit par exemple dans le journal *Le Drapeau blanc* daté du mercredi 21 août 1822 que les auteurs de boulevard « galope[nt] sur le *dada* de M. d'Arlincourt[221] ». Même constat à l'étranger. L'auteur d'un compte rendu consacré à la traduction du *Renégat,* paru dans le *Literarisches Conversations-Blatt* du 19 décembre 1823, considère qu'il s'agit là d'un texte « plein d'invraisemblances », dépourvu de naturel et indigne d'être traduit[222]. Même étonnement dans un article de synthèse consacré, dans le *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung*, à un ensemble de traductions allemandes des œuvres d'Arlincourt (*Die Waise von Underlachen*, *Der Einsame vom*

---

[217] Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, cinquième édition, tome I, 1821, p. 80.
[218] *Ibid.,* p. 218.
[219] Ann Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Oxford : Oxford University Press, 2012.
[220] Les critiques italiennes et allemandes consacrées en ces années aux romans d'Arlincourt, dont nous n'avons rapporté que quelques morceaux choisis, ont été trouvées dans les revues et journaux suivants :
- en Allemagne, de l'*Allgemeine Literatur Zeitung*, le *Morgenblatt für gebildete Leser*, du *Magazin für die Literatur des Auslandes*, du *Morgenblatt für gebildete Stände*, de l'*Allgemeines repertorium der literatur 1822 : Intelligenzblatt des allgemeinen Repertoriums*, du *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung*, de l'*Ergänzungsblätter zur Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung,* de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, du *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung*, du *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, du *Berliner conversations-blatt für poesie, literatur und kritik*, de *Der Sammler : Ein Unterhaltungsblatt.*
- en Italie, de *L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri*, de *Teatri, arti e letteratura*, de *La Fama*, *Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri*, de *Il Raccoglitore Ossia Archivi Di Viaggi, Di Filosofia, D'Istoria*, de la *Gazzetta di Milano*, de *Lo Spettatore Lombardo.*
[221] Cité dans Olivier Bara, *Dossier de presse*, *op. cit.*, p. 32-34.
[222] « *eine Fülle von Begebenheiten, zum Teil sehr unwahrscheinlich und immotiviert. Wer mag sich überhaupt für Personen interessiern, die keine romantische, idealische oder natürlich Menschen, sondern künstlich zusammengefasste Marionetten sing. Dass durch Ueberstzungen solcher Werke unsere Literatur nich bereichtert werde* », *in* « *Der Renegat von d'Arlincourt, ein Gespräch* », [s. n.], [s. t.], *Literarisches Conversations-Blatt*, n° *292*, 19 décembre 1823, *in Literatisches Conversations-Blatt*, volume 2, Leipzig : Brodhand, 1823, p. 1165.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Wildenberge, Ipsiboë, Eine Provençalsage) : l'auteur ne parvient pas à s'expliquer comment une prose si grandiloquente en vient à faire l'objet de traduction[223]. Le rapprochement établi entre Scott et Arlincourt, idée que ce dernier entretient volontiers, scandalise en tant que tel. On peut lire en sa préface à la cinquième édition du *Solitaire* : « Dès son apparition, le *Solitaire*, aussi heureux que les héros de lord Byron et de Walter Scott, a vu sa renommée s'étendre au loin avec une promptitude extraordinaire[224]. » Trop glorieuse aux yeux de ses détracteurs, une telle parenté ne peut être admise. Le journal *Le Globe* s'indigne :

> « Je m'abstiendrai de tout rapprochement entre Walter Scott et M. d'Arlincourt ; une comparaison entre ces deux hommes serait une dérision, et presque une profanation. J'indiquerai seulement ce qu'a fait sous le rapport historique l'auteur de *l'Étrangère.* La scène est au commencement du treizième siècle, notez l'époque ; et quand il veut peindre son héroïne, il ne trouve d'autres images que celles d'Hélène, de Vénus, de Galatée et d'Eurydice ; Philippe-Auguste est l'*Alcide français,* l'*Apollon de Lutèce.* […] De telles citations ne tariraient pas ; c'en est assez pour montrer comment l'auteur traite le roman historique ; car il paraîtrait qu'il a eu la prétention d'en faire un, et de préluder ainsi à l'histoire, dont l'étude, nous dit-on, l'occupera désormais tout entier, mais on ne dit pas s'il écrira l'histoire de France[225]. »

En Allemagne et en Italie, la comparaison suscite semblable surprise : en 1825, tel compte rendu littéraire de l'*Allgemeine Literarische Zeitung* accable de commentaires cinglants le roman *Ipsiboë,* dont le personnage éponyme est comparé à une « copie vraiment ridicule de la Meg Merillies de Walter[226] ». En Italie, c'est en pâle imitateur de l'auteur de *Waverley* que le compte rendu alloué à la représentation d'*Il Solitario* de Giuseppe Persiani à la Scala de Milan, dans *L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri* daté du 22 avril 1829, présente Arlincourt : « Que les romans de M. d'Arlincourt soient une caricature de ceux de Walter Scott, tout le monde le sait, et l'on sait encore que, parmi ces caricatures, la pire reste *Le Solitaire*[227]. »

---

[223] « *Wie ein Produkt dieser Art zu der Ehre einer mehrsachen Uebersetung kommt, ist kaum zu erklären, da unsere deutschen Romanfabrikanten von dem gewöhnlichsten Schlage dergleichen Machwerke Dutzendliegenden Uebersetzungen giebt den Schwulst des Originals am getrausten wieder.* », [s. a.], « *Schöne Kunste* », *Allgemeine Literatur-Zeitung*, janvier 1825.

[224] Préface de l'éditeur, Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire,* 5e édition, Paris : Béchet l'aîné, Rouen : Béchet, p. x.

[225] [s. n.], Rubrique littérature, « *L'Étrangère* par M. Le vicomte d'Arlincourt », *in Le Globe, journal littéraire*, le 15 janvier 1825, *in Le Globe, journal philosophique et littéraire*, volume 1, Paris : au bureau du Globe, 1826, p. 271.

[226] Meg Merillies est un personnage de *Guy Mannering*, roman historique de Walter Scott. « *die mächtige Ipsiboë, ist eine oft wahrhaft lächerliche Copie von Walter Scotts Meg-Mevillins* (sic)*, der Norne im Piraten und ähnlichen Lieblingsgebilden des schottischen Dichters ; allein der Gang der Handlung schreitet doch lebendig vorwärts und ist frei von der widrigen Einförmigkeit des immer rettungsfertigen Solitaire* », [s. a.], « *Schöne Kunste* », *Allgemeine Literatur-Zeitung*, janvier 1825.

[227] « *Che i romanzi del sig. D'Arlincourt siano una caricatura di Walter Scott ognuno lo sa, e sa ancora che fra queste caricature la peggio è il Solitario.* », [s. n.], « *Teatro alla Scala, Il Solitario* », *L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri*, le 22 avril 1829. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Comment expliquer alors la visibilité d'Arlincourt ? Aurait-il lui-même passé commande de ces nombreuses traductions, les aurait-il financées ? C'est ce que suggère Charles Ballard dans son *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1852) :

> « Quérard ajoute que M. d'Arlincourt a toujours eu soin de faire traduire, à ses frais, dans sept ou huit langues, chacune de ses œuvres : c'est payer un peu cher le privilège d'occuper la renommée. Les traductions ainsi multipliées sont assurément un excellent véhicule pour qui veut, à tout prix, arriver à se faire un nom en Europe. Il est fâcheux que ce véhicule ne soit pas à la portée de toutes les bourses, et spécialement de la bourse des littérateurs[228]. »

Ces soupçons émanent probablement du fait que seuls les plus grands noms de la littérature française, Voltaire au premier chef, bénéficient d'une telle visibilité dans les cabinets de lecture et dans les librairies de France et de l'étranger. En préface des romans, Arlincourt et ses éditeurs s'enorgueillissent de cette notoriété comme c'est le cas dans la préface de la cinquième édition du *Renégat* où le grand nombre de rééditions du *Solitaire* (conjugué au tirage d'un « nombre considérable d'exemplaires » de chaque réédition) et, plus généralement, les traductions et adaptations innombrables de ses œuvres[229] sont rappelées. Quelle qu'ait été l'implication effective d'Arlincourt dans la diffusion de ses romans et le bien-fondé des soupçons, cette diffusion est incontestablement favorisée par certains facteurs objectifs qui éclairent plus généralement la circulation des œuvres et idées en Europe dans les années 1820. On assiste premièrement, sous l'ère Walter Scott, à une standardisation du genre du roman, résultant elle-même d'une industrialisation croissante de la littérature. Les contours de ce genre nouveau se modèlent alors en corrélation avec ces facteurs économiques et techniques, cela de points de vue formels, éditoriaux, commerciaux et même politiques et « cette invention résult[e] d'une circulation intensive, permanente, et à certains égards même d'une véritable unification littéraire des deux rives de la Manche[230] ». La circulation de romans ne se limite pas à l'axe franco-britannique et touche tout autant les sphères de langues germanique[231] et italienne[232]. La facilité avec laquelle les romans sont diffusés à l'époque résulte, deuxièmement, de l'absence de droits d'auteur prévalant à l'échelle internationale. À

---

[228] [s. a.], Article « Arlincourt », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, tome II, M. W. Duckett (éd.), Paris : Michel Lévy, 1852, p. 24.
[229] Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, *Le Renégat*, cinquième édition, Paris : Béchet aîné, Rouen : Béchet, 1822, p. x.
[230] Blaise Wilfert-Portal, « Traduction littéraire : approche bibliométrique », *in Histoire des traductions en langue française au XIXe siècle (1815-1914)*, Y. Chevrel, L. D'Hulst et C. Lombez, Paris : Verdier, 2012, p. 272.
[231] Norbert Bachleitner étudie ainsi la tendance aux transferts littéraires romanesques français et anglais vers la sphère de langue germanique au XIXe siècle, « *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans* », *in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, N. Bachleitner (éd.), Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 2. Voir aussi Frauke Reitemeier, *The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories* (1820-1945), *in* Murray Pittock, *Reception of Sir Walter Scott in Europe*, *op. cit.*, p. 95.
[232] Voir Franca Ruggieri Punzo, *Walter Scott in Italia: 1821-1971*, Bari : Adriatica, 1975.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

parcourir les traductions de romans, ceux d'Arlincourt notamment, la grande liberté dont jouissent les traducteurs devenus également des adaptateurs, est d'ailleurs rendue évidente. Dans l'une des traductions allemandes du *Solitaire*, intitulée *Der Bergbewohner, oder Verbrechen, Busse und Liebe*[233] (1822), l'une des « corrections » apportées au roman français, à savoir la suppression de tout un passage censé véhiculer la couleur locale, à savoir le chant du Montagnard émis par le Solitaire dans le lointain. Cette biffure atteste le fait que l'on n'emprunte vraisemblablement pas les intrigues d'Arlincourt pour leur teneur pittoresque, constat réitéré à propos des livrets d'opéras-comiques médiévalistes dans la suite de ce travail. Suite à cette modification opérée dans la version traduite, le chant du Solitaire, passage de musique dans le roman, apparaît comme une parenthèse superflue :

Der Bergbewohner, oder Verbrechen, Busse und Liebe	Traduction de la traduction
« *Nahe an einem grossen Graben, der die Gärten des Klosters von den Dorfwiesen trennte, stand auf einem kleinen blumigten Hügel ein ländlicher Pavillon* […]. *Hier setzte Elodia sich neiber, und überliess sich ihren Gedanken.* –	« Près d'un large fossé, séparant les jardins du monastère des prairies du hameau, sur un tertre fleuri, s'élève un pavillon rustique […]. Là Élodie s'assit et se plongea dans ses pensées.
Baron Herstall kam, in Blegleitung des Vaters Anselmo[234] […]. »	Le baron d'Herstall s'avança en compagnie du père Anselme. »

Dans la version originale, la romance disparue est émise dans le lointain : Élodie ne « se plonge pas dans ses pensées » mais écoute le chant du Montagnard, qui prend sa signification dans la suite du roman. D'autres traductions germaniques maintiennent en revanche ce passage et le traduisent, notamment à Vienne avec la traduction intitulée *Der Einsame vom Wilden Berge (frey übersetzt von A. S.*[235]*).* Dans la traduction allemande, le fil de l'intrigue garde certes sa cohérence malgré l'absence de cette pause musicale ; mais comment expliquer cette déperdition de couleur locale médiévaliste au passage de frontière ? Peut-être moins par la mauvaise volonté du traducteur que par la contrainte éditoriale à laquelle ce dernier est soumis, qui l'amène à faire l'impasse sur des passages non essentiels à la suite des événements. S'engager dans la traduction d'un ouvrage à la mode, n'est-ce aussi chercher à devancer à tout prix les maisons concurrentes, donc économiser le temps passé à composer un équivalent poétique ? De telles coupures peuvent également résulter de nécessités économiques, au premier chef de la baisse des coûts d'impression. Dans un cas comme dans

[233] Berlin : chez Ferdinand Dümmler.
[234] Charles Victor Prévost d'Arlincourt, *Der Bergbewohner, oder Verbrechen, Busse und Liebe*, Berlin : Dümmler, 1822, p. 13.
[235] Charles Victor Prévost d'Arlincourt, Wien : C. Haas, 1824.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'autre, l'absence de contraintes juridiques ou morales dans le domaine de la traduction du roman explique la facilité avec laquelle les romans se métamorphosent tout en circulant. Il en va de même au moment de l'adaptation de roman sous forme de livrets. On constatera tout au long de ce travail que c'est d'ailleurs moins la matière historique que les anecdotes proprement dites qui circulent en réalité, dans la mesure où la plupart des librettistes s'attachent à gommer les données et l'arrière-fond historiques, procédé courant que décrit Olivier Bara en ces termes :

> « Dès lors que le Solitaire n'est plus Charles le Téméraire en personne, mais ce comte Roger imaginé par le librettiste, disparaît le processus romanesque par lequel l'intrigue purement fictive entrait en fusion avec l'Histoire – processus parfaitement artificiel, qui ne constituait pas moins la seule originalité du roman "historique" de d'Arlincourt[236]. »

Ces emprunts à la fois massifs et très libres des romans d'Arlincourt, non régulés par une législation quelconque, sont comparables à ceux dont les œuvres d'Honoré de Balzac et Eugène Scribe font l'objet à l'étranger, à propos desquelles Jean-Claude Yon évoque l'idée de « pillage[237] ». Le terme s'applique-t-il pertinemment au cas Arlincourt ? Il est vrai que, sur les seules scènes parisiennes, des secondes vies du *Solitaire* d'esthétiques fort distinctes coexistent dans les années 1820 : le registre burlesque et naïf du *Solitaire* devenu un opéra-comique d'Eugène de Planard et Michele Carafa est par exemple contemporain du mélodrame *Élodie* de Victor Ducange créé au théâtre de l'Ambigu-Comique, à propos duquel Brooks évoque des effets spectaculaires et même « quasi cinématographiques[238] ». Or nous allons constater qu'Arlincourt fait preuve d'une étonnante mansuétude concernant le devenir de ses œuvres : peu lui importe semble-t-il que ses œuvres soient dénaturées. Le terme de « dénaturation » n'est pas choisi au hasard et concerne au premier chef l'adaptation du roman sous forme d'opéra-comique, *Le Solitaire* de Planard et Carafa qui est, par son esprit, la version la plus éloignée du roman d'origine. Elle l'est bien plus en tout cas que les trois mélodrames qui s'inspirent du roman. Une lettre datée du 12 août 1822, adressée à son frère, peut l'éclairer : « J'apprends par mon journal, cher Charles, que le *Solitaire,* opéra, sera joué à

---

[236] Olivier Bara, *Le Solitaire de Planard et Carafa : dossier de presse parisienne,* Weinsberg : éditions Lucie Galland, 2004, p. 17.

[237] Jean-Claude Yon, « Balzac et Scribe. Scènes de la vie théâtrale », *L'Année balzacienne* n° 20, 1999, p. 439-450.

[238] Les trucages de la mise en scène d'*Élodie* ne sont pas sans rappeler ceux qui ponctuent la mise en scène de *Robert le Diable* (1831), opéra de Scribe, Delavigne et Meyerbeer *:* « Les nuages qui dans ce moment s'enlèvent, laissent voir au milieu de l'air, s'enlevant avec eux une foule d'anges groupés diversement. […] Le Solitaire est couché, endormi au pied de la cabane. Les Furies armées de torches et de serpents, approchent sans bruit et l'examinent dormir. […] l'on voit accourir une foule de démons hideux [qui] s'emparent du Solitaire […]. Aussitôt, et au milieu des éclairs et tonnerres, elle disparaît sous terre, avec la mort, les furies et les démons […]. La tempête continue sur le Mont-Sauvage […] les arbres se brisent et tombent », *in* Peter Brooks, *op. cit.*, p. 63.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Feydeau jeudi prochain 15 août. Il est extrêmement important pour ma gloire que ce nouvel ouvrage ait un grand succès, un succès d'enthousiasme. Cela épuisera ma huitième édition et m'en fera faire une neuvième[239]. » L'attrait d'une renommée synonyme de visibilité jugule clairement toute indignation.

Pour conclure, le cas de la circulation Arlincourt atteste l'ampleur avec laquelle certains pans médiévalistes français voyagent alors à l'étranger, susceptibles en cela de rivaliser avec les romans scottiens. On peut supputer sur cette base la familiarité des publics étrangers avec les noms et les références médiévalistes françaises. D'autre part, l'étude des traductions d'Arlincourt permet de souligner la grande liberté des adaptations faites à l'étranger à l'époque, liberté nourrie par l'anarchie législative en vigueur. Des prises d'initiatives majeures de la part des « passeurs » italiens et allemands, notamment la suppression des motifs les moins adaptés aux genres, aux publics et aux contextes destinataires, peuvent donc être attendues. Les trois circulations mises à jour peuvent par ailleurs être rapprochés, en dépit de leur diversité, pour être envisagées comme un socle de références françaises connues à l'échelle européenne entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle.

[239] Lettre citée dans Alfred Marquiset, *Le Vicomte d'Arlincourt*, p*rince des romantiques,* Paris : Hachette, 1909, p. 118.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

DEUXIÈME PARTIE

Les images narratives médiévalistes des livrets français et leur circulation

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

INTRODUCTION

Le premier chapitre de cette étude des livrets médiévalistes vise à mettre en évidence le caractère tardif de l'intégration de sujets ancrés dans les siècles de chevalerie au répertoire de la salle Feydeau et à en identifier les raisons. Nous aboutissons au résultat suivant : dans le genre de l'opéra-comique, le sujet légitime est d'abord celui qui appelle la musique et l'intègre avec vraisemblance aux dialogues parlés. Pour cette raison, les deux chapitres qui suivent se focalisent sur des personnages susceptibles d'introduire la musique médiévale dans une intrigue médiévaliste. Le second chapitre concerne le personnage du troubadour (ou du ménestrel), autour duquel se bâtit tout un topos d'opéra médiévaliste. Cette étude permet d'asseoir le statut de pierre fondatrice de *Richard Cœur-de-Lion* et de mettre en valeur la grande compatibilité du médiévalisme d'opéra-comique et des motifs pittoresques. Enfin, le troisième chapitre se focalise sur la figure du héraut d'armes (ou du trompette), autre personnage à la fois musicien et médiéval. En lien avec ce dernier, nous explorons les différents motifs relevant du pan héroïque de la réinvention du Moyen Âge et les stratégies d'appropriation frileuses dont l'opéra-comique fait montre à leur égard.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE I PERTINENCE OU IMPERTINENCE DU MÉDIÉVALISME COMME SUJET LYRIQUE

I. a. Le Moyen Âge, un sujet intrinsèquement noble ?

Dans le paysage hiérarchisé des scènes parisiennes, la légitimité d'une source d'inspiration ou d'un sujet peut d'abord être envisagée comme son adéquation avec le rang à tenir par un genre. On imagine a priori, sans doute sous l'influence de la tragédie historique, que les sujets puisés dans le passé national octroient au genre de l'opéra-comique, entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, un regain de prestige. Ce n'est pas le cas. D'une part, le mélodrame et ses ancêtres, genres du sensationnel alors considérés comme de « mauvaises fréquentations », se sont eux aussi appropriés l'histoire sur la base de certaines signatures narratives, visuelles et sonores. D'autre part, autant la tragédie historique tire parti d'un matériau médiévaliste « noble », celui des hauts faits de l'histoire nationale parfois médiatisés par un roman ou une nouvelle historique, autant l'opéra-comique se contente la plupart du temps de sujets anecdotiques, de caractère léger et champêtre, sur fond de médiévalisme. Comparer les paratextes relatifs à la tragédie et à l'opéra-comique historique permet déjà de souligner que le choix d'un sujet historique fait deux poids deux mesures. Dans le premier cas, les avant-propos et les préfaces brandissent volontiers la « grande histoire » comme un garant de légitimité. Dans la préface au *Siège de Calais* (1765), première tragédie historique signée de Dormont de Belloy, des termes grandiloquents justifient le choix du sujet :

> « Les étrangers se demandent comment il est possible que, chez un peuple qui est en possession depuis plus d'un siècle de l'emporter sur tous les autres peuples dans l'art dramatique, on ait si peu puisé dans son histoire les sujets dont on a enrichi son théâtre. […] Qu'on ne dise plus sans cesse en sortant de notre théâtre : les grands hommes que je viens de voir représenter étaient Romains, je ne suis pas né dans un pays où je puisse leur ressembler ; mais que l'on dise au moins quelque fois : je viens de voir un Héros Français, je puis être Héros comme lui[240]. »

Le lexique employé révèle à quel point l'inspiration historique du sujet légitime à nouveau via ce paratexte, s'il en était besoin, le genre de la tragédie. À l'inverse, l'opéra-comique contourne les héros de l'histoire pour convier des protagonistes sans renommée, se contentant parfaitement d'un Jean de Paris ou d'une Héléna (tout de même princesse de Tarascon de son état), quitte à encourir le reproche de ses sujets indignes. Passée la fin du XVIIIe siècle, rares sont en effet les têtes couronnées à monter sur les planches de la salle Feydeau, après *Richard* et Philippe-Auguste dans *Sargines*. Mais surtout, jusque dans les années 1830, le genre emprunte sans vergogne à une autre forme de réinvention de l'histoire clairement destinée à

[240] Pierre-Laurent Buirette de Belloy, *Le Siège de Calais*, Paris : [s. n.], 1765, p. viii.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

un public populaire : la Bibliothèque bleue[241], stigmatisée par la critique lettrée en tant que source d'inspiration de bas-étage. Dans le *Journal encyclopédique* d'avril 1789, on lit à propos du *Raoul Barbe-bleue* (1789), opéra-comique d'André-Ernest-Modeste Grétry et Michel-Jean Sedaine : « On conçoit difficilement que M. Sedaine, honoré par bien des succès mérités, ait trouvé digne de la scène française la tragédie des bonnes, des enfants et de la Bibliothèque bleue, qui a rendu si fameux sur nos quais M. et Mme Oudot, libraires de la ville de Troyes[242]. » Le dénigrement d'un sujet sur la base de ses sources révèle quelles attentes peuvent être nourries pour les sujets d'opéra-comique. Cette exigence se perpétue d'ailleurs au cours des premières décennies du XIXe siècle. En écho au propos précédent, on relève par exemple en 1812 dans la revue du *Magasin encyclopédique,* au sujet de *Jean de Paris* : « La Bibliothèque bleue avait fourni des sujets de mélodrames et de pantomimes. L'Opéra-Comique n'a pas craint d'y puiser celui d'un ouvrage que le succès a couronné[243]. » Le commentateur adopte ici une lecture générique de la pièce et sa rhétorique comparatiste, qui le rapproche du mélodrame, vise à en dénigrer le livret. Si la Bibliothèque bleue suscite un mépris palpable en tant que passerelle entre l'histoire et l'opéra-comique, chez ces critiques, on comprend aisément ce qui peut pousser les librettistes à puiser malgré tout leurs intrigues au sein d'un tel vivier : la tentation d'offrir au spectateur le plaisir de la reconnaissance[244].

Par ailleurs, aucune des œuvres constitutives de notre corpus ne repose sur des faits historiques, à l'exception peut-être du *Roi René ou la Provence au XVe siècle,* pour lequel les librettistes Charles-Augustin Sewrin et Gabriel-Alexandre Belle se sont inspirés de la vie de René d'Anjou : dans les années 1810-1820, composer une anecdote sur un vague fond historique suffit. On est bien loin désormais de l'ambition exprimée par Grétry et Sedaine, qui puisent les sujets d'*Aucassin et Nicolette ou les Mœurs du bon vieux temps* (1782) et de *Richard Cœur-de-Lion* (1784), opéras-comiques médiévalistes pionniers à la fin du

---

[241] Les livrets de *Jean de Paris, Jean de Calais* ou *Robert le Diable* reposent à l'origine sur des récits de la Bibliothèque bleue. Voir sur la dimension populaire de cette littérature : Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue*, Paris : Imago, 1985. La Bibliothèque bleue, équivalent de nos collections éditoriales actuelles, se définit notamment par son mode de diffusion relevant des pratiques de la culture « mineure ». La longévité de cette collection se conjugue à son ancrage profond dans la culture française.

[242] [s. n.], Compte rendu consacré au *Raoul Barbe-bleue* de Sedaine et Grétry dans le *Journal encyclopédique, par une Société de gens de lettres*, tome III, Bouillon, avril 1789, p. 239. L'opéra-comique en question n'est pas médiévaliste d'après les critères chronologiques initialement fixés. La citation ne vise qu'à montrer le mépris ressenti à l'encontre d'une telle source d'inspiration.

[243] « Jean de Paris, opéra-comique en deux actes joué le 4 avril », [s. n.], *Revue encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts,* tome II, volume 83, Paris : au bureau du Magasin encyclopédique, 1812, p. 418. Nous soulignons.

[244] Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris : Imago : Diffusion Payot, 1985, p. 146.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

XVIIIe siècle, au sein d'authentiques chansons de Thibaut de Champagne publiées en décembre 1778 dans la collection de la Bibliothèque des romans[245]. Au cours des décennies 1810-1820, la critique n'exige pas d'ailleurs ce type de généalogie à laquelle elle paraît, par son silence, indifférente : dans la presse, les quelques lignes consacrées à la dimension historique du sujet d'opéra-comique –, dimension le plus souvent totalement éclipsée au profit de remarques relatives à des numéros très applaudis et aux prestations des chanteurs –, soulignent seulement la tendance des librettistes à contourner la grande histoire. Le *Journal du commerce* daté du 21 mars 1809 décrit en ces termes l'intrigue de *La Rose blanche et la Rose rouge* de Pixerécourt :

> « L'Angleterre, dans le XIVe siècle, fut en proie à des guerres longues et sanglantes entre deux partis qui se désignaient sous les noms de la Rose blanche et la Rose rouge, dont l'image était empreinte sur leurs étendards. Ces dénominations, pleines de souvenirs importants, sont cependant la seule chose que l'auteur de ce mélodrame lui ait empruntée[246]. »

La préférence du terme « mélodrame » à celui d'« opéra-comique », qui aurait été approprié, émane peut-être de la lecture générique dépréciative de la pièce déjà observée plus haut ; volontaire, cette incorrecte désignation fait sans doute référence à l'identité de l'auteur, expert en mélodrames s'il en est. Par ailleurs, le manque d'érudition du livret ne scandalise pas l'auteur. Des observations similaires émaillent un compte rendu relatif à *La Bergère châtelaine* de Planard, paru dans le *Journal des débats politiques et littéraires* daté du 29 janvier 1820. Le journaliste la classe parmi les « pièces purement anecdotiques, et qui tirent exclusivement leur intérêt de la distance où l'on place les personnages, et de l'étrangeté de leurs habillements[247] ». Il est ici question de « distance », d'« étrangeté », c'est-à-dire de couleur locale et non pas d'érudition, ce qui apparaît comme un état de fait et non comme une tare dans cette description. Plus généralement, aucun compte rendu critique ne valorise à notre connaissance l'inspiration historique dans l'opéra-comique.

La pertinence du Moyen Âge en tant que sujet d'inspiration lyrique peut ensuite être envisagée sous l'angle de son efficacité dramatique. En effet, prendre la plume pour réinventer le Moyen Âge, que cela soit sur les planches de l'Opéra-Comique ou de l'Académie de musique, ne suppose pas seulement la prise en considération de conventions

---

[245] Voir Manuel Couvreur, « D'*Aucassin et Nicolette* au *Chevalier du soleil :* Grétry, Philidor et le roman en romances », *in* P. Damian-Grint (éd.), *Medievalism and* manière gothique *in Enlightenment France*, *op. cit.*, p. 126.

[246] Coupart, [s. t.], *Le Journal du commerce*, 21 mars 1809, cité dans *Théâtre choisi de Pixerécourt,* tome II, Paris : Tresse, 1841, p. 513.

[247] [s. n.], « Première représentation de la *Bergère châtelaine* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 janvier 1820.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

génériques, d'un horizon d'attente et des spécificités relatives aux lieux de spectacle, mais aussi celle d'une efficacité à envisager sous deux angles : d'une part, l'imbrication du texte, de la musique et de la mise en scène, dans la mesure où chaque page du livret doit tenir compte de son actualisation visuelle et musicale à venir[248] ; d'autre part, la capacité de ce texte (répliques et didascalies comprises) à provoquer sur le public un effet de reconnaissance immédiat, sans la possibilité d'user de notes de bas de page explicatives. Les propos du musicologue J. Finné, qui font référence aux principes de la traduction d'opéra, s'appliquent tout autant à l'écriture d'un livret en général : « [en langue d'arrivée comme en langue de départ], le texte doit se composer des mots les plus simples possibles, les plus aisément reconnaissables par l'auditeur. Je rejoins ainsi un principe général, le principe de simplicité, appliqué au domaine de la traduction[249]. » Or, dans l'histoire éphémère d'un imaginaire, seul le stade où certaines œuvres sont susceptibles de faire référence, où le livret devient une sorte de chambre d'échos, satisfait à ce principe de lisibilité immédiate et au critère d'efficacité dramatique. Et si ce stade, celui de la vitalité de l'imaginaire, paraît évident une fois atteint, il peut n'avoir vu le jour que suite à des tâtonnements, des ratés, des incompréhensions. Dans les premiers temps de l'imaginaire, ceux de sa fragilité, les obstacles qui se posent en façonnent les premiers contours, susceptibles d'être modifiés par la suite. En l'occurrence, envisagée sur la base de témoignages et de comptes rendus datés de la fin du XVIIIe siècle, l'histoire de la réception atteste les difficultés rencontrées par le Moyen Âge d'opéra-comique à devenir légitime. La pertinence de cette source d'inspiration à investir ce genre reste une question durablement posée. Et pourtant, au temps des premières tentatives recensées dans ce genre, d'autres genres scéniques, mineurs tels que la pantomime héroïque et tout à fait légitimes tels que la tragédie, se sont déjà appropriés le passé national depuis plusieurs décennies. L'historienne Michèle H. Jones insiste sur le fait qu'en 1800, mettre en scène le passé national est tout sauf novateur[250] : dès 1732, dans l'épître dédicatoire à la tragédie *Zaïre*, Voltaire explique ses premiers essais en la matière par l'influence du théâtre anglais, plus précisément par les tragédies de Shakespeare découvertes lors de son exil. Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, cette inspiration nouvelle perdure dans ce genre, se doublant et se justifiant d'un discours patriotique et héroïque[251] que l'on ne retrouve que rarement dans le

---

[248] « [L]e texte doit être le plus fluide possible. Entendons par là qu'il doit épouser, à merveille, la musique qui l'accompagne ou qu'il accompagne », Jacques Finné, *Opéra sans musique : introduction à l'art lyrique,* Paris : L'âge d'homme, 1982, p. 76.
[249] *Ibidem.*
[250] Michèle H. Jones, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830,* Paris : Klincksieck, 1975, p. 7.
[251] Cette tendance s'illustre en particulier dans les avant-propos des tragédies de Dormont de Belloy.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

paratexte des opéras et opéras-comiques médiévalistes. Si, reprenant à son compte cette tonalité héroïque, la tragédie lyrique emboîte le pas à la tragédie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'opéra-comique se trace quant à lui un autre chemin. Cette singularité explique la difficulté initiale du médiévalisme à s'imposer.

I. b. Premiers pas du médiévalisme sur la scène de l'Opéra-Comique

Les balbutiements du Moyen Âge d'opéra-comique ont tout d'abord eu lieu lors de la création d'*Aucassin et Nicolette* (1782) de Grétry et Sedaine, le 3 janvier 1780, à la Comédie-Italienne : il s'agit, plus justement, de l'avènement raté du Moyen Âge d'opéra-comique. L'accueil moqueur et critique qui salue l'œuvre lors de sa création, Sedaine le relate en l'attribuant à la fois à l'ancrage de son intrigue dans les temps anciens et au refus, de la part de ses contemporains, d'accepter le dépaysement proposé par le livret et la musique : « J'avais pris la précaution de faire annoncer et afficher les mœurs du bon vieux temps ; cela ne m'a pas réussi, l'auditeur n'a pas voulu se transporter au douzième siècle[252]. » Reste que l'échec d'*Aucassin et Nicolette* et celui du dépaysement du public, quelques années seulement avant le triomphe sans précédent de *Richard Cœur-de-Lion*[253] (1784) à l'Opéra-Comique, tient moins au manque de « bonne volonté » de ses auditeurs d'alors qu'au manque d'un référent leur permettant de saisir comme tels des signaux relatifs à l'archaïsme. En effet, l'œuvre n'est pas novatrice du seul fait de l'ancrage historique de son intrigue ; elle l'est par la façon dont est traité littérairement et musicalement ce que l'on ne nomme pas encore le Moyen Âge. Jusque lors, le mode épique prévaut lorsqu'il s'agit de camper l'histoire sur la scène de l'opéra : « non pas l'épopée au sens générique du terme, mais une manière de déterminisme thématique et stylistique qui suppose l'héroïsme guerrier, le merveilleux païen ou chrétien, une logique d'agrandissement, moral et spectaculaire, du héros[254] ». Loin de

---

[252] Cité dans Marcel Couvreur, « D'*Aucassin et Nicolette* au *Chevalier du soleil* : Grétry, Philidor et le roman en romances », *Medievalism and* manière gothique *in Enlightenment France,* Oxford : Voltaire Foundation, 2006, p. 128. Cet échec est confirmé par Grétry qui précise notamment que l'« [o]n riait aux éclats, dans les endroits où Sedaine et moi avions cru les plus touchants », Grétry André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, tome I, Paris : Imprimerie de la République, 1797, p. 337. Philippe Vendrix attribue cet échec à la dimension trop « archéologique » de l'écriture musicale de Grétry, entendu dans le sens d'un archaïsme rendu par des moyens trop réalistes. Voir Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège : Mardaga, 1992, p. 10.

[253] « Cette reconstitution "archéologique" fut un échec, mais cette expérience ratée prépara la création du chef-d'œuvre de Grétry : *Richard Cœur-de-Lion* de 1784 », *ibid.*, p. 10.

[254] F. Marchal-Ninosque reformule en ces termes le propos d'Olivier Bara dans « Le livret d'opéra sous l'Empire, entre tragédie et épopée, ou "l'épique en action" », France Marchal-Ninosque, *art.cit*, p. 74.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

donner dans l'héroïque ou le patriotique, les deux auteurs d'*Aucassin et Nicolette*[255] visent à forger un « coloris ancien[256] ». Cette préoccupation esthétique tributaire de l'impératif encore balbutiant de la couleur locale sur la scène d'opéra-comique déstabilise alors, tout en ouvrant à la réinvention scénique du Moyen Âge une voie à la fois originale et innovante au sein du paysage culturel français. Le fait que le public ait d'abord jugé cette esthétique nouvelle hermétique s'explique aisément : puisqu'aucun précédent n'a ouvert la voie, donc balisé l'horizon d'attente, aucune « création collective » n'est alors envisageable.

Deux remarques s'ajoutent à ces témoignages. Tout d'abord, un tel accès à des intentions d'auteur, concernant l'élaboration d'une couleur locale, par quelque medium que ce soit, est aussi rare que précieux. Laboratoire précoce de la « fabrique du Moyen Âge » sur les planches lyriques, les *Mémoires* de Grétry en général et les chapitres consacrés à *Aucassin et Nicolette* et à *Richard Cœur-de-Lion* en particulier rassemblent des réflexions formulées à haute voix – de façon discontinue, certes. Que révèlent-elles eu égard à la réinvention du Moyen Âge ? Si la musique qui accompagne une intrigue ancrée dans l'ancien temps est composée dans un « vieux style capable de plaire aux modernes », seuls certains passages clés de la partition doivent trancher avec la musique « moderne » :

> « L'ouverture d'*Aucassin* doit reculer d'un siècle ses auditeurs. Dans le courant de l'ouvrage, je n'ai pas cherché à mettre partout les chants antiques, ou les vieilles modulations que nous ont transmis l'ancien opéra français ou la musique d'église ; mais j'ai mis en opposition l'antique avec le moderne, ce qui donne plus de saillant à la composition générale de l'ouvrage[257] ».

Une stratégie compositionnelle se fait jour : elle tient à l'habile répartition de passages archaïsants, censés rester exceptionnels au sein l'opéra, et au fait que le dépaysement soit tributaire de contrastes et non de références authentiques. La sensibilité de l'auteur apparaît prémonitoire par sa parenté avec les principes énoncés par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827), quelque trente ans plus tard, relativement à la couleur locale.

La seconde remarque touche à la pertinence qu'il y aurait ou non à identifier l'avènement précis de l'imaginaire médiévaliste : en définitive, n'est-ce pas une ambition illusoire que de pointer du doigt *un* librettiste, *une* œuvre, avec lequel/laquelle

---

[255] Voir David Charlton, *Grétry and the Growth* of *Opéra-Comique,* Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 189-199 et Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France : de Monsigny à Méhul*, *op. cit.*, p. 195 et suivantes.
[256] André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, tome I, Paris : Imprimerie de la République : 1789, p. 442.
[257] *Ibid.*, p. 369.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

« commencerait » le souci de la couleur locale appliquée au Moyen Âge[258] ? Dans le genre du roman historique, Louis Maigron a par exemple attribué la primeur de la couleur locale au « courant pittoresque » initié par Chateaubriand : « Voici enfin des Barbares qui parlent et agissent comme des Barbares, qui en ont l'âme et les sentiments, comme ils osent en avoir la physionomie et le costume[259]. » Reste que, dans le roman historique comme à l'opéra-comique, une œuvre peut surgir et contredire les balises tout juste posées par la couleur locale précoce dont elle manifesterait . Si *Berthe* (1775), comédie héroïco-pastorale est parfois considérée comme le premier opéra médiévaliste, c'est que son avant-propos signé par le librettiste R. Régnard de Pleinchesne stipule : « En général, j'ai cherché à répandre sur tout mon ouvrage une vapeur d'antiquité selon moi précieuse et respectable[260]. » Destinée à justifier les archaïsmes littéraires, l'expression « vapeur d'antiquité » n'évoque-t-elle tout autant que celle de « coloris ancien » la couleur locale à venir ? On ne peut le nier mais, en dépit des intentions d'auteur, rien ne nous empêche d'ériger *Richard Cœur-de-Lion* en véritable avènement du médiévalisme d'opéra. Bien qu'annonciatrices, en effet, les pièces *Aucassin et Nicolette* et *Berthe* n'exercent aucun effet notoire du point de vue de la sédimentation de signaux de l'imaginaire médiévaliste dans le genre de l'opéra-comique ; aucun livret ultérieur ne « réécrit », aucun compte rendu ultérieur ne mentionne ces livrets en tant que références au cours des décennies 1810-1820. Le *Journal des débats politiques et littéraires* daté du 29 janvier 1820 énonce en revanche que « [l]a première fois que Sedaine imagina de transporter sur la scène lyrique les mœurs de la chevalerie, il eut une idée qui valait à elle seule les meilleures conceptions de ses opéras comiques. […] Les imitateurs

---

[258] Qu'ils abordent de façon frontale ou périphérique la réinvention du Moyen Âge sur scène, les musicologues ne s'accordent guère à déterminer la première tentative médiévaliste faite à l'Opéra-Comique. Le titre de cette œuvre pionnière importe finalement peu dans la mesure où elle ne constitue pas la pierre fondatrice de l'imaginaire en question, se résumant à un simple élément de sa préhistoire. Pour Anna-Maria Raugei, auteur de « Moyen Âge et siècle des Lumières : l'écran du passé dans le théâtre du XVIIIe siècle » (*Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 47, 1995, p. 15-31, p. 24), ce sont *Les Paladins* (1760), comédie-ballet de Duplat de Monticourt et par Rameau et *Rose d'amour* (1779), comédie héroïque de Ducongé Dubreuil et Cambini, qui ont la primeur. Pour Manuel Couvreur, c'est *Berthe* (1775), comédie héroïco-pastorale mêlée d'ariettes créée au théâtre de la Monnaie à Bruxelles qui serait le premier opéra-comique teinté de Moyen Âge (M. Couvreur, *op. cit.*, p. 127). Pour G. Cucuel, « il ne semble pas qu'on ait joué d'opéras-comiques inspirés du Moyen Âge avant la fusion de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique en 1762 » (« Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *Revue du dix-huitième siècle,* 2, 1914, p. 63). Ce même auteur considère que, si certains aspects médiévalistes figuraient dans *Le Guy de Chesne* (1763) de M. de Jonquières et La Ruette et dans *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* de Favard et Duni, le premier « opéra-comique moyenâgeux » sous-entendu digne de ce nom fut *Berthe*. Pour ce qui est de la première tragédie en musique médiévaliste, les auteurs s'accordent à mentionner *Adèle de Ponthieu* (1772), tragédie en musique de La Borde et Berton citée par M. Couvreur (*art. cit.*) et par Patrick Taïeb dans *L'Ouverture d'opéra en France*, *op. cit.*, p. 250.

[259] Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris : Hachette et Cie, 1898, p. 25.

[260] Cité par M. Couvreur, *art. cit.*, p. 127.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

vinrent ensuite ; le charme de la nouveauté était évanoui[261]. » À en croire ce journaliste, rien n'avait été fait avant *Richard Cœur-de-Lion* du point de vue de l'intégration des mœurs de la chevalerie sur scène. À l'inverse de la démarche exhaustive que l'on attribue aux historiens, l'histoire de l'imaginaire s'écrit donc à gros traits pour les contemporains : envisagé comme répertoire de motifs et de résonances, il se nourrit de la réactivation de repères connus de tout un chacun, sans le souci de rendre justice aux précurseurs[262] les plus confidentiels, si pleins d'intuition aient-ils été. Les œuvres précurseurs et rapidement oubliées, bien qu'essentielles à l'advenue de l'imaginaire, ne lui appartiennent pas. En les rayant de notre champ d'étude, nous allons à contre-courant d'une histoire qui tend, sinon à réhabiliter, du moins à dépoussiérer des pièces dans le souci de ne pas se limiter aux œuvres de référence. L'imaginaire appartient quoi qu'il en soit à ceux qui l'ont imaginé ; pour en rendre compte, nous devons oublier ce qu'ils ont eux-mêmes oublié.

Investie de préoccupations nouvelles – une couleur locale qui ne dit pas encore son nom –, la réinvention de l'histoire telle qu'elle est pratiquée dans *Aucassin et Nicolette* apparaît avoir d'autant plus joué dans sa réception ratée que l'on observe, par contraste, l'accueil apaisé, sans succès éclatant ni scandale, réservé en 1772 à *Adèle de Ponthieu*, tragédie lyrique de Razins de Saint-Marc et Jean-Benjamin de La Borde et Henri-Montan Berton. Du point de vue du médiévalisme, cette tragédie lyrique est pourtant à l'Académie royale de musique ce qu'*Aucassin et Nicolette* est à l'Opéra-Comique : le premier opus d'un mode à la fois nouveau et pérenne de réinventer le passé national. Nous l'avons vu, France Marchal-Ninosque date des lendemains de la guerre de Sept Ans et en particulier d'*Adèle de Ponthieu*[263] les débuts de l'inspiration médiévale réaliste sur la scène de l'Académie royale de musique. L'auteure mettait en avant, nous l'avons vu, l'idée qu'une rupture, guidée par l'exigence de « vérité historique » et de « vraisemblance aristotélicienne », advient dans la conception et la réinvention du médiévalisme à la fin du XVIIIe siècle. À l'aune de ce critère, les œuvres antérieures à *Adèle de Ponthieu* se trouvent clairement reléguées dans la

---

[261] [s. n.], « Première représentation de la *Bergère châtelaine* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 janvier 1820.

[262] Une perspective qui se distingue de celle de G. Cucuel qui s'attache, dans « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *art. cit.*, à rendre justice à de telles œuvres déjà teintées d'archaïsme.

[263] Les trois autres opéras à sujet historique envisagés comme tels sont *Le Seigneur bienfaisant*, musique de Floquet, livret de Rochon de Chabannes (1780), *Péronne sauvée*, musique de Dezède et livret de Billardon de Sauvigny (1783) et *Louis IX en Égypte*, livret de Guillard/Andrieux et musique de Lemoyne (1790). L'auteur englobe dans une même catégorie les opéras dont les intrigues s'ancrent au Moyen Âge et à la Renaissance. Voir France Marchal-Ninosque, « Drame lyrique médiéval et tragédie lyrique nationale sur la scène de l'ARM après la guerre de Sept ans », *L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime, Approches plurielles*, sous la direction de S. Bouissou, P. Denécheau et F. Marchal-Ninosque, Institut de recherche en musicologie et Maison des sciences de l'Homme de l'Université de Franche-Comté, janvier 2015, p. 67-85.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

préhistoire du Moyen Âge d'opéra. La description que le *Catalogue historique* (1878) de Théodore de Lajarte fait d'*Adèle de Ponthieu* corrobore ce statut d'œuvre fondatrice : « Le sujet d'*Adèle de Ponthieu* était d'une hardiesse extrême sur cette scène archi-sainte de l'Opéra, où l'on ne pouvait représenter que les dieux de l'Olympe ou les héros de la mythologie. Aussi le succès ne fut pas trop vif[264]. » Le lien d'inférence de la première à la seconde phrase paraît toutefois douteux : toute nouveauté – et plus particulièrement l'avènement d'un imaginaire – se paie-t-elle nécessairement d'un échec ? Rien n'est moins sûr. En outre, l'expression superlative de « hardiesse extrême » employée par Lajarte reflète-t-elle son propre jugement émis a posteriori, ou se base-t-elle sur des comptes rendus d'époque, exprimant une réaction de surprise ? L'avant-propos du librettiste et trois comptes rendus d'époque relatifs à *Adèle de Ponthieu* permettent de répondre à ces questions. Tout d'abord, le librettiste lui-même ne revendique à aucun moment le statut de précurseur ; en revanche, il justifie le choix de son intrigue par un désir qui, déjà satisfait dans le genre de la tragédie, allait l'être à plusieurs reprises à l'Opéra au long des années 1780-1800[265] : celui de montrer sur la scène « la pompe et les usages respectables de la chevalerie, sans aucun mélange fabuleux[266] ». Cette justification ne serait-elle apparue obsolète quelque dix années plus tard ? Les décennies 1780-1800 sont en effet essentielles au lancement et à « l'installation » d'un Moyen Âge d'opéra débarrassé de toute féerie et soucieux de vraisemblance. Les comptes rendus d'époque relatifs à *Adèle de Ponthieu* permettent par ailleurs d'interroger l'« onde de choc » potentiellement ressentie lors de sa création et d'identifier les traits jugés novateurs par les contemporains. La revue hebdomadaire *Affiches, Annonces, et Avis divers* datée du 16 décembre 1772 adopte une perspective historienne lucide, décrivant *Adèle de Ponthieu* comme l'avènement d'une inspiration nouvelle. Elle exprime une évaluation globalement favorable de la pièce, dans laquelle l'auteur se voit reconnaître « d'avoir su former de son sujet un spectacle complet, sans avoir recours à la fable ou à la féerie, sans merveilleux et sans machines » et « d'[avoir] retracé les mœurs de l'ancienne chevalerie, dont le caractère est bien exprimé dans ses principaux personnages ». Cette conviction que « du nouveau » advient alors sur les planches de l'Académie de musique est développée en ces termes :

> « On peut tirer beaucoup de choses du fond de nos Antiquités, que négligent surtout nos Poètes, si peu instruits pour la plupart que le métier des vers semblerait les dévouer à l'ignorance. L'Opéra peut nous offrir encore une image des anciens Tournois, nos vieux Chroniqueurs en sont remplis ; ils valaient bien

---

[264] Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, tome I, Paris : Librairie des bibliophiles, 1878, p. 256. Nous soulignons.
[265] Voir France Marchal-Ninosque, *op. cit.*
[266] Livret d'*Adèle de Ponthieu*, p. 3.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> quelquefois les jeux Olympiques. Et quelles ressources on trouverait dans les Troubadours Provençaux ou Languedociens de toutes conditions, à peine connus des Auteurs Lyriques ! Ce sont là des fonds à fouiller, pour ne pas se traîner toujours sur les pas de Quinault et des autres, pour ne point remettre sans cesse les Sujets tant rebattus de la Fable, et répéter toutes les fadeurs, tous les lieux communs qu'ils ont produits. […]. L'Histoire a sur le Théâtre Lyrique autant de droit que la Fable ; elle doit en partager le domaine. Ce sera le moyen de concilier l'économie forcée à laquelle est réduit l'Opéra depuis longtemps, avec le besoin de nouveautés et le goût actuel du Théâtre[267]. »

La lassitude du critique à propos de l'inspiration antique qu'avait cultivée Quinault et ses contemporains est ici clairement exprimée, de même que le désir intense de « passer à autre chose ». En contraste total avec certains propos datés des années 1830, datés de l'ère d'un quasi dégoût pour le Moyen Âge d'opéra, ce développement pétille d'enthousiasme à la pensée d'une source d'inspiration encore à peine effleurée, satisfaisant au « besoin de nouveautés » : les troubadours provençaux sont alors encore « à peine connus des auteurs lyriques » de même que les écrits des « vieux chroniqueurs » sont encore inexploités. Le terme de « Moyen Âge », absent de ce propos, se déduit de la mention de « nos Antiquités » (c'est-à-dire notre passé national) et des « anciens Tournois ». La teneur prémonitoire de ce propos situé sur le seuil d'un imaginaire encore inexistant doit être soulignée : oui, l'Opéra *pouvait* « offrir encore une image des anciens Tournois » et c'est ce qui allait advenir ; oui, ces auteurs lyriques qui, à l'inverse des tragédiens, étaient restés ignorants des ressources de l'histoire médiévale, allaient se rattraper. L'auteur fournit par ailleurs une explication intéressante de l'absence d'histoire sur les planches lyriques : il stigmatise les auteurs de livrets lyriques, les taxant d'ignorance et les comparant à leur désavantage aux auteurs de tragédies historiques. S'il est difficile d'évaluer la plus ou moins grande culture des librettistes, l'hypothèse éclaire de façon vraisemblable le décalage qui advient entre les genres de la tragédie et celui de l'opéra-comique en matière d'inspiration médiévaliste. La clairvoyance du journaliste est étonnante à un autre égard encore, dans la mesure où le passage d'une inspiration mythologique à une inspiration historique coïncide avec la façon dont est aujourd'hui décrite, très schématiquement, l'évolution des sujets d'opéra au début du XIXe siècle. Les deux autres comptes rendus consultés nuancent l'idée que la teneur novatrice d'*Adèle de Ponthieu* réside dans la réinvention du passé national proprement dite. Par ailleurs, c'est sur un ton relativement critique que le *Journal encyclopédique, par une Société de gens de lettres* daté de janvier 1773 rend compte de l'œuvre :

> « L'auteur d'*Adèle,* homme d'esprit et du monde, semble avoir eu la modeste complaisance de se prêter au goût du temps, en ne présentant qu'une fiction plus intéressante par la pompe, la variété et la

[267] [s. n.], [s. t.], *Affiches, Annonces, et Avis divers*, 16 décembre 1772.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> nouveauté du spectacle, que par le mouvement et le choc des passions, qui devraient toujours être le ressort principal d'une action tragique[268]. »

Peu sensible à la façon dont l'histoire est traitée dans *Adèle de Ponthieu,* le journaliste l'est en revanche à la mise en scène de l'opéra, dont il critique l'excès de pompe. Il loue toutefois, plus loin, « les fêtes variées et nouvelles » émaillant le livret, faisant allusion à n'en pas douter au tournoi d'*Adèle de Ponthieu*. Le caractère de jamais-vu et les « clous du spectacle » que constituent certaines scènes, voilà ce qui apparaît être nouveau selon l'auteur. Troisième compte rendu, troisième réponse. La revue *L'Esprit des journaux, françois et étrangers* datée du 28 février 1773 fait elle aussi allusion à l'œuvre de La Borde et Berton : « Ce poème est dans un genre nouveau ; l'action en est simple, grande et majestueuse ; le spectacle en est pompeux, sans le secours de la magie et de la mythologie[269]. » Le fait que l'absence de magie et de mythologie confère ou non au poème sa nouveauté ne se dégage pas clairement du propos. Par ailleurs, est-il étonnant que l'incursion du passé national français sur les planches de l'Académie de musique, remarquée par le premier compte rendu, soit tue des deux autres ? Non, sur les planches de l'Académie de musique, on avait eu recours bien avant *Adèle de Ponthieu* à des sujets historiques mêlés de fantaisie et de merveilleux, dans *Armide* (1686) ou *Les Paladins* (1760), comédie lyrique de Jean-Philippe Rameau (sur un livret attribué à Pierre-Jacques Duplat de Monticourt) par exemple. La teneur de nouveauté d'*Adèle* se dégage en réalité d'un recoupement de ces trois comptes rendus : il s'agit de l'absence de merveilleux dans un sujet historique opératique, que met en valeur la référence érudite faite dans l'avant-propos à Sainte-Palaye. L'œuvre est donc en rupture avec ce que Marmontel décrit, dans l'*Encyclopédie* (1774), comme un poème lyrique :

> « Le poëte tragique prend ses sujets dans l'histoire ; le poëte lyrique [français] a cherché les siens dans l'épopée ;]…] C'est donc le merveilleux visible qui est l'âme de l'opéra français ; ce sont les dieux, les déesses, les demi-dieux ; des ombres, des génies, des fées, des magiciens, des vertus, des passions, des idées abstraites, et des êtres moraux personnifiés qui en sont les acteurs. Le merveilleux visible a paru si essentiel à ce drame, que le poète ne croirait pas pouvoir traiter un sujet historique sans y mêler quelques incidents surnaturels et quelques êtres de fantaisie et de sa création[270]. »

Parce qu'avec *Adèle de Ponthieu,* le « poète lyrique » traite son « sujet historique sans y mêler quelques incidents surnaturels et quelques êtres de fantaisie », cela au profit de la vérité historique, cette tragédie lyrique aurait dû contrarier l'horizon d'attente des spectateurs d'Opéra. Ce parti pris n'est-il assez novateur pour que le livret lui-même soit jugé à trois

---

[268] [s. n.], « Adèle de Ponthieu », *Journal encyclopédique, par une Société de gens de lettres*, janvier 1773.
[269] [s. n.], « Notices littéraires, *Adèle de Ponthieu* », *L'Esprit des journaux, françois et étrangers*, 28 février 1773.
[270] Marmontel, article « Poème épique », *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines*, volume 24, Yverdon : [De Felice], 1773, p. 532.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

reprises novateur ? Cette nouveauté qui ne suscite semble-t-il, à la différence des innovations à l'œuvre dans *Aucassin et Nicolette* dans le genre de l'opéra-comique, ni déchaînement ni enthousiasme notables[271]. Reste qu'*Adèle de Ponthieu* n'est pas, comme *Richard Cœur-de-Lion*[272], une œuvre vers laquelle on aurait pu se retourner comme vers un acte fondateur et identificatoire. L'œuvre ouvre la voie sans marquer l'histoire et c'est là une raison pour laquelle nous ne pouvons pas encore parler d'imaginaire dans le genre de l'opéra. Pour l'expliquer, peut-être peut-on insister sur le fait que ce livret prolonge en réalité le « mode épique » de la tragédie historique : il n'invente rien mais réemploie du préexistant et le combine aux conventions formelles de l'opéra. En d'autres termes, le librettiste n'innove pas mais suit une voie tracée par les (prédécesseurs) tragédiens. Pour reprendre les mots du musicologue Patrick Taïeb à propos de partitions d'ouvertures d'opéra, le livret d'*Adèle de Ponthieu* scelle une énième fois (c'est-à-dire après maintes tragédies) l'association d'« un thème guerrier, qui véhicule des passions comme le courage et la fierté, et du Moyen Âge chevaleresque[273] ».

Fort de ce constat, revenons-en au genre de l'opéra-comique cette fois pour déterminer ce en quoi *Richard Cœur-de-Lion* est en son temps une œuvre nouvelle et fondatrice. Il faut préciser que la couleur locale médiévaliste initiée par Sedaine et Grétry dans le genre de l'opéra-comique, alternative encore incertaine au « mode épique », n'éclipse pas ce dernier. On assiste moins en effet à une disparition qu'à une combinaison d'ancien et de neuf. Dans *Richard Cœur-de-Lion,* le « coloris ancien » du livret et de la partition se mêle à l'assaut du château, au troisième acte qui relève bien entendu du mode épique. C'est par ailleurs sous un jour paradoxal que les *Mémoires* de Grétry présentent la nouveauté de *Richard Cœur-de-Lion*. Abordant, dans les premières lignes du chapitre consacré à cette œuvre, la pertinence de son sujet, il n'en mentionne la teneur historique que de façon secondaire : pour être légitime dans le genre de l'opéra-comique, une intrigue, historique ou non, devrait avant tout harmoniser le parler et le chanter, en toute vraisemblance :

> « Jamais sujet ne fut plus propre à la musique, a-t-on dit, que celui de *Richard Cœur-de-Lion.* Je suis de cet avis, quant à la situation principale de la pièce, je veux dire celle où Blondel chante la romance "Une fièvre brûlante…" mais il faut convenir que le sujet en général n'appelle pas davantage la musique qu'aucun autre ; je dis plus : la pièce devait n'être que déclamée ; car alors la romance devant être

[271] Lajarte précise que la tragédie n'a que peu de succès dans sa version initiale et est redonnée en 1775 dans une seconde version, à trente-huit reprises. Voir Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, tome I, Paris : Librairie des bibliophiles, 1878, p. 256.
[272] Compte rendu de la *Bergère châtelaine* paru dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, le 29 janvier 1820.
[273] Patrick Taïeb, L'*Ouverture d'opéra* en France : de Monsigny à Méhul, Paris : Société française de musicologie, 2007, p. 197.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> essentiellement chantée, rien ne devait l'être que ce seul morceau, qui eût produit encore plus d'effet : je me rappelle d'avoir été tenté de ne faire précéder la romance au second acte, par aucun morceau de musique, uniquement pour cette raison ; mais faisant réflexion qu'on avait chanté dans chaque situation du premier acte, j'abandonnai cette première idée, ne doutant point d'ailleurs que les spectateurs, se faisant illusion, n'écoutassent cette romance comme si elle eût été le seul morceau en musique dans l'ouvrage[274]. »

L'idée que « le sujet en général n'appelle pas davantage la musique qu'aucun autre » amène Grétry à définir les conditions susceptibles de conformer un sujet aux exigences du genre : « rien ne doit être exclu de la musique et […] tout dépend de mettre un trait de chant dans sa véritable place[275]. » Si la romance « Une fièvre brûlante » est pertinente, c'est donc moins en tant que pièce de troubadour (l'appellation veut insister sur sa dimension archaïsante) qu'en tant que passage de « chanter pour chanter[276] » (l'appellation souligne le régime formel dans lequel elle s'inscrit), c'est-à-dire en tant qu'elle facilite l'incursion du chanter au sein des dialogues parlés. En écho aux préoccupations formelles exprimées par Grétry, Olivier Bara décrit le gain à tirer des scènes de « chanter pour chanter » du point de vue de la vraisemblance : ce « genre hybride et par conséquent fragile [devait] ménager de savants glissements de la parole vers le chant, […] les couplets acquérant volontiers une fonction immédiatement diégétique, ou se trouvant légitimés par la situation même du personnage en position de chanter[277] ». Par le moyen de la musique diégétique, donc, les incursions de la musique entre les dialogues parlés étaient rendues aussi vraisemblables que nécessaires (le personnage chante sur scène en tant que chanteur, joue en tant qu'instrumentiste). Le souci de vraisemblance sous-jacent à ce passage comme à de nombreux autres des *Mémoires* apparaît donc avant tout tributaire de la combinaison réussie du parler et du chanter[278], le « coloris ancien » n'entrant que secondairement en ligne de compte. Le fait que ce raisonnement censé statuer sur la pertinence de l'intrigue ne fasse pas mention de l'inspiration médiévaliste du sujet nous étonne. Certes quelques œuvres avaient ouvert la voie à *Richard Cœur-de-Lion* ; la création ratée d'*Aucassin et Nicolette* quelques années plus tôt n'aurait-elle toutefois pu/dû inciter à une justification dans le cas de cette « récidive » qu'est *Richard Cœur-de-Lion* ? Le fait de légitimer un sujet historique est en outre de mise, à l'époque, dans le champ de l'opéra, ce dont attestent à la fois, en France, le premier des compte rendus relatifs à *Adèle de*

---

[274] Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 368.
[275] *Ibid.*, p. 372.
[276] Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 529.
[277] Olivier Bara, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recréation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ? », *in Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle*, Milan Pospìšil (éd.), Prague : KLB, 2003, p. 293.
[278] M. Couvreur parle de « l'alternance jugée totalement irrationnelle entre parlé et chanté et, de manière non systématique, entre prose et vers » qui faisait débat à propos de l'opéra-comique à l'époque, M. Couvreur, *op. cit.*, p. 134-135.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ponthieu rapporté plus haut et, en Allemagne, certains passages du *Versuch über das Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände* (1775) de Christoph Martin Wieland (1733-1813). Le même débat a en effet lieu dans d'autres aires culturelles. Dans le cadre d'une étude dédiée à la réception allemande de *Richard Cœur-de-Lion*[279], Thomas Betzwieser rappelle que le *Günther von Schwarzburg* (Mannheim, 1777) d'Ignaz Holzbauer, *Singspiel* censé se dérouler à Francfort en 1349*,* fait encore exception par son inspiration médiévaliste, dans le paysage culturel allemand. Et c'est en contradiction ouverte avec les positions prises par le théoricien italien Francesco Algarotti dans son *Saggio sopra l'opera in musica* sur la question de la légitimité d'un sujet historique à habiter les planches de l'opéra, que Wieland expose les conditions de légitimation d'une telle entreprise. Le théoricien italien « accus[e ainsi] tout sujet historique de "sévérité" et de "monotonie" parce que, justement, il ne laiss[e] pas au poète le loisir d'introduire dans l'action cette part de merveilleux qui lui permet "d'y mêler des ballets et des chœurs, d'y introduire divers ornements[280]." » Wieland répond en ces termes à son adversaire défunt :

> « L'objection qu'Algarotti a formulée contre les sujets historiques à l'opéra a l'air d'être sans fondement suffisant. Nous pouvons l'approuver quand il dit : "On sent en effet très puissamment que les trilles ou les roulades ne rendraient pas aussi bien dans la bouche d'un Jules César ou d'un Rato, que dans celle d'une Vénus ou d'un Apollon." - Mais cela constitue seulement un élément à charge soit contre le poète disposant d'assez peu de jugement pour choisir un héros dont le caractère ne se prête pas dans l'absolu au genre du *Singspiel,* soit contre le compositeur qui attribue à un grand homme une partie si féminine qu'elle conviendrait à Atys. Aucun amateur de musique raisonnable, pourvu d'une notion de ce qu'est un *Singspiel,* ne se fâchera d'entendre chanter un Alexandre ou un Porus dans un *Singspiel ;* il se fâchera en revanche non pas contre l'Opéra mais contre la piètre faculté de jugement du compositeur ou contre l'obstination du chanteur et la tyrannie de la mode qui ont souvent fait fléchir les plus grand maîtres soupirant, si Alexandre et Porus ne chantent pas de la façon qui sied à leur haut rang.
>
> Les autres objections formulées par Algarotti contre le *Singspiel* historique sont encore plus insignifiantes parce qu'elles ne se fondent que sur les idées conventionnelles que l'on peut avoir sur l'Opéra[281]. »

---

[279] Thomas Betzwieser, « *Grétrys* Richard Cœur-de-Lion *in Deutschland: die Opéra-Comique auf dem Weg zur „Grossen Oper"* » *in Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Philippe Vendrix (éd.), Liège : Mardaga, 1992, p. 332.

[280] Francesco Algarotti, « *Saggio sopra l'opera in musica* » (1755), *in Saggi,* G. da Pozzo (éd.), Bari : Laterza, 1963, p. 154, *in Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, volume 6, L. Bianconi et G. Pestelli (éd.), Liège : Mardaga, 1995, p. 55.

[281] « *Die Einwendung des Algarotti gegen die historischen Süjets der Opern scheint also ohne hinlänglichen Grund zu sein. Wie können ihm beipflichten, wenn er sagt : „Man fühle gar mächtig, dass Triller und Ruladen im Mund eines Julius Cäsar oder Rato nicht so guten Anstand hätten, als im Munde der Venus oder des Apollo." – Aber dies beweist nur gegen den Dichter, der so wenig Beurteilung hat, entweder einen Helden zu wählen, dessen ganzer Karatkter dem Singspiele nicht angemessen ist, oder gegen den Komponisten, der einen grossen Mann wie einen weiblichen Atys behandelt. Kein vernünftiger Liebhaber der Musik, der einen Begriff davon hat, was ein Singspiel ist, wird sich darüber ärgern, den Alexander oder den Porus in einem Singspiele singen zu hören: aber ärgern wird er sich, nicht über die Oper, sondern über die schlechte Beurteilungskraft des Komponisten, oder über den Eigensinn der Sänger und die Tyrannei der Mode, denen oft die grössten Meister seufzend nachgegeben haben, wenn Alexander und Porus nicht so singen, wie es der Grösse ihres Charakters*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Wieland oppose au dogmatisme de Francesco Algarotti – selon lequel un sujet historique serait dans l'absolu malvenu sur les planches de l'opéra – la possibilité que cette source d'inspiration s'adapte aux spécificités du *Singspiel* grâce au discernement des poètes et des compositeurs. Proposons deux ajouts destinés à préciser la teneur ce débat opposant fictivement les deux théoriciens. Premièrement, les reproches que l'Italien formule à l'encontre des sujets historiques concernent le genre du grand opéra et non du *Singspiel*. Deuxièmement, l'essentiel consiste selon Wieland en ce que « le sujet historique [soit] à la fois assez simple, intéressant et musical pour le genre du *Singspiel.* Si tel est le cas, il répond à toutes les exigences essentielles pour un "livret" lyrique ; le reste dépend du génie et de la mise en application par le poète, le compositeur et le chanteur. Le genre lui-même n'y peut rien si un sujet tombe entre de mauvaises mains[282]. » La confrontation de ces deux positions révèle qu'un enjeu sous-jacent nourrit tacitement cette discussion : celui de la vraisemblance. Oublions Algarotti pour en revenir à Grétry. Cette notion, Wieland et lui la mobilisent, mais sous un angle différent. Wieland, d'un côté, aborde dans un premier temps le sujet historique sur la base de ce qui lui est spécifique (le sérieux de ses personnages) ; ce n'est qu'ensuite qu'il confronte ces spécificités à celles du genre de l'opéra (la virtuosité vocale, le merveilleux, le ballet). La question finalement posée est celle de la compatibilité du sujet historique et de l'opéra. Grétry, quant à lui, prend en premier lieu en considération les spécificités formelles du genre de l'opéra-comique (la nature hybride de son livret alternant le parler et le chanter) : ce qui est légitime, c'est ce qui rend ces spécificités naturelles, harmonieuses. Si la dimension historique du sujet, abordée en second lieu dans ce chapitre, le permet, elle est alors légitime. Les deux théoriciens parviennent en définitive à la même conclusion : la nature musicale d'un sujet, entendue comme sa capacité à intégrer la musique, est essentielle à le légitimer. Simple parenthèse, remarquons que Wieland fournit une explication alternative au retard avec lequel l'opéra intègre l'inspiration médiévaliste : on aurait craint, dans la lignée des théories d'Algarotti, l'impertinence à combiner les genres cultivant l'art du chant lyrique et la réinvention de l'histoire.

---

anständig ist. Algarotti's übrige Einwendungen gegen die historischen Singspiele sind noch unerheblicher, weil sie sich bloss auf die konvenzionellen Begriffe von der Oper gründen. », Christoph Martin Wieland, *C. M. Wielands Sämtliche Werke, sechs und zwanzigster band, Singspiele und Abhandlungen,* Leipzig : Georg Joachim Göschen, 1797, p. 204-205. Nous traduisons.

[282] « *Alles kommt also bloss darauf an, ob das historische Süjet zugleich einfach, interessant und musikalisch genug für das Singspiel ist. Ist dies, so hat es alle wesentlichen Erfordernisse eines lyrischen Stoffes; das übrige kommt auf den Genie und die Ausführung des Dichters, des Komponisten und des Sängers an. Die Gattung kann nichts dazu, wenn ein Süjet nicht in die rechten Hände fällt.* », *ibid.*, p. 205.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Si les exigences formelles tributaires des conventions de l'opéra-comique priment dans les *Mémoires* sur tout autre critère esthétique, que signifie pour une intrigue médiévaliste d'« appeler la musique » ? Quels motifs narratifs médiévalistes sont de ce point de vue les plus adaptés ?

I. c. « Jamais sujet ne fut plus propre à la musique » (Grétry)

À l'aune des principes précédemment énoncés, il est clair que tout élément d'archaïsme puisé dans les *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye ou dans le répertoire des tragédies nationales, si familier ait-il été au spectateur, n'est pas propice en tant que tel à s'intégrer au Moyen Âge d'opéra-comique en tant que motif narratif : en effet, pourquoi réitérer une donnée d'un livret à l'autre dans le cas où cette dernière n'« appelle » pas la musique ou se prête mal à être mise en scène ? L'hypothèse suivante peut être posée : afin de combiner les deux pans de la vraisemblance – le respect des conventions de l'opéra-comique, critère formel, et la convenance de la pièce avec l'idée du Moyen Âge, critère esthétique –, il serait judicieux de convoquer sur scène des personnages à la fois archaïques et musiciens, tel que le troubadour et écuyer Blondel. Dans *Richard Cœur-de-Lion,* le personnage du troubadour participe en tant qu'« objet disparu[283] » du « coloris ancien » du livret ; ses interventions les plus idiomatiques, les neuf occurrences de la romance « Une fièvre brûlante », permettent de surcroît d'intégrer la musique de plain-pied dans le drame, satisfaisant au critère formel. L'hypothèse émane en réalité d'un constat empirique, celui de la quasi-systématicité du recours au « chanter pour chanter » (Grétry) dans le répertoire des livrets d'opéras-comiques médiévalistes : le procédé initié par Sedaine et Grétry constitue en effet, semble-t-il, l'un des socles du Moyen Âge d'opéra-comique, au point que deux personnages à la fois archaïques et musiciens apparaissent de façon récurrente au fil des livrets, quasi inchangés au cours des quatre premières décennies du XIXe siècle, contribuant donc à la permanence de l'imaginaire. Il s'agit en l'occurrence de musiciens « de profession », c'est-à-dire de personnages *ne pouvant pas ne pas chanter sur scène*, à savoir les troubadours, ménestrels (personnages types) et leurs romances (numéros types), et les hérauts ou assimilés (personnages types) avec leurs sonneries retentissantes (numéros types).

[283] L'expression désigne un objet distinct d'un « archaïsme » : « Il n'y a pas à proprement parler d'archaïsme quand l'écrivain emploie des expressions désuètes pour désigner des choses disparues [dans la mesure où] il utilise le seul vocabulaire qu'il ait à sa disposition pour nommer ces objets », Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, Genève : Slatkine Reprints, 1967, p. 169.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 1: La musique phénoménale dans quelques opéras-comiques médiévalistes

Œuvre	**Scène type ou numéro type (le cas échéant)**	**Personnage musicien/chanteur**
Richard Cœur-de-Lion (1784)	- Romance - Chanson à boire	- Blondel
Sargines (1788)	- Scènes martiales - Scène champêtre	- Seigneurs et soldats - (hors-scène) Hérauts et tambours - Paysans - Guerriers
Raoul de Créqui (1791)	- Prière - Chanson à boire - Scène martiale	- Paysannes - Ivrogne (Luger) - Soldats
La Rose blanche et la Rose rouge (1809)	- Romance, chansonnette lors du duo ménestrel - chœur de paysannes) - Scène champêtre : chœur de paysans et jeunes filles	- Raymond : ménestrel (déguisement) et écuyer d'Henri - Lowel, intendant du château de Seymour (chante volontiers) - Paysans et paysannes
Jean de Paris (1812)	- Scènes champêtres : chant et danse de Lorezza/des villageois en cortège - Scène galante : la romance du troubadour	- Villageois et villageoises - Olivier (guitare et chant) - La princesse de Navarre
La Violette (1828)	- Scènes galantes, champêtres - Scène martiale (tournoi)	- Marguerite, jeune fille qui s'occupe à chanter de château en château - Seigneurs, dames, écuyers, pages

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE II TROUBADOURS ET MÉNESTRELS, PERSONNAGES TYPES D'UN MOYEN ÂGE D'OPÉRA PITTORESQUE

> « Je viens encore d'apercevoir une troupe de chanteurs ambulants au pied de mes remparts[284] », *Charles de France* (I, 8).

Le titre de troubadour le plus emblématique de l'histoire du Moyen Âge d'art lyrique revient sans discussion à Blondel (*Richard Cœur-de-Lion*) qu'aucun de ses successeurs sur les planches de l'Opéra-Comique ou de l'Académie de musique ne peut éclipser ou même concurrencer en termes de notoriété. Envisagé comme une réponse combinée aux contraintes formelles de l'opéra-comique et au souci nouveau du « coloris ancien », il n'est guère étonnant que ce rôle ait été imaginé en premier lieu par deux auteurs hautement préoccupés par la question de la vraisemblance, Grétry et Sedaine. Est-ce la première fois qu'un livret lyrique propose, via un personnage, la synthèse de l'archaïque et du musical ? En apparence, non. Dans la neuvième scène d'*Adèle de Ponthieu*, déjà cité, des « ménétriers » (le ménétrier était, du Moyen Âge et la fin du XVIIIe siècle, un modeste joueur d'instrument) munis d'« instruments de guerre » guident une marche annonciatrice d'un tournoi ; on les retrouve en tant que figurants dans le second acte (II, 4) aux côtés d'autres personnages archaïques, les chevaliers parrains, le roi d'armes, les hérauts et officiers des lices. Le rôle dévolu à ces personnages musiciens ne constitue pourtant guère un précédent à celui de Blondel : d'une part, leurs instruments de guerre les affilient au « mode épique » et non à l'esthétique du « coloris ancien » ; d'autre part, le librettiste exploite avant tout leur présence sous forme d'effet visuel, n'en « profitant » pas pour combiner le musical et l'archaïque. Plus tôt encore, un groupe de « troubadours et ménestrels de la troupe d'Atis » accomplissaient l'une des parties *dansées* du divertissement du second acte des *Paladins* (1760) de Rameau, épisode que l'on ne peut non plus assimiler à un précédent puisque, en tant que divertissement, il ne s'inscrit pas de plain-pied dans l'action. L'esthétique burlesque et le Moyen Âge fantaisiste et impur des *Paladins* soustraient en outre ces personnages au souci du « coloris ancien » défini par Grétry[285]. Le traitement individualisé dont Blondel fait l'objet (un personnage musicien médiéval élevé au rang de protagoniste) semble bien relever de l'inédit : pour la première fois avec le livret de *Richard Cœur-de-Lion*, un troubadour est érigé en protagoniste. Le rôle de Blondel se trouve en outre d'autant plus idiomatisé, taillé sur mesure d'un point de vue

---

[284] Théaulon de Lambert, *Charles de France ou Amour et Gloire,* Paris : Barba, libraire au Palais-Royal, 1816, p. 26.

[285] À notre connaissance, il n'y aurait aucun autre exemple de personnages-musiciens intégrés, avant *Richard Cœur-de-Lion*, à des livrets lyriques à couleur historique.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

narratif, qu'il s'associe à neuf reprises à ce que nous désignons comme un numéro type du médiévalisme d'opéra, la romance. Le « *topos* du troubadour à la romance » se forge ainsi dans *Richard Cœur-de-Lion*. Dans les études musicologiques et théâtrales, la romance « Une fièvre brûlante » a déjà été étudiée à maintes reprises sous des angles variés, ceux de l'analyse[286] – identifiant les codes musicaux de l'archaïsme et son rôle dans la structuration de l'opéra – ou de l'esthétique[287], soulignant le rôle actif dévolu à la musique dans la libération du roi Richard. Le présent travail l'aborde comme pierre fondatrice du Moyen Âge d'opéra, proposant ainsi de la mettre en résonance avec d'autres œuvres non scéniques, d'une part, des numéros d'opéras-comiques médiévalistes ultérieurs, d'autre part.

Parce que Blondel est le premier troubadour d'opéra digne de ce nom, son statut d'« objet disparu » soulève la question suivante : le public français détient-il à la fin du XVIIIe siècle un bagage d'érudition suffisant pour l'appréhender et l'identifier ? L'efficacité scénique ne court-elle un risque avec ce rôle inédit, donc peut-être indéchiffrable ? Le terreau français est au contraire propice à produire un effet de reconnaissance à son apparition. Le succès de la romance, mesuré à la fois aux dires de Grétry[288] et au nombre conséquent de « réécritures » dont il fait l'objet au cours des décennies à venir, est étudié dans la suite de ce chapitre.

II. a. Un contexte français (objectivement) favorable à la réinvention scénique du troubadour

L'intérêt que les érudits portent aux troubadours et à leur littérature va en s'amplifiant dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Bien que l'Italie ait pris les devants au XVIe siècle[289], c'est dans le cadre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres française que débute un travail de traduction, de compilation et d'historicisation digne de ce nom, c'est-à-dire exhaustif et systématique. Et, du milieu du XVIIIe siècle aux années 1830, les publications françaises voient leur public s'élargir pour se situer progressivement dans la catégorie de la vulgarisation[290]. Référence peu à peu devenue incontournable, la première publication

---

[286] Voir David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
[287] Voir notamment Emmanuel Reibel, *op. cit.*
[288] « Ces mêmes réflexions m'engagèrent à faire [la Romance de Blondel] dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout le reste. Y ai-je réussi ? Il faut le croire, puisque cent fois l'on m'a demandé si j'avais trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet. », Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 439.
[289] Voir le traitement exhaustif dont cette question a fait l'objet dans Alfred Jeanroy, « Les études provençales du XVIe siècle au milieu du XIXe siècle », *in Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome XLIII, n° 170, p. 129-130.
[290] Voir Lionel Gossman, *Medievalism and the ideologies of the Enlightment : the world and work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore : Johns Hopkins Press, 1968.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

française est l'*Histoire littéraire des troubadours* (1774) issue de la collaboration de La Curne de Sainte-Palaye, décédé avant son achèvement, et de l'Abbé Millot. C'est à l'échelle européenne qu'elle est érigée en un ouvrage d'un type inédit, « la première histoire littéraire des troubadours[291] ». Certes défaillant du point de vue de la rigueur philologique, ainsi que le remarquent les érudits d'hier et d'aujourd'hui[292], cet ouvrage – l'aboutissement de deux voyages en Italie (1739-40 et 1749) effectués par La Curne de Sainte-Palaye, qui copie à cette occasion des manuscrits provençaux conservés à Florence et à Rome – se compose « de cent quarante-deux notices biographiques et littéraires, en ordre chronologique, coupées de nombreuses traductions agréablement écrites, mais fort inexactes[293] ». C'est à tort toutefois que l'on projetterait sur cette première compilation le souci de réhabiliter la littérature médiévale : son avant-propos rédigé par l'Abbé Millot exprime suffisamment le mépris ressenti à l'encontre d'une époque décriée pour « son ignorance, son manque de goût, sa grossièreté, où la barbarie et l'ignorance dominaient encore l'Europe[294] ». Un nombre conséquent de publications érudites relatives à la lyrique troubadour ponctuent, dans la lignée de cet ouvrage, la fin du XVIIIe et les trois premières décennies du XIXe siècle[295] : *l'Histoire générale de la Provence* de Jean-Pierre Papon (Paris, 1777), les *Poésies occitaniques du XIIIe siècle*[296] (Paris, 1803-1804) d'Antoine Fabre d'Olivet puis trois ouvrages à prétention scientifique signés de François Raynouard, le *Choix des poésies originales des troubadours* (Paris, 1816-1821) paru en six volumes entre 1816 et 1821 (comptant trois volumes de poésies lyriques et deux grammaires), *Des troubadours et des cours d'amour* (1827) et le *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours* (1838-1844). La décennie 1820 est marquée par des publications relevant autant de la vulgarisation que de l'érudition : le *Parnasse occitanien ou Choix de poésies originales des troubadours tirées des manuscrits nationaux* (1819) et l'*Essai de glossaire occitanien, pour servir à l'intelligence des poésies des troubadours* (1819), tous deux signés d'Henri de Rochegude, l'*Histoire de la poésie*

---

[291] Alfred Jeanroy, *art. cit*, p. 142-143.
[292] *Ibid.*
[293] *Ibid.*
[294] A. Jeanroy rapporte un virulent propos de Le Grand d'Aussy, autre membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres : « Quelle fut ma surprise, lorsqu'en parcourant ces Troubadours tant vantés, ces Troubadours qu'on nous représentait comme les précepteurs de la nation, je ne trouvai chez eux que des poésies tristes, monotones, insipides et illisibles. », *Observations sur les troubadours*, Paris, E. Onfroy, 1781, p. 2. Similairement, on constate dans la quatrième partie, qui aborde la muséalisation précoce de l'art médiéval en France, qu'une telle démarche n'émane pas – loin s'en faut – de l'admiration ressentie pour l'art médiéval.
[295] Voir Corrado Bologna, *Miti di una letteratura medievale: Il Sud*, *in* E. Castelnuovo e G. Sergi (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, 4. *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin : Einaudi, 2004, p. 327-87.
[296] Les titres et thématiques pittoresques ou mièvres qui alimentent cet ouvrage inspirent à Corrado Bologna l'expression de regard « kitsch » posé sur la civilisation troubadour. *Ibid.*, p. 366. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

provençale (1826) de Claude Fauriel ou encore *De la littérature du Midi de l'Europe* (1829) de Jean-Charles-Léonard Sismondi. Cette énumération démontre l'intérêt durable et polymorphe inspiré en France par la littérature provençale. Certains enjeux identitaires sont sous-jacents à la démarche des érudits. La poésie occitane est en effet considérée comme le berceau de la littérature nationale et le fait que la Provence n'ait pas été française au temps des troubadours n'est, de ce point de vue, qu'un petit détail. Dans sa préface au *Parnasse occitanien ou Choix de poésies originales des troubadours,* Henri de Rochegude brandit l'idée d'un mythe fondateur, insistant ainsi sur la répartition des répertoires ancestraux que chacune des nations européennes tend alors à s'approprier :

> « Les nations voisines nous en ont déjà donné l'exemple. Les Italiens, les Espagnols et les Anglais ont recueilli leurs anciennes poésies ; et ces recueils ont sans doute leur prix. Les Allemands possèdent deux éditions de leurs mynnesingers [*sic*] ; et l'accueil favorable qu'ont reçu les trouvères, publiés par Barbazan, est d'un heureux présage pour les auteurs qui les ont devancés[297]. »

Rappelant que chaque nation se tourne alors vers ce qu'elle considère être l'origine de sa littérature, cette préface éclaire de façon simple les décalages chronologiques advenus en Europe sur ce point. Simple, voire simpliste. Certes, « la découverte et la célébration des antiquités nationales [étaient] menées comme une tâche patriotique majeure » en plein cœur des « batailles sanglantes, annexions et traités[298] ». Toutefois, cette revendication n'est pas unanime parmi les historiens français ; le « concurrent » de Rochegude, Raynouard, ne la formule pas et associe à ses recherches philologiques une théorie européenne selon laquelle « le provençal, conservé, par une sorte de miracle, dans la France méridionale jusqu'au XIIIe siècle, aurait été, à l'époque de Charlemagne, uniformément parlé dans tout le Midi de l'Europe et serait par conséquent l'ancêtre commun des autres langues romanes[299] ». Cet état des lieux permet d'affirmer qu'à l'orée du XIXe siècle, le contexte est propice en France à une réinvention scénique du troubadour ; pour lors, nous ne savons toutefois rien de la familiarité du public d'opéra et d'opéra-comique français avec le personnage de troubadour : quels liens unissent en effet cette production érudite colossale et la lisibilité dramaturgique d'un tel personnage ? Ces recherches relatives à la littérature provençale ne valent pas pour des déterminismes, l'explication par le contexte trouve ici ses limites.

---

[297] Henri de Rochegude, *Le Parnasse occitanien ou Choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux*, Toulouse : Bénichet Cadet, 1819, p. viii. Nous traduisons.
[298] Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales en Europe aux XVIIIe-XXe siècles*, Paris : Seuil, 1999, p 48.
[299] Alfred Jeanroy, *art. cit.,* p. 146.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

II. b. La présence récurrente du troubadour sur les scènes françaises

L'exploitation fréquente de cet « objet disparu » qu'est le troubadour dans la création française constitue un premier indice du degré de banalité auquel il est alors parvenu. La récurrence des termes de « troubadour » et de « ménestrel » dans les titres de romances de salon datées de l'Empire cristallise l'existence d'une telle passerelle. À l'aune de ces titres, il paraît que le terme de « troubadour » peut alors être mentionné sans risque de mécompréhension de la part du public. Emmanuel Reibel recense par exemple, au sein de l'index de *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*[300], rien moins que vingt-six occurrences du terme de « troubadour(s) ». Par ailleurs, une recherche effectuée dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, croisant les termes de « troubadour » et de « ménestrel » à celui de « romance », débouche sur un nombre conséquent de résultats : il est évident que le genre de la romance s'est imprégné de cet objet omniprésent sur les couvertures de partitions des pianistes et des chanteurs de salon. Dans ce contexte, troubadour et ménestrel sont affublés d'épithètes nombreuses : dans les titres de romance, le troubadour est « vaillant », « guerrier », « errant », « jeune », « moderne », « vieux », « parisien » ou « espagnol », « pauvre », « fidèle » ou « volage ». Quant au « ménestrel », il peut être « écossais » aussi bien qu'issu « des Vosges ». Les titres de recueils eux-mêmes citent cette figure archaïsante : citons *Le Troubadour des salons*, journal de chant édité par Antoine Romagnesi et Antoine Meissonnier, la collection des *Romances du ménestrel* ou encore les recueils de romances intitulés *Le Souvenir des ménestrels*, *Le Joyeux Ménestrel*, *Le Petit Ménestrel*, *Le Ménestrel français, Le Réveil des ménestrels : journal de romances*. C'est sur cette base que l'on peut dire des premières années du XIXe siècle qu'elles sont favorables à un contact poreux entre érudition française et sphère de la création artistique – à condition que le contenu érudit « brut » passe par le filtre de la mièvrerie et du cliché inhérents au genre de la romance. En cela, « troubadour » et « ménestrel » relevaient paradoxalement à la fois des catégories d'« objets disparus », d'objets nouvellement redécouverts et, sous leur forme esthétisée, d'objets familiers du grand public. Mieux qu'un état des lieux des publications de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, ces titres démontrent que les termes de « troubadour » et de « ménestrel » peuvent alors être employés sur scène sans contrevenir à l'efficacité dramaturgique à la condition, cette fois, de respecter les codes de l'opéra-comique.

---

[300] Henri Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire ; étude historique et critique*, Melun : Legrand, 1938, cité dans Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue "romantique", de Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013, p. 88.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Un second indice puisé dans les livrets d'époque confirme l'idée de la banalisation du troubadour dans le paysage français : le troubadour et sa romance employés sur le mode de l'Arlésienne – on en parle beaucoup mais on ne les voit pas – constituent alors des vecteurs actifs de couleur locale verbale. À plusieurs reprises dans l'histoire du Moyen Âge d'opéra-comique, le souci de produire un effet de reconnaissance encourage en effet les librettistes ne serait-ce qu'à mentionner les termes de troubadour – et/ou de ceux, apparentés, de ménestrel et de jongleur –, sans pour autant les convoquer sur scène. C'est le cas des livrets d'*Héléna* (1803), qui compte une « chanson de troubadour » sans troubadour (I, 7), de *Jean de Paris* (1812) dont la « romance du troubadour » (II, 6) est chantée par trois personnages qui ne sont pas des troubadours, ou encore de *La Bergère châtelaine* (1820) où il est fait mention des « fabliaux et [des] chansons que les ménestrels nous laissent en voyageant[301] » (I, 11), sans que ces ménestrels apparaissent sur scène. L'impact attendu en termes de couleur locale peut d'ailleurs être estimé sur la base de l'empressement de certains librettistes à insérer ces termes dans les premières pages du livret pour les donner à entendre dès les premières minutes de la représentation. Le livret du *Prince troubadour* (1813) (qui compte bien en revanche des troubadours dans sa distribution) est exemplaire de ce point de vue. Dès le lever de rideau, Laurette « tenant un sistre, a l'air de chercher à se rappeler une romance », s'écrie : « Ah ! je me la rappelle enfin, cette jolie romance que l'un de ces deux troubadours nous a chantée à notre retour du pèlerinage de Notre-Dame-des-Bois[302]. »

Le troisième et dernier indice de la familiarité du public avec la figure du troubadour est le suivant : dans les livrets d'opéra-comique, certains personnages répondent parfois aux caractéristiques des troubadours et accomplissent des scènes types de troubadours même sans en porter le nom. C'est le cas du personnage de Robert dans la *Bergère châtelaine :* parmi les passages de « chanter pour chanter » qui sont confiés à ce paysan se trouve une « chansonnette du village » qu'il chante en s'accompagnant d'une musette (II, 1). Jusque là, rien de spécifique au troubadour si ce n'est qu'il s'agit de « chanter pour chanter » ; mais, la « gentille bachelette » et le « beau page » qu'il mentionne constituent autant de signaux verbaux du médiévalisme du XIXe siècle, de même que le choix de la musette, ainsi que cela s'avèrera dans la suite de ce travail. Dans *La Violette* signée du même Planard, Marguerite est également, en quelque sorte, un troubadour décliné au féminin. C'est là ce que dénotent les termes par lesquels elle se présente : « Je porte ici dans ma bannette / Tendre romance et

[301] Eugène de Planard, *La Bergère châtelaine*, Paris : Librairie des Menus-Plaisirs du Roi, 1820, p. 19.
[302] Alexandre Duval, *Le Prince troubadour ou le Grand Trompeur de dames*, 1813, *in Œuvres complètes d'Alexandre Duval*, volume 7, Paris : Barba, 1823, p. 287.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

fabliaux, / Et puis naïve chansonnette / Pour charmer l'ennui des châteaux. / Je fais entendre un chant de guerre / Au soldat qui garde une tour, / À châtelaine solitaire / Je fais entendre un chant d'amour[303]. » Le lexique, les idées d'errance et de naïveté véhiculées par cette présentation, tout évoque le troubadour. Ce faisant, Planard esquisse sans la nommer ni la montrer une silhouette à fort pouvoir pittoresque. Sur la base de ces trois indices (les titres de romances, les troubadours-arlésiennes d'opéra, les troubadours qui ne disent pas leur nom), on peut s'étonner de la relative rapidité avec laquelle les artistes font main-basse sur un matériau que les érudits ne se sont eux-mêmes appropriés que peu de temps auparavant – ce qui n'est pas contradictoire au demeurant avec le « retard » de l'opéra-comique sur la tragédie concernant l'incursion de sujets médiévalistes. Aujourd'hui, il arrive certes que les découvertes scientifiques ou historiques soient esthétisées sous forme de films ou de romans grand public[304] ; en revanche, les recherches historiennes restent le plus souvent confinées dans une sphère confidentielle d'initiés, avant d'entrer bien plus tardivement dans le domaine de la vulgarisation.

Représenter un troubadour en chair et en os sur les planches constitue toutefois un défi bien supérieur à sa simple mention verbale : les librettistes ne sont-ils pas censés, au nom de l'effet de reconnaissance et du principe de vraisemblance, ciseler les contours d'un troubadour d'opéra par le biais d'attributs reconnaissables ?

II. c. La sédimentation de la figure du troubadour dans le genre de l'opéra-comique

Il ressort de certaines pièces datées des décennies 1840-1860 que le troubadour et sa romance sont peu à peu devenus des clichés sur les scènes parisiennes. À cette époque où l'imaginaire a atteint le stade de la saturation, il est désormais possible de traiter les motifs du médiévalisme lyrique par le prisme d'un verre grossissant, celui de la parodie. Au cours des décennies 1840-1860, le genre de l'opéra-comique revient ainsi sur ses propres codes au second degré, ré-intégrant à plusieurs reprises des romances de troubadour pour faire rire son public : des projecteurs braqués sur un numéro type né quelques décennies plus tôt. En 1861, Henri de Saint-Georges « réécrit » par exemple une romance de troubadour dans *Au travers du mur*, opéra-comique dont l'intrigue se déroule au XIXe siècle :

---

[303] Eugène de Planard, *La Violette*, Paris : J.-N. Barba, 1828, p. 4.

[304] Il semble ne pas y avoir de règle en la matière. La découverte en 1922 par les égyptologues du tombeau de Toutankhamon, roi encore relativement inconnu à l'époque, a donné lieu dès 1926 à une esthétisation filmique : *Le Tombeau des amants* de Paul Sloane (titre original : *Made for Love*). On peut également citer *La Grotte des rêves perdus* de Werner Herzog, sorti en 2011 : le film retrace la découverte de la grotte de Chauvet advenue seulement sept ans plus tôt.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

THOMASSINI, *seul, lisant et chantant en mesure. Parlant.*
Romance du troubadour… il ne me manque que la guitare… et les bottes jaunes. (*Il fait le geste de jouer de la guitare, sur la ritournelle)*
ROMANCE
1er couplet
Un peu d'espoir à tant d'amour,
Demandait un soir à sa belle,
Au pied de l'antique tourelle,
Un jeune et tendre troubadour.
Mais, au lieu de la châtelaine,
Le triste écho de la fontaine
Redisait seul au troubadour :
Espoir ! … amour[305] !

La parodie repose d'une part sur le contexte anachronique dans lequel s'inscrit la romance de troubadour, d'autre part sur des formules ironiques suggérant que la romance du troubadour est un cliché inséparable d'autres clichés, la « guitare » et les « bottes jaunes ». Prises dans ce discours au second degré, les paroles de la romance constituent autant de clins d'œil : le passage est saturé de « mots-force[306] » relatifs au médiévalisme lyrique : « la belle », « tourelle », « châtelaine », ou « troubadour ». Les rimes stéréotypées (amour/troubadour ; belle/tourelle ; châtelaine/fontaine) renforcent encore le procédé parodique. Eugène Scribe, auteur prolixe imprégné de l'imaginaire médiévaliste tout au long de sa longue carrière, manie avec la même dextérité, la même familiarité, les motifs narratifs issus du répertoire médiévaliste. Le livret du *Comte Ory* (1828) parodie ainsi, en l'employant de façon outrancière, le lexique couramment employé par les librettistes. C'est le cas dans l'air « Beaux damoiseaux et damoiselles » : « Oui, noble dame et bachelettes, / Vous dirai mieux qu'un ménestrel / Tençons et récits d'amourettes. » Si les « mots phares » employés – « bachelette », « ménestrel » et « amourettes » – ne recoupent pas ceux de la « romance du troubadour » pastichée par Saint-Georges, ils entrent dans la même catégorie de « style troubadour » qui « se caractérise moins par l'emploi d'archaïsmes proprement dits, que par une accumulation de termes désignant des "objets disparus de la civilisation médiévale" », à l'exemple de « destrier, bachelette, hanap[307] ». Dans une autre manipulation virtuose des « mots-force », Scribe réitère ce jeu dans la comédie-vaudeville *La Demoiselle à marier* (1844), qui fait apparaître la romance de troubadour comme un objet figé, loisible d'être exporté de son contexte d'origine et traité au second degré. Le personnage de De la Durandière déclare ainsi : « Moi, ce que j'aime, c'est la romance chevaleresque : dès qu'il y a

[305] Henri Saint-Georges, *Au travers du mur,* Paris : Librairie du Théâtre impérial de l'Opéra, 1861, p. 35.
[306] Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo » *in Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, tome IV (1831-1833), Paris : Le Club français du livre, 1967, p. i-xxxi.
[307] Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe,* Genève : Slatkine Reprints, 1967, p. 169.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

des troubadours, c'est mon genre. » Et de chanter l'air suivant, intitulé « Mais les devoirs de la chevalerie » : « Aux temps heureux de la chevalerie, / Galant guerrier et vaillant troubadour, / Pour mériter châtelaine jolie [308], [*etc.*] » La « romance chevaleresque », parcourue des termes de « chevalerie », de « troubadour », de « châtelaine », constitue là encore une réécriture tardive et ironique d'un numéro que le public devait pouvoir identifier. Insistons, pour terminer, sur la valeur affirmative de la référence médiévaliste jusque dans les années 1830, valeur qui se lit également dans la vaste diffusion d'un imaginaire articulé autour de *Richard Cœur-de-Lion.*

II. d. Blondel et sa romance, transfuge de l'opéra-comique dans l'imaginaire médiévaliste français

C'est à l'aune des nombreuses mentions et réécritures dont le *topos* du troubadour à la romance fait l'objet en France au cours des premières décennies du XIXe siècle que l'impact des passages de « chanter pour chanter » confiés à Blondel sur la constitution de l'imaginaire médiévaliste a été évalué. Jusque tard après la création française de *Richard Cœur-de-Lion*, Blondel jouit d'une grande notoriété en France, non seulement sur les scènes d'opéra et/ou de théâtre mais aussi, plus généralement, dans la mémoire collective. En 1862, un numéro de la revue *Le Cabinet historique* fait par exemple mention du « fameux Blondel que nous connaissons tous par l'opéra-comique de Sedaine[309] ». De fait, émancipé de la pièce et même du genre qui l'avaient engendré, le « fameux Blondel » se mue en un court laps de temps en une référence si communément partagée qu'il n'est plus nécessaire d'en mentionner l'origine. Même tue, la pièce de Sedaine reste sous-jacente aux différentes mentions et réécritures, cela d'une part parce que la notoriété inhabituelle du troubadour mi-fictif mi-historique ne peut que lui être redevable, d'autre part parce que sa mention amène quoi qu'il en soit celle de la scène de délivrance de Richard Cœur-de-Lion. L'enracinement de cette scène dans l'imaginaire lyrique est par ailleurs tel qu'il peut être érigé en paradigme de la sédimentation d'un motif. L'intertextualité reliant les neuf scènes de musique phénoménale confiées à Blondel (la référence) aux opéras-comiques médiévalistes ultérieurs (les réécritures) cimente, par sa récurrence, l'imaginaire. En cela, elle peut être comparée à la « scène de première vue » qu'analyse Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*[310] à propos du roman du XIXe siècle, c'est-à-dire à ce qui est le ferment d'un genre. Pour cet auteur, le roman doit en

[308] Eugène Scribe, *La Demoiselle à marier*, *in Œuvres complètes,* Paris, E. Dentu, 1874-1899, p. 577.
[309] G. P., Compte rendu des *Œuvres de Blondel de Néele*, *in Le Cabinet historique*, volume 8, Paris : au bureau du Cabinet historique, 1862, p. 368.
[310] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris : Corti, 1981.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

effet son statut de « genre répétitif » – une formulation à laquelle le processus de « sédimentation » fait écho – à l'incontournable archétype de la rencontre amoureuse. Et, pour reprendre la terminologie employée dans ce même essai, les allusions et références faites au cours des premières décennies du XIXe siècle à la scène de Blondel dans le cadre de réécritures conscientes ou inconscientes lui valent le statut de « scène clé[311] » du Moyen Âge d'opéra.

Une recherche en ligne basée sur le nom de Blondel permet d'évaluer la notoriété dont ce personnage jouit en France à l'époque. On peut lire dans *La Mosaïque du Midi*, en 1838 – soit cinq décennies après la création de *Richard Cœur-de-Lion* – que « [p]ersonne n'ignore la poétique histoire du troubadour Blondel, qui parcourut les villes et visita les châteaux d'Allemagne jusqu'à ce qu'il eût découvert la retraite de son cher maître[312]. » Conjuguée au ton assertif de cet article, l'absence de toute mention explicite de l'opéra-comique de Grétry et Sedaine constitue le signe que le personnage échappe désormais à ses créateurs : ce faisant, l'imaginaire médiévaliste d'opéra-comique a imprimé l'une de ses marques de fabrique à l'imaginaire médiévaliste français. On peut par ailleurs dénombrer trois types de réécritures correspondant à trois degrés de distanciation à l'égard de la romance de Blondel. Premièrement, des références tout à fait explicites dans la mesure où elles octroient au personnage de Blondel le privilège de connaître des « secondes vies » scéniques, y compris en dehors de l'art lyrique ; deuxièmement, le recours à des personnages apparentés à Blondel, mis en scène dans des situations comparables à celles de la délivrance de Richard ; troisièmement, le motif du faux troubadour envisagé d'un point de vue général. Elles sont à présent envisagées.

Blondel ressurgit dans les livrets et sur les scènes des premières décennies du XIXe siècle selon des modalités diverses. Il peut ainsi n'être que mentionné, constituant alors une référence prétendument compréhensible par le public. C'est le cas dans *Le Troubadour portugais* (1815), mélodrame de Charles Paul de Kock et Théodore d'Hargeville :

> ALMEIDA
> - Vous êtes donc à la recherche de ce seigneur depuis plusieurs années ! …
> HENRIQUEZ
> - Comme le troubadour Blondel avec le roi Richard ! …
> ALMEIDA
> - Justement.
> HENRIQUEZ
> - Une chanson fut le signal de leur reconnaissance[313].

---

[311] *Ibid.*, p. 7.
[312] J. M. Cayla, « Chroniques limousines – Mort de Richard Cœur-de-Lion », *in La Mosaïque du Midi*, volume 2, 1838, p. 262.
[313] C. P. de Kock, *Le Troubadour portugais*, Paris : Fages, 1815, p. 26.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cette référence à la fameuse scène de sauvetage semble admettre aussi peu l'ignorance du public que si Charlemagne en personne était mentionné : le mélodrame dévoile ce faisant un pan du savoir collectif de l'époque. Le fait est d'ailleurs d'autant plus remarquable qu'aujourd'hui, spécialiste d'opéra-comique et mélomane mis à part, il serait sans doute impossible au public de saisir l'allusion. C'est également en chair et en os que Blondel hante la scène à l'époque. Porteuse d'un ton parodique, la pièce *Les Grands-Jours du Château de *** et Scènes de troubadour en l'an 1148*[314] joue par exemple du plaisir de la reconnaissance en conviant Blondel parmi les protagonistes de sa distribution. La première « scène de troubadours » se déroule « sous les fenêtres du château » – un château fort muni d'un pont-levis – aux sons de la lyre dont s'accompagne un certain Blondel. Il ne s'agit pas là d'une homonymie : dans ce contexte, le personnage fait tout à la fois figure de célébrité « invitée » et de levier de couleur locale médiévaliste. Cette circulation d'un personnage d'une pièce à l'autre constitue par ailleurs, à l'époque, un fait assez rare pour être remarqué : seuls les personnages historiques très « lisibles », comme Philippe-Auguste et Jeanne d'Arc, ou encore, aussi célèbre que ces têtes couronnées, Ivanhoe, disposent alors d'un tel passe-droit. Ce dernier vagabonde lui aussi d'un livre, d'une scène, d'une illustration à l'autre[315], loin de son contexte de fiction d'origine. Dans les années 1810-1830, Blondel fait en outre son apparition dans un genre plus éloigné encore de celui de l'opéra-comique, au point que ce transfert provoque un effet d'étrangeté : la nouvelle de chevalerie et le roman historique. Ultérieur de dix ans à la première de *Richard Cœur-de-Lion,* le passage suivant de la nouvelle *Marcomeris ou le beau troubadour* (1796) constitue une réécriture que l'on pourrait dire « hétéro-genrée » :

> « Renfermé, à son retour, dans une tour obscure, il [Richard Cœur-de-Lion] y aurait péri, peut-être, sans le zèle du jongleur ou menestrier Blondel qui, le cherchant par toute l'Allemagne, et apprenant qu'il y avait un prisonnier de marque dans un château d'Autriche, y vole ; et arrivé au pied de la tour, chante une romance de Richard. À peine a-t-il achevé le premier couplet, que Richard lui répond par le second, et se fait ainsi connaître[316]. »

---

[314] [s. n.], *Les Grands-Jours du Château de *** et Scènes de troubadours en l'an 1148,* Vienne : Strauss, 1814. Le genre hybride dont relève cette pièce n'a pas été identifié. Outre « Blondel, troubadour », la distribution compte de nombreux personnages types du Moyen Âge d'opéra, tels que chevaliers, écuyers ou jeunes damoiselles du château. Le livret tire sa teneur parodique de multiples allusions à des pièces connues – outre *Richard Cœur-de-Lion*, *Le Cid*.

[315] Voir Michela Mancini, *Immaginando Ivanhoe: romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milan : B. Mondadori, 2007.

[316] Jean-Louis Mallet, *Marcomeris ou le beau troubadour*, Genève : Luc Sestié, 1796, p. 174.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Il s'agit là d'une véritable paraphrase du livret de Sedaine, enrobée, conformément aux codes de la nouvelle historique, de pseudo-précisions historiques et géographiques. Mais là encore, l'opéra-comique n'est pas explicitement référencé, nouveau signe de son ancrage dans le savoir collectif. Le genre du roman historique n'avait pas fini de broder sur la délivrance de Richard Cœur-de-Lion : *Ismalie ou la Mort et l'Amour* (1828), dit « roman-poëme » par son auteur le vicomte d'Arlincourt, imagine notamment la suite des aventures de Blondel. L'apparition du troubadour, cette fois dénuée de charge parodique, y est précédée comme il se doit de l'évocation de la délivrance du roi :

> « Richard à son peuple est rendu […]
> Un troubadour brise ses chaînes.
> Muse ! de Blondel, à jamais,
> Inscris le nom fidèle au temple de Mémoire[317] ! »

Plus loin, Blondel devenu le prétendant de l'héroïne Ismalie est désigné comme l'« illustre Blondel, le sauveur généreux / Du souverain de la Neustrie[318] » : « illustre » au point que le titre de l'opéra-comique ne soit là non plus mentionné ni en note de bas de page ni dans le corps du roman. Seule l'une des notes historiques concluant le second tome du roman remédie à ce que l'on pourrait qualifier de manque de transparence : dans l'idée de se prémunir des attaques d'un historien « de métier », Arlincourt invoque la primeur des impératifs poétiques sur l'authenticité historique et précise que « la touchante histoire de Blondel a été révoquée en doute par bien des historiens. Plusieurs ont prétendu que Richard n'obtient sa liberté [que grâce à une rançon.] Quoi qu'il en soit, Richard fut sauvé ; et le poète préférera toujours les récits où Blondel figure, à ceux où la rançon se paie[319]. » Cette « touchante histoire de Blondel » contestée par les historiens n'est autre que l'intrigue de Sedaine. S'appropriant le personnage d'opéra-comique sans réécrire pour autant l'opéra-comique, le romancier joue ainsi sur la popularité d'un personnage médiévaliste. Par cette pratique dont il est familier – Arlincourt avait notamment réécrit l'histoire de Jeanne d'Arc sous les traits de son héroïne Ezilda[320] dans *Le Renégat* –, le romancier joue sur le plaisir du public à retrouver les mêmes

---

[317] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour : roman-poëme*, tome I, Paris : Ponthieu, 1828, p. 139.
[318] *Ibid.*, p. 113.
[319] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour*, *roman-poëme*, tome II, i*bid.*, p. 224.
[320] La proximité du personnage de roman et du personnage historique est même soulignée dans un compte rendu allemand relatif à la traduction du *Renégat,* paru dans le *Literarisches Conversations-Blatt* à la date du 19 décembre 1823. Ezilda y est désignée comme une « sorte de Jeanne d'Arc ». Les allusions qui émaillent le roman sont de claires réécritures de l'histoire de Jeanne d'Arc, alors dans l'air du temps : Ezilda est censée « secourir les chrétiens et la France » et, à l'idée de la « mission divine » qui lui est confiée, « sa pensée est tout entière au songe qui l'appelle aux grandes destinées, et lui montre comme venue l'époque glorieuse qu'elle

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

personnages dans de nouvelles aventures, également de mise dans le genre du roman-feuilleton. L'anecdote de Blondel, sauveur de Richard grâce à sa seule musique, appartient bel et bien à l'imaginaire collectif.

II. e. Les réécritures de la romance « Une fièvre brûlante »

Quels signes de l'impact prolongé exercé par le livret de Sedaine trouve-t-on dans les livrets d'opéra-comique médiévalistes ? Rechercher l'existence de réécritures (au sens où l'entend Genette) de la romance de Blondel s'est avéré fructueux pour la mise en évidence d'une sédimentation de motifs. Parce que ces réécritures sont parfois subtiles, un « grattage du parchemin » (nous reprenons les termes employés par G. Genette, en lien avec l'idée de palimpseste) a toutefois été nécessaire pour mettre à jour le lien unissant ces passages au livret de *Richard Cœur-de-Lion*. Pour que le lien de parenté établi entre référence et réécriture soit le moins spéculatif possible, deux critères ont été posés, inférés des spécificités de la romance de Blondel. Premièrement, il doit s'agir de numéros de « chanter pour chanter », numéros interprétés par un troubadour (ou par un personnage déguisé comme tel) ou censés rapporter une chanson de troubadour. Deuxièmement, ce numéro doit être influent du point de vue de l'intrigue : exercer un impact émotif sur leur auditoire et/ou détenir une fonction diégétique. Ce second critère met l'accent sur le rôle actif et le statut de péripétie qui sont alors ceux de la romance de Blondel. Si Blondel ne délivre pas Richard à proprement parler au moyen de sa romance – il s'agit simplement d'un moyen d'identification – mais grâce à un spectaculaire assaut de forteresse (III, 10), la romance s'ancre toutefois bien dans la suite de péripéties conduisant à la délivrance du roi. Si certains points communs supplémentaires (formels, stylistiques, scéniques) peuvent asseoir encore davantage l'intertextualité entre la romance de Blondel et d'autres passages d'opéras-comiques, ils ne seront que secondaires.

Le premier exemple, tiré de *La Violette* (1828), est aussi l'un des plus tardifs du corpus. Sa mise en relation avec le livret de *Richard Cœur-de-Lion* illustre l'impact prolongé du Moyen Âge réinventé par Sedaine sur la fabrique du Moyen Âge d'opéra-comique. Deux numéros relevant du « chanter pour chanter » présentent des fonctions similaires à celles dont était investie la romance de Blondel : la fonction mnémonique (la romance est censée éveiller des souvenirs chez un autre personnage) et la fonction de *deus ex machina.* Dès la seconde scène de l'opéra, la jeune Marguerite interprète pour Euriant la romance du comte d'Arabel initiée par les paroles « Adieu mon épouse chérie, / Toi, ma fille encore au berceau ! » (I, 8).

---

redoute et pressent depuis nombre d'années », Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Renégat*, tome I, Paris : Béchet aîné, 1822, p. 80.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

L'exécution de la romance est annoncée et commentée par les personnages, clairement désignée comme passage de « chanter pour chanter » : « Le comte d'Arabel ? … ah ! madame, voici sa romance », dit Marguerite avant de s'exécuter. Cette romance, censée avoir été composée par le comte d'Arabel pour sa femme et sa fille Euriant au moment de son départ pour la croisade, provoque chez cette dernière une forte charge émotive. Après avoir écouté Marguerite, Euriant s'exclame ainsi : « Viens dans mes bras ! » Elle révèle ensuite : « Un sentiment que je ne peux exprimer m'attache pour jamais à la pauvre Marguerite[321]. » Chantée par Marguerite, décrite plus haut comme un troubadour décliné au féminin[322], cette pièce de genre exerce donc sur son auditrice un effet similaire à celui de la romance de Blondel sur Marguerite de Flandres[323] (I, 7), cela notamment parce que les deux morceaux véhiculent l'un comme l'autre amour et nostalgie. En tant que passage de « chanter pour chanter » exerçant un effet mnémonique, la romance du comte d'Arabel répond aux deux critères d'une réécriture. Un point commun supplémentaire rapproche la romance du comte d'Arabel de celle de Blondel, leur commune allure d'authentique citation médiévale. Prétendument « rapportées » de la bouche de Richard ou du comte d'Arabel, ces deux romances prennent en effet la forme d'un « document » intégré au livret, document au sens où le définit Anne Reverseau : « Inventé, le document n'a parfois de document que la forme, mais il reste à cette coquille vide une puissance fictionnelle et une force d'évocation qui lui sont propres[324]. » Grétry prétend, dans ses *Mémoires*, avoir été interrogé « cent fois » sur l'origine de ce numéro : « avai[t-il] trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet[325] [?] » Spéculons : de même, le public de *La Violette* ne se serait-il demandé si cette romance du comte d'Arabel introduite dans le livret n'avait été puisée dans un fonds d'authentiques romances médiévales ? Cette supposition peut être mise en doute dans la mesure où le public est sans doute moins naïf, mieux rodé aux signaux médiévalistes, à la fin des années 1820. Le second numéro qui, dans *La Violette,* s'apparente à la romance de Blondel est la chanson « Je sais une violette » (III, 2) puis (III, 8). Planard s'est décidément replongé dans le livret de *Richard Cœur-de-Lion* avant d'entreprendre le sien. Ce second passage de « chanter pour chanter » a la fonction de *deus ex machina*. En effet, c'est grâce à cette chanson, émise comme la romance de Blondel à plusieurs reprises au cours de la pièce, et dont les paroles

---

[321] Eugène de Planard, *La Violette*, Paris : J.-N. Barba, 1828, p. 14.
[322] Elle a été plus haut décrite comme un troubadour décliné au féminin.
[323] La romance de Blondel avait été composée en son honneur par Richard, avant le départ pour la croisade.
[324] Anne Reverseau, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 », *in Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1738.php, consulté le 17 juillet 2013.
[325] Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, tome I, *op. cit.*, p. 368.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

cryptées (en apparence mièvres et innocentes) sont décryptées par d'autres personnages-auditeurs, qu'Euriant est innocentée in extremis. La romance de Blondel n'avait-elle tout autant servi de code secret, de moyen d'identification mutuelle entre le troubadour et son ancien seigneur ? L'écriture chantée entrecoupée de parler, dans les deux romances, constitue par ailleurs un motif de rapprochement supplémentaire. Les mêmes exclamations étonnées de leur public scénique les ponctuent ainsi : Richard interrompt les couplets de Blondel depuis sa tour (RICHARD : « Quels sons ! ô ciel, est-il possible qu'un air que j'ai fait pour elle, ait passé jusqu'ici. Écoutons. […] Quels accents ! Quelle voix ! je la connais[326] ») ; le connétable, dans *La Violette,* s'étonne de cet air entendu au loin au beau milieu du procès d'Euriant (LE CONNÉTABLE, *surpris*, ET LE CHŒUR : « Quelle voix… et que dit-elle ? / Que ce hasard est surprenant[327] ! ») Ce procédé conjugué à la réitération de la chanson au cours de l'opéra-comique et au rôle actif qui lui est dévolu dans l'action cimente l'intertextualité des deux livrets, qu'on l'appelle réminiscence ou réécriture consciente. En 1828, l'imaginaire médiévaliste n'a plus à se légitimer dans le genre de l'opéra-comique ; la recherche de situations qui « appelleraient la musique » reste quoi qu'il en soit primordiale.

L'écart de temps qui sépare *Richard Cœur-de-Lion* et *La Violette* pourrait mettre à mal l'idée que Planard ait « réécrit » Sedaine ; cet écart s'amenuise toutefois lorsqu'on identifie les jalons qui le ponctuent, réécritures ravivant de temps à autre la mémoire de la romance de Blondel et autorisant la sédimentation de motifs. Ces jalons seront à présent abordés, non pas dans un ordre chronologique mais dans selon leur degré d'évidence : les réécritures les plus évidentes viennent d'abord, les plus subtiles ensuite. Comme Planard, qu'il devance, Pixerécourt ne réinvente pas le Moyen Âge lorsqu'il compose le livret de *La Rose blanche et la Rose rouge* (1809) ; il réécrit en réalité le livret de Sedaine. Rien moins que trois échos de la fameuse scène de la romance de Blondel[328] ponctuent le livret, passages satisfaisant aux deux critères plus haut définis de la réécriture. Les différents numéros de « chanter pour

---

[326] Sedaine, *Richard Cœur-de-Lion*, Paris : chez Gardy, 1812, p. 18.
[327] E. de Planard, *La Violette*, *op. cit.*, p. 39.
[328] Anselm Gerhard a déjà mis en rapport ces deux opéras dans un article consacré à l'adaptation italienne mise en musique par G. S. Mayr. « *Es [gelingt] aber eben nur Raymond, die unglücklich Verliebte wirklich anzusprechen. Sein drittes – „avec une expression particulière" – gesungenes Couplet fasst die dramatische Situation in eine Strophe – „Dans mon absence"… - und lässt es als folgerichtig erscheinen, dass Henri „en dehors et de loin" Raymonds letzten Vers wiederholt und sich so akustisch Anna zu erkennen gibt.* […] *War dieser „coup de théâtre" ganz offensichtlich der ganz identisch eingesetzten Romance „Une fièvre brûlante" in Sedaines und Grétrys höchst erfolgreicher „opéra-comique"* Richard Cœur-de-Lion *von 1784 abgeschaut, geht Pixerécourt insofern noch einen Schritt weiter, als er Henris Unterfangen* », *in* Anselm Gerhard, « *Wieviel Spektakel verträgt ein dramma per musica? Felice Romanis La Rosa bianca et la rosa rossa und deren französische Vorlage* », *in Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Mayr-Studien, tome I), F. Hauk et I. Winkler (éd.), Munich, Salzbourg : Katzbichler, 1998, p. 83-93.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

chanter » confiés à des (faux) troubadours s'inscrivent en effet de plain-pied dans l'enchaînement des péripéties : à deux reprises, la romance de troubadour exerce la fonction de sésame (des portes s'ouvrent pour le personnage qui la chante) et elle permet également l'identification mutuelle de deux personnages. Peu après le lever de rideau (I, 2), Raymond l'écuyer, costumé en troubadour, divertit les habitants du château par une romance mielleuse (dite « romance du ménestrel ») dans le but de s'introduire dans le château de Seymour[329]. Ce faisant, Raymond « s'approche du rempart, prélude sur son luth et chante en s'accompagnant » : en cela, la romance est mise en scène et clairement identifiable comme passage de « chanter pour chanter ». À l'instar de Blondel, posté sous la tour de Richard emprisonné, les troubadours d'opéra-comique tournent d'ailleurs bien souvent leur regard vers une fenêtre pour exécuter leurs numéros et c'est aussi à cette posture, probablement, que le spectateur peut alors identifier cette scène type. C'est posté sous les fenêtres du château, donc, que Raymond entreprend de convaincre le gardien Lowel et Mistriss Norton de le laisser entrer en ces murs qui retiennent Anna (l'amante d'Henri). Si les paroles de la romance, teintées d'ironie, ne font en aucun cas fléchir le suspicieux Lowel, Mistriss Norton, flattée d'être qualifiée d'« aimable jouvencelle », se laisse envoûter par la performance du faux troubadour au prétexte que « ses chants pourront égayer la fête[330] ». La romance à fonction de sésame permet du même coup à Henri, en tant que compagnon du troubadour, d'entrer dans le château, ce qui accélère l'enchaînement des péripéties. Ressortissant également du « chanter pour chanter », la seconde romance apparentée à celle de Blondel s'intègre à des festivités champêtres représentées à la fin du premier acte (I, 14). Les paroles de la romance constituent un langage crypté qui permet de faire passer un message aux seuls initiés – de même que la romance de Blondel, en apparence innocente, constituait un signal de reconnaissance. Raymond le faux troubadour chante le « dernier couplet [de sa romance] avec une expression particulière[331] », les paroles étant choisies de manière à toucher Anna. En d'autres termes, la romance dit une chose et en signifie une autre. Anna l'écoute attentivement, sensible au fait que la romance lui parle de ce qu'elle vit. Mais c'est la voix d'Henri, hors-scène, qui la trouble pour de bon. Ce dernier, « en dehors et de loin, répète le dernier vers » : « Tu me verras accourir près de toi. » L'émotion dont Anna doit alors faire preuve est probablement comparable à celle que devait susciter la romance de Blondel sur

[329] Anna, amante d'Henri, a été promise à Seymour. Henri s'est rapproché du château dans le but d'enlever Anna.
[330] G. de Pixerécourt, *La Rose blanche et la Rose rouge* (I, 4), *in Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, volume 2, Paris : Tresse, 1841, p. 519.
[331] *Ibid.*, p. 534

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Marguerite de Flandres. Anna « se lève vivement, et dit à part, avec beaucoup d'émotion » *:* « Me trompé-je ? … (*Douloureusement*.) Ah ! c'est une illusion[332]. » La seconde romance-sésame se trouve à la toute fin de l'opéra-comique (III, 6) et constitue le déclic d'une scène de sauvetage comme celle dont Richard avait fait l'objet chez Sedaine. C'est cette fois Seymour qui est déguisé en troubadour[333] dans le but de délivrer son ami Henri, capturé par les chevaliers de la Rose rouge. La romance joue à nouveau le rôle de sésame en tant que, après avoir préludé sur le rempart et chanté sa romance, Seymour corrompt la sentinelle et parvient à délivrer son ami. Une autre « coïncidence » appuie l'idée de réécriture, à savoir le fait que la romance-sésame soit censée faire diversion devant les gardes, dans ce livret comme dans celui de Sedaine.

Autre jalon dans la sédimentation de ce motif, la « chanson de troubadour » (I, 7) – nommée ainsi « à haute voix » par les personnages mais notée « romance » par le librettiste – que l'héroïne éponyme d'*Héléna* (1803) chante à Paul (qui est en réalité son fils Adolphe). Son titre le suggère et une rapide analyse du livret le confirme : le numéro répond aux deux critères d'une romance de troubadour, numéro type dont les contours se précisent à mesure des opéras-comiques. Peu importe que ce « récit dans le récit » ne soit pas chanté par un troubadour : Héléna prétend rapporter ce qu'elle aurait entendu d'un troubadour. Le numéro relève bien du « chanter pour chanter » et il s'ancre de plain-pied dans l'intrigue en tant qu'étape vers le dévoilement d'Héléna, d'une part, en tant que réminiscence commune à Héléna (qui chante) et à Paul (qui écoute), d'autre part. Les didascalies censées s'appliquer aux personnages-auditeurs de la romance ont un air de déjà-vu : elles décrivent le trouble d'Héléna qui s'exprime « avec une émotion graduée » dans le second couplet et « avec ivresse » à la fin du troisième. La distinction que Carolyn Abbate établit entre la « chanson réflexive », dont le récit condense métaphoriquement le récit de l'opéra (elle prend l'exemple de la « ballade de Raimbaud » de *Robert le Diable*[334]) et la « chanson narrative », synonyme de simple divertissement[335], s'applique à la « chanson du troubadour », qui relève très clairement à la première catégorie. Narrative comme le sont toutes les romances, elle évoque l'abandon d'un enfant, récit relatif à mots couverts à la vie d'Adolphe-Paul[336]. Le garçon établit un rapprochement explicite entre les paroles de la chanson et l'intrigue de l'opéra-

---

[332] *Ibid.*
[333] Les gardes, informés au préalable de son stratagème, le laissent sciemment entrer dans la prison.
[334] Carolyn Abbate, *Unsung Voices, Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991, p. 73.
[335] *Ibid.,* p. 87.
[336] L'enfant sait qu'il a été abandonné mais ignore qu'il est le fils de Constantin et Héléna.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

comique dans une réplique qui donne à la romance sa fonction diégétique : (« Il est sauvé, / C'est tout comme moi »). Un point commun supplémentaire la rapproche par ailleurs de la romance de Blondel : la « chanson du troubadour » est entrecoupée à de nombreuses reprises par son auditeur, tout à fait interloqué de se sentir concerné par les paroles de la chanson.

De même que cette « chanson du troubadour » qui n'est pas chantée par un troubadour, certains numéros sont des réécritures de la romance de Blondel qui taisent leur nom. La « ballade d'Ogier » (I, 8) chantée par Raoul dans l'*An mil* (1837), à thématique médiévale (« De la terre sainte / Je dis les exploits », commence Raoul), est émise dans une posture type : le menton en l'air, regardant une fenêtre, Raoul veut se faire reconnaître de Blanche et Berthe. Parce qu'elle donne lieu à l'identification mutuelle des amants (Blanche et Raoul), la romance se distingue d'un simple divertissement et s'apparente davantage à un événement de l'intrigue. La ballade comporte en outre certaines des signatures littéraires de la romance, notamment le fait d'être entrecoupée par les exclamations du public de scène : « C'est la complainte d'Ogier, que nous chantions toujours ensemble », s'exclame Blanche au terme du premier couplet. L'effet produit sur Blanche rappelle celui décrit plus haut dans le cas de Marguerite de Flandres (*Richard Cœur-de-Lion)* ou d'Anna (*La Rose blanche et la Rose rouge*) : une réaction de plus en plus émotive de couplet en couplet. Les exclamations de la jeune fille entrecoupent de la sorte la ballade au terme du second couplet *:* « Cette voix… », dit-elle, « *frappée* ». Enfin, dans un cri de joie, au terme du troisième couplet : « Plus de doute, c'est lui ! » L'incursion du parler dans le chanter souligne, là encore, l'ancrage diégétique de la romance – qu'elle s'intitule romance, chanson ou ballade.

Tout un faisceau de signaux figés sous forme de clichés orbitent alors, dans les livrets d'opéra-comique, autour du troubadour et de sa romance, stabilisant ce faisant la « configuration stable » de motifs, ou *topos*. Précisons, pour commencer, que troubadour et ménestrel d'opéra ne font qu'un dans les livrets d'opéra : dans *la Rose blanche et la Rose rouge* par exemple*,* le personnage de Raymond est successivement désigné par l'un et l'autre de ces termes. Si ce manque de discernement en des contextes aussi peu académiques que des livrets d'art lyrique s'explique aisément – la poésie et la couleur locale l'emportent –, le flou qu'entretiennent alors certains dictionnaires est plus surprenant. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), le « ménestrel » se définit comme l'un de « ces anciens poëtes et musiciens qui allaient, de châteaux en châteaux, chantant des vers et récitant des fabliaux[337] ». Il est ajouté : « Jeune, aimable ménestrel. Les ménestrels étaient bien accueillis par les grands

[337] *Dictionnaire de l'Académie française*, septième édition, Paris : Firmin Didot frères, 1835, p. 189.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

et par les dames[338]. » « De châteaux en châteaux » : nous allons le constater, l'expression était destinée à connaître un grand succès dans le sillage des termes de « ménestrel » ou de « troubadour » dans les livrets lyriques du XIXe siècle. Dans ce même dictionnaire, le « troubadour » correspond au « nom donné aux anciens poëtes provençaux. Les troubadours et les trouvères ou trouveurs couraient de châteaux en châteaux pour y chanter leurs poëmes. » Si les idées d'errance (la reprise de l'expression « de châteaux en châteaux »), de poésie et de musique rapprochent fortement le ménestrel et le troubadour, ce même *Dictionnaire de l'Académie* ne les pose pourtant pas explicitement en synonymes. Ouvrage presque contemporain, constat différent puisque le *Dictionnaire de philologie française ou dictionnaire étymologique* (1831) établit en revanche une distinction marquée entre les deux termes. « Ménestrel, ménestrier, ménétrier[339] » y sont synonymes (« tous ces mots ont signifié anciennement joueur d'instrument ») et il est précisé qu'« on peut encore se servir du vieux mot *ménestrel* dans le genre marotique, ou pour peindre les mœurs de nos ancêtres. » Cette définition ne comporte pas l'idée d'errance et indique que le terme renvoie à toutes sortes d'instrumentistes archaïques. Dans ce même ouvrage, les troubadours sont « nos anciens poètes provençaux […], aimables poètes-musiciens, que la Provence produisait, [qui] parcouraient les châteaux en chantant les éloges des grands hommes morts ou vivants, et s'accompagnaient, en chantant, de leur harpe[340]. » Mais une telle distinction ne préoccupe guère les librettistes lyriques. Mieux qu'une définition, c'est la série de procédés, de mots, de clichés associés au troubadour d'opéra et sa romance qui lui octroient son identité.

Tout d'abord, la romance voit son appellation presque systématiquement mentionnée « à voix haute » par l'un des personnages lorsqu'elle s'intègre à l'opéra-comique : le terme fait donc vraisemblablement partie – comme celui de « bachelette » par exemple – des « objets disparus » du Moyen Âge, participant en cela à la couleur locale verbale. Dans le sillage de la « romance du troubadour » de *Jean de Paris*, le terme est même répété à plusieurs reprises, en amont et en aval des passages de « chanter pour chanter » : pour l'annoncer, Jean propose ainsi que « chacun [dise son] couplet de la romance du troubadour », tandis que la princesse s'exclame, avant d'entamer le troisième couplet, « Je connais votre romance ! » (II, 6) Le second procédé littéraire associé au *topos* de la romance du troubadour est mis à jour par les parodies plus haut rapportées, celles de Henri de Saint-Georges et

---

[338] *Ibidem.*
[339] *Dictionnaire de philologie française ou dictionnaire étymologique*, volume 2, Paris : Le Normant Père, 1831, p. 287.
[340] *Ibid.*, p. 894.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'Eugène Scribe, qui suggèrent l'existence d'un idiolecte du troubadour. Elles sont mensongères : si ce lexique caractérise effectivement alors la romance de salon de style troubadour, il n'est pas systématique au sein des romances d'opéras-comiques. Le Tableau 2 l'atteste, démontrant la déformation dont l'écriture médiévaliste du premier XIXe siècle est victime sous la plume de ses parodistes : les librettistes de l'époque n'emploient en réalité qu'avec parcimonie les archaïsmes dans leurs romances. Une surcharge de ces termes n'aurait-elle engendré une certaine lourdeur ? C'est là une explication possible. Il n'existe donc pas de style littéraire typique de la romance d'opéra-comique : certaines emploient le style troubadour, comme la « ballade de Micheline » (I, 3) dans *Micheline ou l'heure de l'esprit* (« dame », « castel »), mais d'autres, à l'instar de la romance de Blondel ou du comte d'Arabel (*La Violette*), s'en passent fort bien, traitant alors de thèmes médiévaux comme les croisades. La même observation vaut pour le genre de l'opéra : la « romance du troubadour » (I, 6) des *Abencérages* (« Vous qui n'aimez rien sur la terre ») ne comporte par exemple aucun archaïsme. Ce lexique leur est donc associé à tort dans les décennies 1840 et constitue une projection a posteriori probablement issue d'un amalgame entre la mièvre romance de salon et la romance d'opéra-comique. Les librettistes d'époque déjouent le risque du cliché sans pour autant être épargnés, par la suite, par la parodie. On trouve peut-être à l'expliquer de la sorte : lorsque la « romance du troubadour » s'échappe du cadre de l'opéra-comique qui l'a engendrée, elle se fait plus médiévaliste que nécessaire. C'est ce que confirment deux exemples, à commencer par *L'Anneau de la reine Berthe ou les femmes infidèles* (1818), mélodrame mêlé de vaudevilles de Jean Antoine Marie Monperlier. La « romance du petit troubadour » (II, 11) regorge de ce style troubadour, avec les termes d'« oiseleur », de « troubadour » ou encore l'expression désuète de « douce amie ». Dans le roman historique *Ismalie,* la « romance de la pauvre jouvencelle », qui constitue l'une des pauses musicales à l'intérieur de la narration, compte également un grand nombre de termes relevant du style troubadour :

> « Il me fuit l'ami que j'appelle.
> *Seulette* gémis nuit et jour.
> Qui sait guérir du mal d'amour !
> S'en vienne à pauvre *jouvencelle !*
> I
> « D'amour as-tu subi la loi,
> *Bachelette* du voisinage ?
> Erres-tu dolente au bocage ?
> Sais-tu pleurer ? … pleure avec moi.
> Il me fuit l'ami que j'appelle.
> Seulette gémis nuit et jour.
> Qui sait guérir du mal d'amour,

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

S'en vienne à pauvre *jouvencelle*[341] ! »

« Jouvencelle », « bachelette », élision des déterminants : les ingrédients de ce que David Charlton appelle la « couleur locale verbale[342] » sont bien présents dans ce passage. La « romance du troubadour » a trouvé à s'exporter hors du contexte de sa naissance, l'opéra-comique, et c'est alors qu'elle devient digne d'être parodiée.

Tableau 2 : Pièces musicales confiées aux troubadours et mots désignant des « objets disparus »

Œuvre	Type de pièce	Archaïsmes ou mots-force médiévalistes
La Rose blanche et la Rose rouge	Romance du ménestrel, Raymond (I, 2)	Ménestrel, damoisel, jouvencelle,
	Romance, Raymond (I, 9)	Pas d'archaïsmes. Ils sont concentrés dans la « chansonnette » qu'interprète Lowel en contrepoint (bergeronnette, pastoureau, quenouillette)
Jean de Paris (1812)	Romance du troubadour, Olivier, Jean, la princesse	Troubadour, servage (pas d'archaïsmes)
Le Prince troubadour (1813) compte quatre romances	Romance des deux troubadours, Laurette (I, 1)	Damoiselle
	Air initial de Guillaume et Béranger, les faux troubadours	Damoiseaux, damoiselles, dame châtelaine, jouvenceaux
Charles de France ou Amour et Gloire (1816)	Romance (I, 9), les chevaliers déguisés en troubadours	Tourelle, ménestrel, castel
La Bergère châtelaine (1820)	Romance du passant ménestrel de Lucette (I, 12)	Châtelain, jouvenceau
La Violette (1828)	Duo de Marguerite et Richard	Bannette, fabliaux, chansonnette, châtelaine solitaire, bachelette
	Romance du comte d'Arabel, Marguerite (I, 8)	Pas d'archaïsmes, mais le livret en compte de nombreux
L'Angelus (1834)	Air d'Aimeri (I, 7)	Jongleur, troubadour, cythole

Le troisième cliché associé au troubadour et à sa romance est tel que, sur les planches de l'Opéra-Comique, l'habit ne fait pas le troubadour. Dans les opéras-comiques médiévalistes ultérieurs à *Richard Cœur-de-Lion,* en effet, le personnage-musicien n'est ni un véritable troubadour ni un personnage apparenté (trouvère, ménestrel, jongleur, etc.) mais un personnage de haut rang costumé, camouflé en troubadour. Récurrent en apparence, ce procédé du « costume dans le costume » sert des situations dramatiques diverses jusque dans

[341] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour : roman-poëme*, tome I, Paris : Ponthieu, 1828, p. 165. Nous soulignons.
[342] D. Charlton parle de la couleur locale dans un sens verbal, *op. cit.*, p. 233.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

les années 1830 : deux ans après la création de *Richard Cœur-de-Lion,* le public découvre, dans le rôle du héros éponyme de *Coradin* (1786), opéra-comique mis en musique par Egidio-Romoaldo Duni, un mari jaloux qui, pour tester la fidélité de sa femme, choisit de rentrer à son château après trois mois d'absence, déguisé en troubadour. Plus tard, dans le livret à couleur mi-exotique mi-archaïsante de *Zoraïme et Zulnar* (1798), opéra-comique de Saint-Just et Boieldieu, Zoraïme se déguise en troubadour afin de sauver Zulnar. Le motif hante la salle Feydeau au cours des décennies suivantes, intégré à *La Rose blanche et la Rose rouge* (1809) puis aux *Ménestrels ou la Tour d'Amboise* (1811) où le chevalier Dunois surgit sur scène, vêtu d'une tunique, d'une barbe « et [chargé de] toutes sortes d'instruments ». Le même motif figure ensuite, salle Feydeau, dans *Le Prince troubadour* (1813), *Charles de France ou Amour et Gloire* (1816), *Ethelwina ou l'Exilé* (1827), opéra-comique de Charles Paul de Kock, Mme Lemaignan et Désiré Alexandre Batton et, bien plus tard, dans l'*Angelus*[343] (1834), opéra-comique de Jean-Joseph Ader et de Casimir Gide. L'énumération de ces pièces, qui ne donnent pas toutes la même importance au motif, atteste sa sédimentation sur le long terme. Si cette série d'œuvres fait apparaître la tendance du genre à employer et réemployer son motif, on peut également constater sur cette base la porosité de ses frontières qui le séparent d'autres genres. Sous cet angle, l'opéra-comique apparaît bel et bien comme un « genre moyen […] pris entre des genres "bas", le vaudeville et le mélodrame, appartenant aux théâtres secondaires, et les genres "élevés" des théâtres royaux, des Italiens et de l'Opéra[344] ». Du côté des genres « élevés », mentionnons le livret de *Roger, roi de Sicile ou le roi troubadour* (1817), opéra de Jean-Henri Guy et Berton, qui l'exploite à plusieurs reprises : le roi se déguise en troubadour dans le but d'infiltrer le camp des Hongrois et de délivrer sa fille Elvire, prisonnière. Le motif figure encore dans *Ipsiboë* (1824), opéra de Moline de Saint-Yon et Rodolphe Kreutzer, adaptation lyrique du roman éponyme d'Arlincourt sur la scène de l'Académie royale de musique, où le jeune orphelin Alamède se travestit en troubadour. Fait encore exceptionnel sur les scènes lyriques françaises, des troubadours qui ne sont pas des chevaliers déguisés s'exécutent (en chœur) dans les *Jeux floraux* (1818), opéra de Bouilly et Léopold Aymon, dont certaines scènes préfigurent celles du concours de chant de *Tannhäuser.* Du côté des genres bas, les mélodrames font eux aussi appel au motif narratif du faux troubadour – par exemple, deux intrigues voyageuses de Caigniez créées à l'Ambigu-

[343] Le dénommé comte Aimeri de Sarlat se déguise en troubadour pour s'introduire auprès de sa belle.
[344] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.,* p. 373.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Comique, *Edgar ou la Chasse aux loups*[345] (1811) et *La Petite Bohémienne*[346] (1816) –, de même que, plus bas encore dans la hiérarchie des genres scéniques parisiens, les intrigues de vaudeville, entre autres *Le Crime commis et vengé* (1806), vaudeville héroïque de Théaulon de Lambert et d'Armand Dartois de Bournonville. Le motif est donc profondément ancré dans l'imaginaire médiévaliste français des premières décennies du XIXe siècle, ce en quoi l'art lyrique se révèle tout à fait en phase avec son contexte. Second cliché associé au troubadour d'opéra : ce dernier n'est pas seulement factice mais aussi « pauvre » et « ambulant », conformément aux définitions fournies par les dictionnaires d'époque. Ces caractéristiques apparaissent le plus souvent dans le sillage de la première occurrence du terme « troubadour », par exemple au moment de révéler au spectateur le camouflage en question : on explique ce qu'est un troubadour au moment de dévoiler que le personnage n'est pas un troubadour. Ces passages quasi-obligés sont d'ailleurs le lieu privilégié de l'intertextualité entre livrets médiévalistes puisque certaines phrases sont reprises de façon presque littérale d'un auteur à l'autre. Lors de leur première apparition, les troubadours énoncent les mots-clés aidant à leur « lisibilité », donc à l'efficacité dramatique du livret. Dans *La Rose blanche et la Rose rouge*, le rideau se lève sur Raymond l'écuyer, déguisé en troubadour, accompagné de son seigneur Henri, costumé en montagnard. Le public apprend de ce dernier que le « brave Raymond » est présent « sous l'habit d'un ménestrel fameux par ses romances[347] », qu'il n'est donc pas un vrai troubadour. L'idée d'errance suit sans tarder – « Vous me rendriez cependant un grand service en me permettant de m'arrêter quelques heures dans ce château, car je tombe de lassitude et de besoin[348] » (I, 2) –, reprise ensuite dans la « romance du ménestrel » de Raymond via les paroles suivantes : « De châteaux en châteaux, errant à l'aventure, je chante les héros, l'amour et la nature. » « De châteaux en châteaux » : l'expression revient tel un signal littéraire associé au troubadour, circulant des dictionnaires aux comptes rendus de presse, en passant bien entendu par les livrets de tous ordres. D'autres livrets d'opéra-comique la reprennent, tel *Le Prince troubadour* où deux troubadours s'accompagnant de leur harpe chantent en ces termes : « Beaux damoiseaux et damoiselles, écuyers vassaux et soldats, voyez aux pieds de ces tourelles, deux troubadours qui sont bien las. Dites à dame châtelaine qu'ils sont dolents et souffreteux, et qu'ils voudraient dans ce domaine passer au moins un

[345] Le personnage de Lorédan se déguise en ménestrel, subterfuge destiné à revoir sa fille qu'il croit séquestrée par son mari.
[346] Le noble Florestan se travestit en troubadour afin d'approcher Inès, prisonnière.
[347] *Théâtre choisi de Pixerécourt*, *op. cit.*, p. 516.
[348] *Ibid.*, p. 517-518.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

jour ou deux[349]. » L'expression se transporte jusque dans un compte rendu de presse relatif au *Prince troubadour,* paru dans *Le Journal de l'Empire* daté du 30 mai 1813 : « Les troubadours étaient les poëtes et les chansonniers du bon vieux temps ; ils étaient aussi les acteurs et les chanteurs ; ils allaient de châteaux en châteaux portant la joie avec leurs chansons, chantant Bacchus, chantant l'Amour ; bien accueillis partout, respectés, fêtés et faisant l'ornement de toutes les fêtes[350]. » Cette définition pseudo-érudite se contente de reprendre une énième fois les clichés associés au troubadour. Quelques lignes tirées de l'air initial d'Aimeri, le faux troubadour de l'*Angelus* (1834) achèvent ce relevé :

> AIMERI, *entrant* :
> Au voyageur égaré dans sa route,
> Donnez place à votre foyer :
> Puis, s'il l'obtient, et qu'on l'écoute,
> C'est lui qui se fera prier
> De ne pas poursuivre sa route.
> Adroit jongleur, gai troubadour,
> Il sait des chants sur sa cythole,
> Si beaux que mainte cour d'amour
> Pourrait aller à son école[351].

Le thème de l'errance revient avec l'évocation de la « profession de troubadour » (I, 9) : « nous allons à travers champs par la pluie et le soleil, ne sachant trop où reposer notre tête[352]. » Le livret atteste la longévité des clichés de l'errance et de la pauvreté, que l'on peut ériger en marqueurs identitaires. Ajoutons deux remarques. Premièrement, ces deux clichés associés au troubadour (la pauvreté et l'errance) ne sont pas l'apanage de l'opéra-comique, ce dont certaines répliques tirées de mélodrames et d'opéras contemporains font foi. La scène d'introduction d'*Edgar ou la Chasse aux loups,* mélodrame déjà cité, par exemple, pose ses jalons : Raymond répond à Williams, qui l'avertit que l'entrée du château « est si sévèrement interdite aux étrangers », qu'il entend y pénétrer « grâce à [son] déguisement » qui, il l'espère, « [les] aura fait prendre pour ces ménestrels qui vont de châteaux en châteaux payer leur gîte avec les airs et les chansons des anciens bardes ». Les mêmes clichés figurent dans une réplique du mélodrame *La Petite Bohémienne*, du même Caigniez. Pédrille, camouflé en troubadour, déclare (I, 2) : « Sous ces vêtements qui nous déguisent, nous pouvons sans

---

[349] Alexandre Duval, *Le Prince troubadour ou le Grand Trompeur de dames*, 1813, *in Œuvres complètes d'Alexandre Duval*, volume 7, Paris : Barba, 1823, p. 291.
[350] *Le Journal de l'Empire*, 30 mai 1814.
[351] M. Ader, *L'Angelus*, Paris : Marchant, p. 6.
[352] *Ibid.*, p. 8.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

inconvénients rester un jour ou deux dans ce village[353]. » Le cliché se hisse également sur les planches de l'Académie de musique. L'air d'Alamède, dans *Ipsiboë*, s'ouvre en ces termes : « Allons de châteaux en châteaux, Aux bords heureux de la Durance, Répéter aux plaintifs échos / Et mon amour et ma souffrance. »

Deuxième remarque : la réitération des clichés (le camouflage, l'errance et la pauvreté) dans le sillage du troubadour d'opéra-comique met en valeur le souci des librettistes d'énoncer et de ré-énoncer des informations déjà connues du public, de présenter des personnages aux contours très reconnaissables – quitte à faire usage d'un matériau historique grandement soumis aux besoins de pittoresque. Il s'agit d'une stratégie de « lisibilité » entendue comme efficacité dramatique, cela quitte à transformer l'authenticité historique. Le simple fait que les termes de « troubadour », « ménestrel » et « jongleur » aient été interchangeables décrédibilise d'ailleurs la scientificité de ces troubadours d'opéra. La présence récurrente du troubadour sur scène s'explique davantage par la familiarité du public avec ce motif que par les recherches effectuées par les érudits. Le troubadour d'opéra n'a pas grand chose à voir, en d'autres termes, avec la philologie de François Raynouard et des recherches historiennes de La Curne de Sainte-Palaye. Est-ce pour éviter une confrontation des livrets avec l'histoire que l'on préfère alors les faux troubadours et que l'on reprend, de livret en livret, les images narratives qui les escortent ? Proposons deux hypothèses alternatives. La figure de Blondel campée par Sedaine peut avoir imprimé sa marque et influencé le mode de réinvention du troubadour. Si Blondel évolue sur scène en pauvre violoneux, vêtu d'une soutane de la plus grande rusticité, c'est pour ne pas éveiller le soupçon. Ce serait par déformation et réécriture du livret de Sedaine que les troubadours d'opéra sont devenus, dans les opéras-comiques ultérieurs, des voyageurs peu fortunés, des musiciens de grand chemin. La seconde hypothèse tient davantage compte des enjeux dramatiques du camouflage de Blondel. Dans le livret de Sedaine, ainsi que cela a été précisé, la romance se distingue d'un divertissement anodin ; le favori de Richard Cœur-de-Lion a adopté l'apparence d'un violoneux en vue de pouvoir invoquer la règle de l'hospitalité et de la charité due aux musiciens de grand chemin. Non seulement la romance participe de la couleur locale verbale mais elle s'ancre également de plain-pied dans l'action, soit en tant que code activant la fonction mnémonique d'un personnage, soit en tant que sésame, soit encore en tant que deus ex machina ou moyen d'envoûtement. Ce faisant, Blondel emploie donc indirectement sa musique comme une arme. Or chacune des pièces mentionnées ci-dessus

[353] Caigniez, *La Petite Bohémienne*, *in Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames joués à différents théâtres*, volume 7, Paris : Veuve Dabo, 1824, p. 132.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

faisant appel au faux troubadour intègre, elle aussi, la musique à des fins de rouerie. Dans l'imaginaire du « Moyen Âge d'opéra », à la suite de Richard Cœur-de-Lion, la musique des troubadours détourne l'attention, envoûte, incite à boire, fait passer un message codé connu des seuls initiés. Que tirer d'un point de vue dramatique, sinon, d'un troubadour? Comment inscrire ce personnage avant tout associé au culte de l'amour dans une intrigue, l'impliquer de façon vraisemblable dans des rebondissements ? Trop mièvre, il aurait à coup sûr manqué de piquant dramatique. Cette seconde hypothèse apparaît d'autant plus probante que la romance est elle aussi antidramatique par nature.

L'intuition voudrait qu'un quatrième motif narratif, un lieu type cette fois, soit associé à la réinvention du troubadour d'opéra : l'évocation et/ou la représentation de la Provence et du Languedoc. Les définitions et études d'époque incitent du moins à le penser. Dans le discours préliminaire à *L'Histoire littéraire des troubadours* (1774), La Curne de Sainte-Palaye et l'abbé Millot décrivent par exemple en ces termes le berceau de la poésie provençale qui se déploya au XIIe siècle « dans les cours, [où elle] fit les délices ou l'admiration d'une grande partie de l'Europe » :

> « Sous un beau ciel, dans un pays favorisé de la nature, où la chaleur du climat excite l'esprit sans affaisser le corps, le goût de la poésie doit être plus vif qu'ailleurs, et plus fertile en productions. Telles étaient les provinces méridionales de la monarchie française, toutes comprises sous le nom commun de Provence, parce que la langue provençale leur était commune à toutes[354]. »

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, certaines pièces théâtrales mettent en effet la Provence en scène, en particulier les adaptations de la légende médiévale de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne. Trois pantomimes relatives à ce thème sont ainsi créées en un laps de temps restreint, témoins à la fois du retour de cette légende médiévale et de la compatibilité existant entre réinvention scénique du Moyen Âge et arrière-fond provençal : *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne* (1779), pantomime d'un certain Jean-François Arnould créée à l'Ambigu-Comique, *Pierre de Provence* (1781) de Leprêtre et *Pierre de Provence et la Belle Magdelonne* d'un certain M. Camille, créée au théâtre français du Port Nord-Ouest au mois de vendémiaire de l'an VII. Outre la France, l'intérêt pour cette légende se manifeste par exemple, Outre-Rhin, dans les *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (1797) (« Les Amours de la belle Maguelone et de Pierre, comte de Provence »), nouvelle de Ludwig Tieck. Par ailleurs, de la fin du XVIIIe siècle aux années 1830, le cadre géographique des intrigues lyriques tend à être de plus en plus précis, véritable. À la fin du XVIIIe siècle, ni la localisation de *Raoul, sire de Créqui* ni celle de

[354] Abbé Millot, *Histoire littéraire des troubadours*, tome I, Paris : Durand Neveu, 1774, p. xxi- xxii.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Sargines, dont l'intrigue est censée se dérouler dans « une campagne », près d'« une montagne » – toponymie pour le moins indéterminée – ne sont précisées. À l'inverse, les années passant, les intrigues s'ancrent de plus en plus dans des cadres parfois très localisables : les *Jeux floraux* (1818) se déroulent ainsi dans le Capitole de Toulouse. Dans le contexte de ce surcroît d'attention porté au cadre géographique des intrigues, la Provence et le Languedoc se trouvent effectivement mis à l'honneur dans une proportion non négligeable d'opéras-comiques médiévalistes. Il est question de Provence dès la préhistoire du Moyen Âge d'opéra-comique, à savoir dans *La Fée Urgèle* (1765) déjà cité où l'on trouve un « Divertissement des Provenceaux ». La Provence constitue également l'arrière-fond d'*Héléna* (1803) – José. Quitin précise même que cet opéra-comique fut donné sous le titre d'*Héléna ou les Troubadours provençaux* au théâtre de Liège en 1807*,* information que l'on ne retrouve malheureusement nulle part ailleurs[355] –, de *Charles de France* (1816), du *Roi René ou la Provence au XVe siècle* (1824) et de l'*Angelus*[356] (1834). Ce nombre relativement élevé d'opéras-comiques à la fois médiévalistes et provençaux incite à croire qu'il s'agit d'un des éléments constitutifs d'un *topos*. Toutefois, la présence scénique d'un ou de plusieurs troubadour(s) n'impliquent pas nécessairement ce cadre géographique. En réalité, la tendance nouvelle au régionalisme se marie plus largement avec la réinvention scénique du Moyen Âge tous genres confondus, comme l'atteste le Tableau 3, fondé sur quelques exemples types :

Tableau 3 : Régions mentionnées dans les œuvres médiévalistes des années 1800-1830

Région mentionnée	Œuvres médiévalistes datées des années 1800-1840
Est de la France	*Charles le Téméraire ou le siège de Nancy* (mélodrame) (1814) *Élodie ou la Vierge du monastère* (mélodrame)
Toulouse	*Les Jeux floraux* (1818)
Bretagne	*La Bergère châtelaine* (1820) *L'Étrangère* (mélodrame) (1825) *Micheline ou l'heure de l'esprit* (1835)
Centre de la France	*La Violette* (1828) *Le Comte Ory* (Touraine) (1828)
Normandie	*Robert le Diable* (1831) *L'An mil* (1837)

Les intrigues médiévalistes d'opéra, d'opéra-comique comme de mélodrames s'ancrent donc dans le Sud de la France, berceau des troubadours, mais aussi en Normandie, en Bretagne et dans l'Est de la France, régions auréolées de pittoresque. Ce terme fait écho au titre des

[355] José Quitin, *La Musique à Liège entre deux révolutions 1789-1810*, Liège : Mardaga, 1997, p. 136.
[356] La Provence constitue également l'arrière-fond de *Joconde ou les Coureurs d'aventures*, qui met en scène de faux troubadours. Le cadre temporel de l'intrigue ne nous est pas connu.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

célèbres voyages entrepris par Charles Nodier, Isidore Taylor et Alphonse de Cailleux : une entreprise de remise à l'honneur de vestiges architecturaux qui donne lieu, entre 1820 et 1878, à la publication de vingt-trois volumes intitulés *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*[357]. Or les régions de prédilection des opéras-comiques médiévalistes coïncident avec celles traitées dans cet ouvrage : l'ancienne Normandie (le premier volume paru en 1820, le second en 1825), la Franche-Comté (1825-1829), l'Auvergne (1829-1833), le Languedoc (1833-1838), la Picardie (1836-1846), la Bretagne (1843-1846), le Dauphiné (1843-1854), la Champagne (1844-1857), la Bourgogne (1863) et (tardivement) la Normandie (1878). Ces mêmes ouvrages influencent par ailleurs les romans historiques d'Arlincourt, preuve supplémentaire de la cohésion de l'imaginaire médiévaliste français et de la circulation de ses motifs entre les genres. Dans chaque roman, l'attention portée au pittoresque géographique est évidente, qu'il s'agisse de la Bretagne ldans *l'Étrangère* ou des Cévennes dans le *Renégat*[358]. Pour pouvoir ériger la Provence et le Languedoc en motifs, il faudrait démontrer l'existence de « vignettes » relatives à ces régions, terme qu'Olivier Bara définit en ces termes :

> « Le temps et le lieu entrent à leur tour dans une combinatoire fermée (ensemble de possibilités limitées), tant les pays et les époques choisis offrent de récurrence d'une pièce à l'autre – l'espace géographique et historique de l'opéra-comique est assez limité. Ils entraînent en outre tout un cortège de signes dramatiques mobilisant en premier lieu les ressources de l'onomastique et des vignettes musicales, chaque contrée et, dans une moindre mesure, chaque époque historique étant presque automatiquement associée à des noms de personnages et de lieux, et à des rythmes ou des chants particuliers. La "couleur locale" et son souci d'exactitude historique et géographique ou culturel qui participerait par sa présence symbolique à l'action. […] Tout cela [le choix de la région] dépend des costumes et des décorations en magasin, ainsi que du désir de miser ou non sur les prestiges visuels[359]. »

On ne peut identifier de « cortège de signes dramatiques mobilisant en premier lieu les ressources de l'onomastique » dans les livrets ancrés en Provence. La façon d'évoquer cette région couvre en effet un large spectre : il peut s'agir d'une simple didascalie au bas de la page de distribution (« la scène se déroule en Provence ») comme de la description, dans une didascalie, d'un paysage ou d'une végétation censée être typiquement provençale. Seuls deux opéras-comiques médiévalistes accordent une attention majeure à caractériser leur cadre géographique : *Héléna* et *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle.* Si les termes évocateurs

---

[357] Charles Nodier, dans l'introduction du premier volume des *Voyages pittoresques* ajoute : « Ce n'est pas en savants que nous parcourons la France, mais en voyageurs curieux », cité dans Stéphane Gerson, « *Parisian Litterateurs, Provincial Journeys and the Construction of National Unity in Post-Revolutionary France* », *in Past & Present*, n° 151, Oxford University Press on behalf of The Past and Present Society, mai 1996, p. 141-173, URL : http://www.jstor.org/stable/651208.

[358] Ce roman se réfère à des ouvrages à la fois scientifiques et pittoresques tels que les *Recherches sur les volcans éteints du Vivarais* de Faujas de Saint-Fond, le *Voyage en Auvergne* par Legrand, les *Statistiques de l'Aveyron* par J. Peuchet, ou encore l'*Histoire générale du Languedoc* des bénédictins de Saint-Maur.

[359] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.*, p. 365.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

du folklore provençal sont plus que marginaux dans le second livret, qui emploie par exemple celui de « mistraou »[360], l'attention portée à la couleur locale provençale est exacerbée dans cet opéra-comique. Le rideau du premier acte se lève sur « un joli site sur les bords de la mer. Dans le fond est la cabane du pêcheur Quentin. […] On voit […] un jeune pâtre assis sur la pointe d'un rocher ; il joue du hautbois, espèce de musette de ce temps-là. Dans l'éloignement, quelques petites barques avec des voiles traversent[361]. » La Provence est donc synonyme de rivage et de sonorités champêtres. Le deuxième acte présente « une campagne riche en végétation ; on y voit surtout l'oranger, le citronnier, le grenadier et, dans le fond, la maison gothique que le roi René habite à Gardaine[362]. » La Provence est donc imaginée comme un milieu verdoyant et ensoleillé. Le chœur des trois filles de sire Guillaume, un hymne au Soleil, s'achève par ailleurs par la mention explicite de la Provence : « Et c'est par toi que la Provence, Jouit d'un éternel printemps[363]. » Cette caractérisation attentive de l'arrière-plan provençal n'a à notre connaissance qu'un précédent, le livret d'*Héléna* : Jean-Nicolas Bouilly et Reverony Saint-Cyr ancrent ainsi leur intrigue dans « une châtellenie située à deux milles d'Arles » puis dans le palais des comtes d'Arles. La végétation de carton-pâte censée évoquer cette région est très détaillée :

> « Le théâtre représente l'intérieur d'un vaste hangar ou atelier de ferme. Cà et là tous les attributs et ustensiles de l'agriculture, plusieurs portes conduisent dans différents bâtiments dont on aperçoit une partie. Sur le côté […], une longue table couverte de brocs, de différents vases d'étain et de terre. Autour, plusieurs bancs et escabeaux. Le fond de ce hangar est soutenu par plusieurs vieux piliers entourés de lierre et de vignes, à travers lesquels on aperçoit de riches collines, et le site le plus beau de la Provence[364]. »

Les détails fournis par cette description recoupent l'imagerie véhiculée par *Le Roi René.* Seule la mention du « site le plus beau de la Provence » s'avère imprécise, ce qui suggère soit l'existence d'un code entre librettistes et metteurs en scène, relativement à l'imaginaire provençal, soit une certaine indifférence devant la forme prise par la représentation de la Provence. Seul un commentaire paru dans *L'Année théâtrale* de 1803-1804 dans un compte rendu relatif à *Héléna* manifeste cette préoccupation :

> « [le compositeur] a profité de deux romances et d'un chœur pour caractériser d'abord le lieu. Le chœur reportait naturellement aux plaines de Provence, dont les gais moissonneurs forment des chants pleins

---

[360] Des Brignolais qui exposent que « le vent de bise », le *mistraou,* a soufflé sur eux.
[361] Sewrin et Belle, *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle*, Paris : Duvernois, 1824, p. 7.
[362] *Ibid.*, p. 31.
[363] *Ibid.*, p. 7.
[364] Bouilly et Saint-Cyr, *Héléna*, Paris : Magasin de musique dirigé par Méhul, *op. cit.*, p. 28.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> de mélodie. L'une des romances avait toute la simplicité convenable au genre des Troubadours et au récit de la persécution qu'éprouvent les deux époux, héros de l'ouvrage[365]. »

Lexique et préoccupations se rapportent bien à celui de la couleur locale. Isolé, ce compte rendu ne peut toutefois que suggérer l'existence d'une configuration stable de motifs regroupant le troubadour d'opéra-comique, la romance et la Provence.

Les livrets d'*Héléna* et du *Roi René* ne sont pas emblématiques de l'attention réservée à la couleur locale provençale dans les livrets médiévalistes, nous l'avons dit, et reflètent davantage la sensibilité particulière de certains librettistes. Dans l'*Angelus*, le fait que la « scène se passe en Provence, au treizième siècle » n'est par exemple que le fait de la didascalie initiale. Si ce cadre aux multiples potentialités scéniques et littéraires est quasiment passé sous silence, c'est à l'exception de la réplique suivante, censée informer le spectateur : « Informez-vous du baron d'Evenos, il n'était bruit que de lui aux cours d'amour du comté de Provence[366] ! » (I, 4). Contrairement aux décors champêtres d'*Héléna* et du *Roi René*, par ailleurs, l'acte unique de *l'Angelus* se déroule en intérieur et ses didascalies ne s'appesantissent pas sur la couleur locale visuelle. La région ne constitue donc qu'un arrière-fond géographique tout juste compatible avec les ingrédients d'archaïsme inhérents à l'action, à commencer par le déguisement d'Aimeri en troubadour. Le livret de *Charles de France* (1816) est à un stade intermédiaire : outre la troupe de (faux) troubadours qui surgissent pendant l'opéra, le livret compte des « habitants de la Provence » – des « paysans » est-il précisé plus loin –,dont on ignore s'ils portent des costumes typiques ; la Provence survient encore par le biais d'allusions diverses faites notamment à ses rivages – les « rivages enchantés de Provence » (I, 6) – où menacent de débarquer les Sarrasins[367]. Si la didascalie initiale précise que « la scène se passe en Provence, entre Nice et Toulon, dans un château bâti sur les bords de la mer », le spectateur n'est qu'informé de la proximité de ces côtes provençales. Il ne les voit pas représentées, non plus qu'un quelconque monument évoquant Nice ou Toulon, puisque l'opéra se déroule à huis clos dans le château[368]. Là encore, le recours à la Provence comme toile de fond se justifie moins comme le prétexte à un décor spécifique qu'en tant que vecteur de vraisemblance. Si la proportion relativement élevée d'opéras-comiques médiévalistes se déroulant en Provence atteste le fait que la région est alors, si ce n'est un lieu type, du moins un lieu très compatible avec le Moyen Âge d'opéra,

---

[365] [s. n.], « Théâtre de l'Opéra-Comique », *L'Année théâtrale*, Paris : Ancienne librairie de Du Pont 1800-1803, p. 203.
[366] *L'Angelus*, opéra-comique de M. Ader et de C. Gide, Paris : Marchant, p. 4.
[367] *Charles de France ou Amour et Gloire,* opéra-comique en deux actes, livret de Théaulon mis en musique par Boieldieu, Paris : Barba, 1816, *resp.* p. 20 et p. 44.
[368] *Ibid.*, p. 47.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

cette couleur géographique ne s'accompagne pas de motifs narratifs précis. En effet, hormis le caractère rustique des paysages et des lieux, peu de caractéristiques littéraires ou visuelles relatives à la Provence ont pu être identifiées.

C'est sur un mode interrogatif que nous abordons le cinquième et dernier élément susceptible de participer du *topos* du troubadour d'opéra : le label « vêtu en troubadour ». Cette mention renvoie-t-elle alors à un accoutrement fixé une fois pour toutes, aussi déchiffrable qu'un costume d'Arlequin ? Bien que le public soit systématiquement informé du camouflage en faux troubadour, le costume ne devrait-il être déchiffrable en tant que tel, au nom de l'action dramatique d'une part, de la couleur locale d'autre part ? Quelques indices incitent à penser que le troubadour est alors reconnaissable au premier coup d'œil. Il s'agit d'abord d'un compte rendu paru dans *Le Censeur dramatique* en 1798 relativement à l'opéra-comique *Zoraïme et Zulnar*. La critique est révélatrice des attentes nourries par les spectateurs :

> « C'est dans le troisième acte surtout que les invraisemblances se multiplient, pour ainsi dire, à chaque scène. Je ne parlerai point du déguisement de Zoraïme en Troubadour ; il n'est rien moins que naturel et exécutable ; mais il produit de l'effet, et ce motif peut l'excuser[369]. »

Si l'auteur de l'article ne détaille pas le costume de Zoraïme, la critique ne révèle pas seulement que le costume « produit de l'effet » et n'est pas conforme au savoir préalable du journaliste : en filigrane, elle indique également que le troubadour ne peut pas, et cela déjà précocement dans l'histoire du médiévalisme d'opéra-comique, se produire dans n'importe quel accoutrement. Sur ce point, le second indice est plus direct : les registres de l'Opéra-Comique informent que les magasins comptent bel et bien des « costumes de troubadour[370] » dans les années 1815-1830, ce qui implique que des caractéristiques leur sont associées et qu'il existe peut-être une équivalence rigoureuse entre cette figure scénique récurrente et un certain costume. On apprend des mêmes registres que certains personnages non-troubadours peuvent très bien apparaître vêtus en troubadour, à l'instar de Robert qui, dans *La Bergère châtelaine* (1820), est censé revêtir « deux habits de troubadour en casimir chamois[371] ». Fort de ce constat, différentes pistes ont été suivies dans le but de reconstituer un portrait-robot (cette fois physique) du troubadour des scènes lyriques : premièrement, le recours aux archives iconographiques relatives aux scènes parisiennes d'époque ; deuxièmement, un

---

[369] Le Vieil Amateur, « Pièces nouvelles, et débuts », *in Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens*, tome IV, Paris : au bureau du Censeur dramatique, 1798, p. 158.
[370] BMO, Registre OC 236. Voir Olivier Bara, « Costume, répertoire et société à l'Opéra-Comique (1801-1848) », *in L'Opéra-Comique et ses trésors,* A. Terrier (éd.), Lyon : Fage, 2015, p. 50.
[371] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

relevé des détails associés, dans certains livrets, à la mention « costume de troubadour » ; troisièmement, des archives iconographiques non issues de scènes parisiennes – peinture historique, illustrations de roman et de revues ; quatrièmement, une recherche plein texte dans la littérature et la presse d'époque.

Léon Thoorens décrit aujourd'hui « l'imagerie traditionnelle [qui au XXe siècle] représente le troubadour sous la forme d'un jeune poète-chanteur, en tunique de velours rouge, chausses blanches et bonnet à plume, qui roucoule en s'accompagnant d'un instrument à cordes sous la fenêtre de la "gente" dame de ses rêves[372] ». Or cette « imagerie traditionnelle » du XXe siècle pourrait bien être l'héritage du Moyen Âge d'opéra des premières décennies du XIXe siècle, en quelque sorte la réinvention d'une réinvention. Dans les archives de la bibliothèque de l'Opéra, trois costumes portent les termes de « troubadour » ou de « ménestrel » dans leur titre. Le premier est relatif à l'opéra *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade* (1813) (voir Illustration 19). Il s'agit du costume d'Eloy, troubadour, dessiné par Joly. Le second provient d'*Astolphe et Joconde ou le Coureur d'aventures*, ballet-pantomime donné en 1827 à l'Opéra de Paris (voir Illustration 21) ; le troisième appartient aux fonds d'une institution reconnue pour l'exactitude historique de ses costumes, le Théâtre-Français : c'est celui du ménestrel Loys, dans la comédie *Le Ménestrel* (1838) de Camille Bernay (voir Illustration 20). L'air de famille qui rapproche les trois costumes repose tout d'abord sur leur instrument de musique factice, moyen d'accomplir leur numéro de musique dans la musique. La mise de ces personnages n'a par ailleurs rien de commun avec la soutane de bure de violoneux arborée par Clairval dans *Richard Cœur-de-Lion* : à défaut de guenilles, leur costume témoigne d'une certaine recherche. Le ménestrel du Théâtre-Français, Loys, porte « une rote en sautoir », un pourpoint de couleur jaune ou jaunâtre, un collant serré et bicolore et est coiffé d'un béret à plume. Muni d'une harpe, ce troubadour issu de l'opéra *Les Abencérages* porte un pourpoint de couleur jaune ; outre son justaucorps, ce costume comporte un béret muni d'une plume. Le dernier troubadour considéré provient du ballet-pantomime. La coupe de son vêtement diffère des précédentes, signe de la marge de liberté dont disposaient les décorateurs en la matière. Muni de l'objet consacré, la petite harpe, il porte lui aussi un pourpoint dans les tons jaune-orangé, des chausses blanches, des souliers pointus et un béret à plume.

---

[372] Léon Thoorens, *Panorama des littératures : Provence, Espagne, Amérique latine, Italie, Allemagne*, Verviers : Gérard et Cie, Paris : L'Inter, 1966-70, p. 38.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 19: Trois costumes de danseurs, François-Guillaume Ménageot, *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade*, vue 6, Paris : [s. e.], 1813, BnF, Opéra, D216-3 (25-31). Consultable sur Gallica.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 20: *Le Ménestrel*, comédie de Camille Bernay : costume de Monrose (Loys), Paris : Martinet, BnF, Arts du Spectacles, 4-ICO COS-1 (13,1225). Consultable sur Gallica.

Illustration 21: Hippolyte Lecomte, *Astolphe et Joconde, ou le Coureur d'aventures*, Costume de troubadour. M. Albert, BnF, Opéra, D216-8 (1-19). Consultable sur Gallica.

Dans quelle mesure les livrets d'époque confirment-ils ou infirment-ils ces premiers indices ? Peu de précisions s'associent en général à la mention « vêtu en troubadour[373] ». Fait exceptionnel, celui du vaudeville *L'Ermite de Saint-Avelle ou le Berceau mystérieux* (1820) s'épanche : « costume de troubadour verd [*sic*], bottes jaunes, toque de couleur pareille à l'habit ; robe d'ermite […] ; barbe noire postiche[374] ». Ces indications confirment l'association établie (notamment dans la parodie de Henri Saint-Georges) entre la réinvention du troubadour et la couleur jaune, plus généralement avec les tons crus. L'absence générale de précisions, le reste du temps, laisse le lecteur d'aujourd'hui dans l'inconnu tout en suggérant qu'une communication s'établit alors à demi-mot entre les contemporains. Expliciter ce qu'on attend alors d'un costume de troubadour aurait certainement constitué une lourdeur pour ceux qui baignent dans le même monde culturel.

Dans les revues des années 1830, un certain nombre d'énumérations dessinent, en quelques termes clés, le portrait-robot du troubadour. Leur recoupement permet d'identifier les attributs vestimentaires qui lui sont presque systématiquement associés. Un compte rendu du *Monde diplomatique* (1836) décrit ainsi une « sorte de troubadour en tunique de satin pailletée, en toque à plume, et portant guitare[375] ». La description ne dément pas les informations glanées jusqu'à présent. L'année suivante, le *Figaro* explicite ce que signifie être « vêtu en troubadour » : porter « une tunique de velours noir, un col à la chevalière et favoris à la bergami, la chevelure bouclée », avoir « une apparence de bel homme[376] ». Une description tirée d'un ouvrage d'un certain Joseph Roumanille associe au « troubadour classique » les caractéristiques suivantes : « souliers de satin blanc à crevés ; bas de soie, culotte collante, tunique courte, couleur abricot-pêche, serrée à la taille par une ceinture de soie, collerette empesée, béret de velours à plumet, écharpe de gaze, guitare de carton[377] ». À quelques variantes de couleur ou de couvre-chef près, les mêmes motifs reviennent d'une description à l'autre, entérinant l'idée qu'il existe bien alors une panoplie popularisée à la fois sur les scènes parisiennes et dans le contexte français plus général.

---

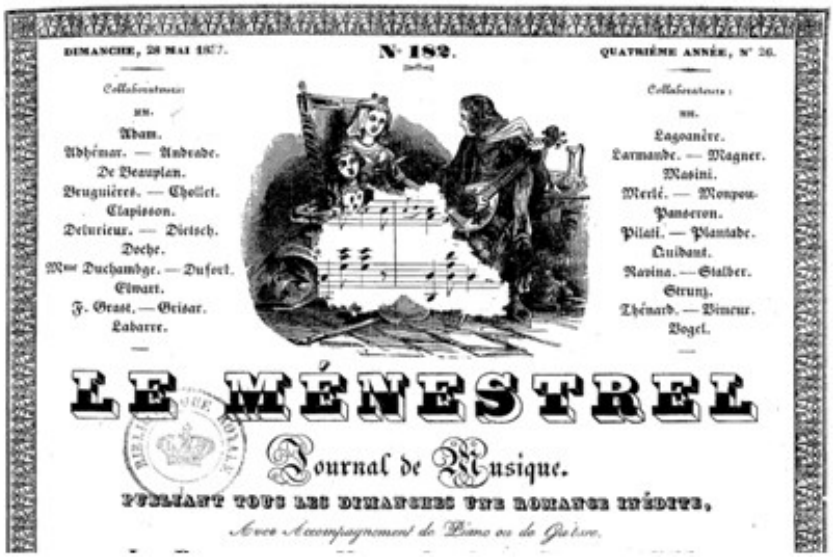
[373] Le livret du mélodrame *Edgar et la Chasse aux loups* précise l'accoutrement de Loredan et Williams déguisés en ménestrels : « Lorédan a sur le sien un théorbe passé en sautoir », Williams « sous le bras une flûte de villageois » (I, 1). Williams insiste quelques instants plus tard : « vous cachez votre rang sous un vêtement grossier », Caigniez, *Edgar ou la chasse aux loups*, mélodrame, Paris : Barba, 1812, p. 3-4.
[374] Théaulon et Capelle, *L'Ermite de Saint-Avelle ou le Berceau mystérieux*, créé au théâtre du Vaudeville, tiré de *Théâtre du Vaudeville n° 29* (recueils de pièces), Paris : chez Barba, 1820, p. 40.
[375] [s. n.], « *La Vallée des fleurs*, tableau mêlé de chant donné au théâtre du Palais-Royal (1836) », *Le Monde dramatique : histoire des théâtres anciens ; revue des spectacles modernes*, volume 3, Paris, 1836-1837, p. 363.
[376] *Le Figaro*, le 19 février 1837.
[377] *Lis oubreto en vers*, par Joseph Roumanille, Avignon : Roumanille éditeur,.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Des documents iconographiques divers confirment ces informations, à l'exemple du *Retour du pèlerin* (1818), tableau de Louis Julien Jean Aulnette du Vautenet emblématique du style troubadour par son caractère anecdotique, ses décors et ses costumes : il représente un troubadour jouant de la mandoline en présence d'une dame et de son fils. L'accoutrement du séducteur, élégamment assis, consiste en un pourpoint aux couleurs seyantes, des collants serrés et un couvre-chef orné d'une plume. Un tout autre support permet de capter un aperçu de l'imaginaire de l'époque : les ménestrels représentés en première page de la revue hebdomadaire *Le Ménestrel,* créée en 1833, qui constituent des sources d'information de premier ordre (voir Illustration 22). Dans les années 1830, ces représentations alternent de temps à autre, sans doute pour ne pas lasser le lecteur, mais confirment dans l'ensemble l'existence d'un archétype visuel du troubadour ou du ménestrel. Il se caractérise par l'instrument à cordes pincées, mandoline ou petite harpe, et par la large plume qui orne son couvre-chef. La cape et les collants serrés ne manquent pas à l'appel. Enfin, sur la page de garde du *Solitaire* d'Arlincourt figure un troubadour en tout point similaire à ces ménestrels : couvre-chef à plume, collants serrés, mandoline – rien ne manque. Sur la scène de l'opéra-comique et sur celles des autres théâtres parisiens, l'habit et l'instrument faisaient probablement le troubadour.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 22: L'iconographie des ménestrels et troubadours, pages de garde successives de la revue Le Ménestrel.



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 1837. N° 205. QUATRIÈME ANNÉE. N° 49.

LE MÉNESTREL

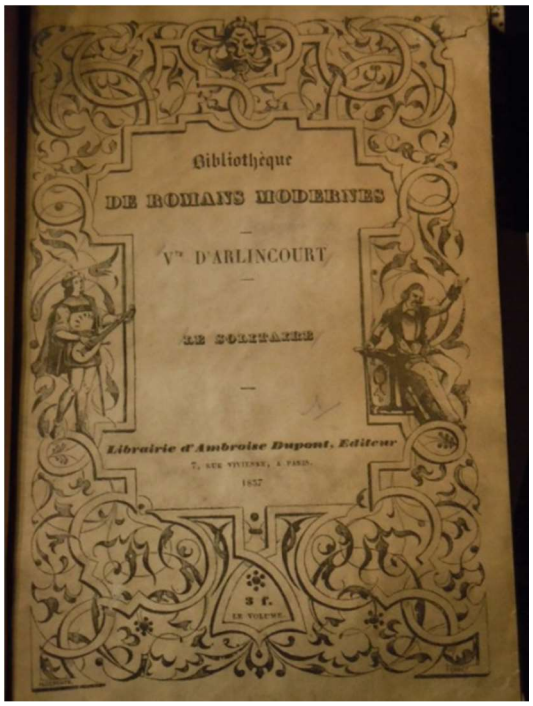
Journal de Musique,

PUBLIANT TOUS LES DIMANCHES UN MORCEAU DE CHANT INÉDIT,

Avec Accompagnement de Piano ou Guitare.

LES BUREAUX, RUE NEUVE DES PETITS-CHAMPS, N 61.

Illustration 23: Page de garde de Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 3e édition, tome I, 1821.



II. f. Le devenir du troubadour et de sa romance sur les scènes italiennes et allemandes

Le devenir des troubadours sur les scènes italiennes et allemandes permet de déterminer par la négative les caractéristiques du troubadour français. Ce personnage et la « configuration stable de motifs » qui l'accompagnent sont-ils lisibles à l'étranger ? Si le contexte d'érudition s'est révélé insuffisant à rendre compte du troubadour type imaginé par le public français, il

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

est éclairant lorsqu'il s'agit d'aborder les transformations de cette figure au passage de frontière. En effet, entre 1770 et 1830, la France dépasse de loin, en termes de publications relatives au thème de la poésie occitane, les productions voisines. Les traductions relatives aux troubadours ne sont pas plus précoces en France qu'en Italie ; en revanche, l'élaboration d'anthologies, fait essentiel à la vulgarisation de ce répertoire, l'est bel et bien. Les études provençales italiennes et allemandes tendent par ailleurs à tirer leur révérence aux travaux d'érudition français, érigés en référence. C'est le cas dans l'avant-propos (*Al lettore)* et dans le premier chapitre de l'étude pionnière dévolue, en Italie, aux troubadours : les *Osservazioni sulla Poesia de'Trovatori e sulle principali Maniere e Forme di essa confrontate brevemente colle Antiche Italiane* (1829) du philologue italien Giovanni Galvani. L'influence incontournable des ouvrages de François Raynouard (1761-1836), philologue et historien, et de Henri-Pascal de Rochegude (1741-1834), lexicographe et romaniste, est particulièrement soulignée : « Tout le monde connaît les œuvres de Raynouard. Quant à moi, je ne les dédaigne pas ; au contraire, je désire m'y confronter et j'avoue en être disciple et grand admirateur[378]. » Bien que Giovanni Galvani considère que seuls les Italiens ont véritablement compris le répertoire des troubadours – il cite une lignée d'auteurs, Giuseppe Barbieri, Alessandro Tassoni, Ludovico Antonio Muratori, Antonio Maria Salvini et Giovanni Mario Crescimbeni – , il leur reproche de s'être penchés sur ce répertoire au titre de leur érudition personnelle et non par souci d'instruire leurs contemporains. « À l'auteur du *Parnasse occitanien* [Henri-Pascal de Rochegude], donc, ainsi qu'à Raynouard et surtout à ce dernier, illustre homme de lettres français, s'adresse toute notre gratitude », déclare Galvani. Et de rappeler que Rochegude a publié, « outre deux belles et érudites préfaces, un bref glossaire de la langue d'oc » et que Raynouard « a rassemblé les trésors déjà collectés par d'autres », éclairé l'histoire et la grammaire de cette langue, la vie des troubadours et donné aux autres une idée précise de leur poésie. « Malgré quelques petites fautes, son œuvre a inspiré le travail de Schlegel[379] », conclut Galvani. Dans son ouvrage, les noms de Millot, Sainte-Palaye et Raynouard (une recherche plein texte indique que ce nom revient à cinquante et une reprises) sont cités en notes de bas de page et dans le corps du texte.

---

[378] « *le Opere del ch. Raynouard sono per le mani di tutti, ed io non che ne fugga, ne desidero anzi il confronto, e me gli confesso discepolo e massimo ammiratore* », Giovanni Goldoni, *Osservazioni sulla Poesia de'Trovatori e sulle principali Maniere e Forme di essa confrontate brevemente colle Antiche Italiane,* Modène : Solani, p. 7. Nous traduisons.

[379] « *All'Autore pertanto del Parnasse Occitanien, e specialmente a M. Raynouard illustre letterato francese si deve quasi intera la nostra gratitudine* », *ibid.*. Nous résumons et traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Qu'en est-il du côté allemand ? Les premières publications sont elles aussi tardives, comparativement à la France : *Die Poesie der Troubadour* (1826) de Friedrich Diez suit de quarante années l'anthologie fondatrice de La Curne de Sainte-Palaye et Millot. Très révélateur, son avant-propos (*Vorwort*) énumère les ouvrages qu'il considère comme des précédents dignes de ce nom : ceux de La Curne de Sainte-Palaye, l'*Histoire littéraire des troubadours* – ouvrage décrit toutefois comme « très imparfait[380] » –, les publications de Raynouard ou encore de Rochegude. Il faut préciser que la poésie des *Minnesänger* constitue alors en terres allemandes, avec une intensité accrue du fait de la situation politique, l'un des ferments potentiels de la nation en devenir, tout comme les « ancêtres fondateurs, une histoire, des héros, une langue, des monuments, des paysages et un folklore[381] ». Si l'érudition allemande tarde tant à se pencher sur les études occitanes, c'est que les forces de la première école romantique ont été investies dans cet autre fonds ancestral. Pour aborder la redécouverte et l'appropriation du *Minnesang* en terres allemandes entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, on se limite à la perspective suivante : peut-on traduire littéralement, dans le contexte de la circulation du répertoire lyrique français, une scène de troubadour du français à l'allemand ? Les traductions d'opéra-comique prétendues littérales le sont-elles au point que des troubadours désignés comme tels (en allemand) puissent surgir sur les scènes allemandes ? Relève-t-on au contraire certains glissements relevant de l'adaptation culturelle ? En termes de précocité, tout d'abord, les recherches relatives aux *Minnesänger* n'ont rien à envier à celles de La Curne de Sainte-Palaye : fortement teintées de patriotisme, celles de Bodmer et Gottsched datent ainsi du début du XVIIIe siècle. Par la suite, le vaste mouvement d'édition, de traductions et de réécritures de ce fonds littéraire est essentiellement le fait de l'école d'Iéna, travaux dotés de rigueur philologique et signés notamment d'Achim von Arnim et Brentano, de Ludwig Tieck (les *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* datés de 1803) ou de Jakob Grimm (*Über den altdeutschen Meistergesang,* ouvrage daté de 1811). L'édition scientifique de la poésie des *Minnesänger* dans les années 1820-1830, effectuée à l'initiative des éditeurs Friedrich Heinrich von der Hagen et Karl Lachmann, est par ailleurs comparable aux travaux philologiques entrepris par Raynouard. On s'attendrait donc peu à voir surgir un troubadour sur les scènes italiennes et allemandes : à la lumière de cet état des lieux, un passage littéral vers la langue de destination semble être voué à l'inefficacité dramaturgique, à moins que l'habitude de la traduction littérale ne l'emporte.

---

[380] « *sehr mangelhaft* », Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours* Zwickau : Frères Schumann, 1826, p. ix.
[381] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, *cf.* quatrième de couverture.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Considérons tout d'abord les adaptations produites en Italie. Elles sont considérées à l'aune de trois approches successives : générale d'abord, dans le but de pointer du doigt l'attitude récurrente des librettistes vis-à-vis de ce motif ; lexicale, ensuite, basée sur le passage de frontière de *Jean de Paris* ; sémantique, enfin, focalisée sur le devenir des troubadours français dans deux adaptations signées de Felice Romani, *Le Due Duchesse* (adaptation d'*Edgar ou la Chasse aux loups*) et *La Rosa bianca e la Rosa rossa* (adaptation de *la Rose blanche et la Rose rouge*). Premièrement, si les termes de « troubadour » et *trovator* sont à première vue équivalents, leur statut n'est pas le même dans leurs contextes linguistiques respectifs ainsi que nous l'avons tout juste suggéré. À l'évidence, en effet, le second n'est pas aussi familier dans l'Italie des premières décennies du XIXe siècle que le premier l'est en France. C'est ce que confirme la gêne terminologique observable à plusieurs reprises dans les livrets italiens issus d'intrigues françaises : traductions et adaptations opératiques démontrent un évitement récurrent du terme de *trovator,* l'absence d'équivalent italien littéral au terme de troubadour et l'impossibilité de rendre le *topos* français du troubadour dans son entier. Pour commencer, évoquons le devenir de Blondel, pierre fondatrice du Moyen Âge d'opéra-comique français, en Italie. D'après la thèse de doctorat de Fabrizio Bugani[382], les adaptations italiennes de *Richard Cœur-de-Lion* sont bien moins nombreuses et bien moins polymorphes que dans le reste de l'Europe (la France, l'Allemagne et l'Autriche). Dans les premières décennies du XIXe siècle, seule l'adaptation scénique signée de Ferdinando Robuschi (*Riccardo Cuor di leone,* opéra daté de 1789), est mentionnée. Puisés dans des intrigues voyageuses issues de genres distincts, espacés de quelque trente ans (1795-1829), deux exemples conduisent toutefois, sur ce point, à des conclusions antithétiques. *Ismalia*[383] (1829) est une *azione tragica*[384] signée de l'émule italien d'Arlincourt, Carlo Cosenza, en l'occurrence une adaptation théâtrale du roman-poëme *Ismalie ou la Mort et l'Amour*. Le personnage de Blondel (qu'Arlincourt avait « emprunté » à Grétry, rappelons-le) devient alors « *Blondel il trovatore, l'amico di Riccardo cuor di Leone*[385] » (I, 2) et même, plus loin, « *il famoso trovatore Blondel* ». Cette traduction littérale suggère qu'à la fin des années 1820, le public (napolitain, au moins) de l'*azione tragica* connaît l'identité de Blondel et sait de quoi il retourne lorsqu'il est question de *trovator*. D'autres indices puisés dans des

[382] Voir « *Diffusione del soggetto del* Riccardo » et « *La fortuna del* Richard Cœur-de-Lion » *in* Fabrizio Bugani, *Traduzioni di opéras-comiques nella Bioblioteca Estense Universitaria di Modena : il* Riccardo Cor di Leone, doctorat de recherche en musicologie soutenu à l'Université de Bologne, 2008, p. 30-31.
[383] Carlo Cosenza, *Ismalia, azione tragica*, Naples : dalla Stamperia Francese, 1829.
[384] Ce genre scénique populaire est, par sa teneur pathétique et spectaculaire, l'un des équivalents du mélodrame.
[385] *Ibid.*, p. 7.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

livrets italiens des années 1800-1830 incitent en revanche à nuancer cette intuition. Le livret du ballet *eroico-pantomimo Riccardo Cuor di Leone* (1795) chorégraphié par Salvatore Viganò et mis en musique par Joseph Weigl[386] offre le constat suivant : Blondel n'est plus un troubadour (« *trovator* ») mais le « fidèle maître de chapelle anglais de Richard ». Ce nouveau titre relève de la transposition et non de la traduction littérale : il véhicule comme celui de troubadour une couleur archaïsante (moins archaïsante toutefois) et « appelle la musique » par le biais de performances musicales (la musique phénoménale). Blondello devenu « maître de chapelle » apparaît sur scène, comme chez Sedaine, sous les traits d'un vieil aveugle mendiant : « Blondel surgit sous les traits d'un pauvre conduit par Antonio. Il tient un violon attaché à sa ceinture […] dont il joue dans les rues et dans les villages[387]. » Dans le troisième acte, la fameuse scène de reconnaissance de Richard et Blondel au pied de la forteresse est également reprise : « Blondel accorde son violon avec la "sourdine" et joue la même chanson que le Roi avait composée pour sa chère Marguerite. Le Roi est surpris d'entendre sa chanson et ne comprend pas comment cela est possible. […] Riccardo reconnaît le musicien, prend la clarinette qu'il porte avec lui pour le plaisir, et essaie de se rappeler le reste de la chanson[388]. » Troubadour ou maître de chapelle, Blondel accomplit donc la même scène de musique phénoménale, signe que celle-ci avait circulé sans encombre de la comédie mêlée d'ariettes au ballet héroïque. La substitution du « maître de chapelle » au troubadour est judicieuse de ce point de vue. Mais pourquoi avoir évité la traduction littérale et biffé l'appellation de « troubadour » ? Le *trovator* est-il hermétique au public italien dans les dernières années du XVIIIe siècle et déroge-t-il donc au « principe de simplicité » en vigueur dans l'écriture des livrets ? Trois indices, notes de bas de page insérées en des contextes divers, mènent à une réponse positive. La première d'entre elles figure dans un recueil de récits anciens rassemblés par l'érudit Giulio Ferrario entre 1804 et 1810, le *Raccolta di novelle dall'origine della lingua italiana fino al 1700 : Libro di novelle e di bel parlar gentile contenente cento novelle antiche illustrato con note tratte da vari :*

---

[386] Le ballet, donné sur les plus grandes scènes italiennes dans les premières années du XIXe siècle, y connaît un grand succès. Nous l'avons consulté dans la version bilingue allemand-italien disponible en ligne : *Richard Löwenherz, König von Engelland: Ein heroisch-pantomimisches Ballet in sechs Akten*, da rappresentarsi nelli imperiali teatri di Vienna, Vienne : 1795.

[387] « *Blondel apparisce come un povero cieco condotto da Antonio. Egli tiene un violino appeso alla cintola,* […] *che suona per le strade, e per i villaggi.* », *ibidem.* Nous traduisons.

[388] « *Blondel accorda il violino col sordino, e suona la canzone istessa, che il Rè compose per la sua Margherita. Il Rè rimane sorpreso nell'udire la sua canzone, e non sa concepire, come cio possa aver luogo.* […] *Riccardo riconosce il suonatore, piglia il clarinetto che per divertimento tiene presso di se, e tenta di ricordarsi il resto della canzona.* » Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Les *Provenzali* égayaient de leurs vers les repas et les assemblées des Princes italiens. Ceux qui improvisaient des vers de leur composition s'appelaient les *Trovatori,* ceux qui chantaient les vers des autres se nommaient les *Giullari* (bouffons), terme qui équivaut à celui de *Giucolari* (celui qui joue), et ressemblaient aux Rhapsodes de la Grèce[389]. »

L'intégration de cette définition n'a guère de quoi étonner sous la plume d'un érudit, même s'il s'agit d'un recueil de nouvelles. Lorsque la même démarche se fait jour dans des livrets d'opéra (basés sur des intrigues françaises), il semble clair que la présence d'un *trovator* au sein de la distribution d'un opéra italien est synonyme d'inefficacité scénique et s'apparente à l'introduction d'un corps étranger. Le premier exemple considéré dans cette perspective est une traduction auto-proclamée comme littérale – « *traduzione letterale dalle parole del signor Saint Just* » – élaborée par des dénommés Lombardi et Zannetti : *Gianni di Parigi* dans la version donnée au Teatro del Fondo à Pâques 1816[390]. Le terme de « troubadour » relatif à la « romance du troubadour » est rendu par celui de *trovator*[391] ; toutefois, le traducteur bute à l'évidence, avec le terme « troubadour », sur l'impossibilité de la traduction littérale. Il s'y résout finalement avec la béquille d'une note de bas de page, fait rarissime. La note érudite suivante, faisant référence au *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Florence, 1612), premier dictionnaire de langue italienne, s'associe au terme dans le livret : « *Vocabolario della crusca verbo* trovator *poeta provenzale* ». L'hypothèse qui en découle, selon laquelle le terme de « troubadour » a alors une faible résonance pour le public italien, trouve à se confirmer sur la base d'un livret plus tardif, *Le Due Duchesse* (1824)*, dramma semiserio per musica*[392], adaptation du mélodrame *Edgar ou la Chasse aux loups* de Caigniez. Le mélodrame s'ouvrait, rappelons-le, en pleine couleur locale, avec Lorédan et Williams déguisés en trouvères[393] jouant de la musique en situation. Si la distribution italienne s'aligne sur la distribution française, italianisant seulement les désinences pour la circonstance, si Loredano porte comme Lorédan un déguisement de *trovatore* (Loredano, comte de

---

[389] « *I Provenzali rallegravano con versi le mense, e le adunanze dei Principi Italiani. Quelli, che improvvisavano versi da loro composti si nominavano* Trovatori, *quelli che cantavano i versi altrui si decevan* Giullari, *termine che equivale a* Giuocolari, *e si assomigliavano ai Rapsodi della Grecia* », Giulio Ferrario, *Raccolta di novelle dall'origine della lingua italiana fino al 1700 : Libro di novelle e di bel parlar gentile contenente cento novelle antiche illustrato con note tratte da vari*, Milan : Classici Italiani, 1804, p. vi. Nous traduisons.

[390] *Gianni di Parigi, opera comica in due atti traduzione letterale dalle parole del signor Saint Just sulla musica del signor Boieldieu rappresentata la prima volta in Parigi nell'aprile del 1812. Da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione nella Pasqua di Risurrezione del 1816*, Naples : dalla Tipographia Flautina, p. 33. Les traducteurs/adaptateurs sont Lombardi et Zannetti.

[391] *Ibid.*, p. 33.

[392] Felice Romani, *Le Due Duchesse, ossia la Caccia del Lupi, dramma semiserio* mis en musique par Filippo Celli, Fantosini, 1824.

[393] Caigniez et Quaisain, *Edgar ou la Chasse aux loups*, drame héroïque (mélodrame), Paris : Barba, 1806.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Devonshire, pénètre dans le château d'Athelwold déguisé en troubadour[394]), une touche d'érudition accompagne là encore le terme en note de bas de page, déjà citée. Le librettiste ne recourt pas, dès lors, aux « mots les plus simples possibles, les plus aisément reconnaissables par l'auditeur » et déroge au « principe de simplicité[395] » (J. Finné) censé guider l'écriture et la traduction d'un livret. D'autres contorsions linguistiques destinées à maintenir le troubadour français en contexte italien peuvent être constatées dans une autre version du livret, cette fois mise en musique par Mayr dans le cadre d'une représentation donnée en 1814 à la Scala de Miolan. Au bas de la page de distribution, une note du librettiste accompagne là encore les précisions apportées au personnage de Loredan : « l'on devrait appeler Loredano et Guglielmo des *ménestrels,* mais ce nom sonne mal en italien et on ne saurait quel nom leur attribuer à part celui, ignoble, de *cantastorie*[396]. » Avant de conclure, considérons un dernier exemple d'aménagement lexical advenu au passage de frontière, concernant à la fois le « troubadour » et sa « romance » : celui de la « romance du troubadour » avec chœur de *Jean de Paris,* devenu *Gianni di Parigi* à Naples en 1816, traduction anonyme. À la réplique de Jean de Paris, qui annonce « Olivier, disons chacun notre couplet de la romance du troubadour », correspond la transposition suivante : « *Oliviero / Diciam ciascun di noi / Del provenzale poeta una strofetta*[397]. » Dans le passage parlé, on préfère ainsi au *trovator,* traduction littérale, la périphrase de « poète provençal ». Le terme *trovator* est en revanche employé dans la chanson proprement dite, où le terme ne fait que passer. Le terme de « romance », consacré en France, devient *canzone* : juste avant le troisième couplet, la princesse déclare « *E ben, conosco anch'Io / Questa vostra canzone, e posso dirne / La strofetta finale / Di risposta al poeta provenzale*[398] », équivalent du « Comment donc ? Je connais votre romance ; je peux vous en dire le dernier couplet[399]. » Dans sa propre version de *Gianni di Parigi*, Felice Romani reprend à ce premier traducteur inconnu la substitution d'une périphrase au terme de « troubadour » et l'évitement du terme de *romanze*, devenu à trois reprises celui de *canzone.* Le terme est défini sans grande précision dans les *Osservazione*

---

394 « *Loredano, Conte di Devonshire, che si introduce nel Castello di Athelwold da Trovatore* », Felice Romani, *Le Due Duchesse*, *op. cit.*, p. 4. Nous traduisons.
395 J. Finné, *op. cit.*, p. 76.
396 « Menestrels *dovrebbero dirsi Loredano e Guglielmo, ma questo nome suone male in italiano, né si saprebbe, fuorché l'ignobile di cantastorie, qual nome sostituirgli* », Felice Romani, *Le Due Duchesse, ossia la Caccia del Lupi, dramma semiserio per musica* mis en musique par Simon Mayr, Milan : Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1818, p. 4. Nous traduisons.
397 *Gianni di Parigi, opera comica in due atti traduzione letterale dalle parole dalle parole del signor Saint Just sulla musica del signor Boieldieu rappresentata la prima volta in Parigi nell'aprile del 1812*, Naples : dalla Tipographia Flautina, 1816, p. 33.
398 *Ibid.*, p. 34.
399 M. De Saint-Just, *Jean de Paris* , Paris : Librairie des Menus-Plaisirs du Roi, 1816, p. 48.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

sulla Poesia de'Trovatori de Giovanni Galvani: « Le nom *Canzone* avait une signification assez large et les Poètes de toutes les langues romanes, tôt ou tard, commencèrent à accompagner leurs vers du chant, mais tout Poème pouvait s'appeler *Canzone*[400]. »

Deux exemples déjà mobilisés attestent le fait que, dans le cas où Felice Romani choisit des intrigues françaises qui convoquent le troubadour et ne le mentionnent pas seulement, de nombreuses ratures sont à prévoir : les livrets de *La Rosa bianca e la Rosa rossa* (1813) et de *Le Due Duchesse* (1814), deux opéras signés de Romani et Mayr. Tout d'abord, l'adaptation de *La Rose blanche et la Rose rouge* donne lieu à la suppression systématique de ce que le musicologue Anselm Gerhard qualifie de « scènes de genre[401] ». Les trois scènes de chanter pour chanter imaginées par Pixerécourt font en effet les frais du redécoupage opéré par Romani. La première de ces « scènes de genre », la « romance du ménestrel » interprétée par Raymond, advenait quasiment au lever de rideau (I, 2). Elle compte parmi les ablations subies par le livret français : le traditionnel chœur d'ouverture italien, celui des chevaliers de la Rose blanche, s'y substitue. Aux antipodes de l'univers feutré de harpe et de luth factices qui ouvrait l'opéra-comique, donc, le *dramma serio* de Romani et Mayr campe d'entrée de jeu une atmosphère martiale née de ce vigoureux chœur des chevaliers de la Rose blanche. C'est aux impératifs du genre italien que Gerhard attribue ces « ablations » faites au livret français, notamment au « diktat de la concision[402] » imposé par le genre italien. Les scènes de genre, inefficientes d'un point de vue dramatique, ne seraient qu'une perte de temps. Si cette explication remplit sa fonction, celle de rendre compte d'une rature faite au passage de la frontière, le fait que la couleur locale française comporte une part d'inassimilable – la difficulté à exporter le troubadour a été mise en évidence via les notes de bas de page, périphrases et autres substitutions – s'en acquitte elle aussi. Dans le même livret, Romani opère une deuxième substitution au lever de rideau : en Italie, c'est en écuyer, grade relatif à la hiérarchie médiévale, que Loredano est déguisé, et non plus en

---

[400] « *Il nome Canzone, Chansos fu assai largo di significazione e prima, e poi presso i Poeti tutti delle lingue Romanze, si accompagnavano diffatto i versi col canto, e pero ogni Poesia si poteva chiamare Canzone* », Giovanni Galvani, *op. cit.*, p. 29. Nous traduisons.

[401] Gerhard parle même de « scène de genre dans les règles de l'art » (« *eine regelrechte Genre-Szene* »), Anselm Gerhard, « *Wieviel Spektakel verträgt ein dramma per musica? Felice Romani La Rosa bianca et la rosa rossa und deren französische Vorlage* », *in Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Mayr-Studien, tome I), F. Hauk et I. Winkler (éd.), Munich, Salzbourg : Katzbichler, 1998, p. 85.

[402] *Ibid.*, p. 90. Le terme de « diktat » peut paraître exagéré mais, dans un contexte similaire, celui de l'adaptation de l'opéra-comique *La Bergère châtelaine* sous forme d'opéra italien, *La Pastorella feudataria*, Olivier Bara parle de la fidélité de la « structure dramatico-musicale […] aux archétypes de l'opéra italien auxquels le livret de Planard a été comme soumis de force », « L'opéra-comique de la Restauration et sa recréation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ? De *La Bergère châtelaine* à *La Pastorella feudataria* », *in Le Rayonnement de l'Opéra-Comique en Europe au XIXe siècle*, Milan Pospisil (éd.), Prague : Koniasch Latin Press, p. 292.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

troubadour. Cette substitution est rendue d'autant plus évidente que les échanges sont sinon calqués sur ceux du livret de Pixerécourt : « Tais-toi : ce nom / Tu dois le laisser dans l'oubli / Écuyer tu es, et je le suis aussi[403] » (I, 5). Dans la version française, Henri rappelait que « le brave Raymond [est ici] sous l'habit d'un ménestrel fameux par ses romances[404] » (I, 1). En d'autres termes, le librettiste italien conserve donc l'idée d'un camouflage mais substitue l'écuyer au troubadour. Ce faisant, le ressort dramatique du « costume dans le costume » perd son efficacité narrative puisque, si mettre en jeu l'hospitalité due aux musiciens ambulants (dans les opéras-comiques) est plausible, celle due aux écuyers ambulants l'est beaucoup moins. La substitution opérée sur la base de la couleur locale médiévaliste véhiculée par le terme *scudiero* apparaît comme une déperdition de cohérence. Pour conclure, entre l'analyse de Gerhard, qui met l'accent sur le souci d'efficacité de l'opéra italien, et nos propositions, qui insistent sur le caractère intraduisible de la couleur locale, une approche mixte serait probablement la plus judicieuse : le livret italien constitue à la fois une adaptation aux règles formelles et génériques du *dramma per musica* et aux codes médiévalistes italiens détenus par son public. Concluons sur la base de ces différents cas de figure : d'intuition, les intrigues françaises basées sur le ressort narratif du faux troubadour devraient être délaissées des librettistes italiens. Or il n'en est rien : en dépit du travail de réécriture (cette fois entendu au sens propre et non au sens où le définit Genette) de fond que cela implique, elles sont bien sélectionnées et adaptées par les librettistes italiens. Fidèle au livret français d'origine, le terme *trovator* fait figure, dans le nouveau contexte italien, d'introduction forcée. Il apparaît en même temps comme une tentative d' « approvisionner » les livrets italiens en ingrédients de couleur locale, ce que les livrets des années 1830, dans lesquels le *trovator* apparaît être tout à fait assimilé, confirment. Ensuite, ces notes de bas de page cristallisent le décalage existant entre publics français et italien dans la mesure où, nous l'avons observé, elles auraient été inutiles dans un livret parisien.

Le malaise des librettistes italiens n'engendre pas systématiquement la suppression ou la transformation du troubadour. L'adaptation par Felice Romani du mélodrame *Edgar ou la Chasse aux loups*, le *dramma semiserio Le Due Duchesse* propulse en effet de façon inédite les troubadours sur les planches italiennes. Cette fois, le livret ne s'ouvre pas sur un chœur martial mais reprend la scène de genre pittoresque du mélodrame : « Loredano[405] tourné vers

---

[403] « *Incanto, taci : questo nome / Lasciar devi in obblio: / Scudier quale tu sei, pure son io* », Felice Romani, *La Rosa Rossa e la Rosa Bianca, dramma serio per musica*, Florence : nella Stamperia Fantosini, p. 18. Nous traduisons.
[404] Pixerécourt, *Théâtre choisi*, *op. cit.*, p. 516.
[405] Le personnage est désigné comme *menestrello* dans la page de distribution.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

les fenêtres du château, chante au son d'un luth. Guglielmo l'accompagne à la flûte[406]. » En tant qu'elle est isolée, cette invention pionnière d'un troubadour d'opéra italien ne peut toutefois être décrite comme un « coup d'envoi » : une recherche par mots-clés opérée sur une base de données mise à disposition par l'Université de Padoue, le site librettodopera.it, atteste le fait que ce n'est que dans les années 1830 que *trovatori* et *menestrelli* s'intègre au paysage opératique italien. On serait tenté de parler de décalage chronologique entre France et Italie mais cette idée, qui dissocie a priori la genèse des deux phénomènes, doit être précisée : en réalité, la première réinvention (celle du troubadour français dans les années 1800-1820) enfante la seconde (celle du *trovator* italien dans les années 1830). En d'autres termes, le troubadour d'opéra-comique français finit par trouver, à force d'adaptations, un homologue italien. Cet homologue n'est pas un frère jumeau, ce que le terme de décalage passe également sous silence. Premièrement, à la différence de ce que l'on observe sur les scènes françaises, les *trovatori* ou *menestrelli* – tout aussi équivalents entre eux que l'étaient les troubadours et ménestrels sur les scènes françaises – n'apparaissent pas en tant que protagonistes : ils sont soit en tant des figurants, soit les membres d'un chœur. Deuxièmement, aux antipodes des scènes pittoresques d'opéra-comique français, des divertissements fastueux (marches, noces, etc.) les accueillent, qu'ils agrémentent de leurs *canzone*. En d'autres termes, le motif du troubadour est repris sur les scènes italiennes en contexte médiévaliste, mais pas le *topos* dans son intégralité. Le *topos français* ne s'était-il forgé en résonance avec son contexte culturel *français*, qui donnait au troubadour son profil et ses contours spécifiques ? Quelques opéras italiens, non issus d'intrigues voyageuses, permettent d'illustrer le traitement réservé aux *trovatori*. Dans *Maria di Brabante* (1830), opéra de Gaetano Rossi et Albert Guillon, dont l'action se déroule au château de Vincennes[407] à la fin du XIIe siècle, les *trovatori* interviennent presque immédiatement (I, 2), en chœur et sur le mode de la musique phénoménale. Leur intervention est introduite par le chœur de chevaliers et de *trovatori* par un « *Canta, canta, o Trovator*[408] ». Dans ce livret, et la mention à haute voix[409] du terme « troubadour » et la place stratégique de ce chant, quasiment au lever de rideau, révèlent l'attention portée à la couleur locale. Les *trovatori* réapparaissent à la toute fin de l'opéra (II,

---

[406] « *Loredano rivolto alle finestre del Castello, canta al suono del liuto. Guglielmo lo accompagna col flauto* », Felice Romani, *Le Due Duchesse ossia la Caccia del Lupi*, Naples : dalla Tipografia Flautina, 1819, p. 7. Nous traduisons.

[407] Le cadre géographique de plus en plus précis, dans les opéras-comiques, trouve son pendant en Italie dans les années 1830 – ici dans le cadre de la réinvention italienne du Moyen Âge français.

[408] Gaetano Rossi, *Maria di Brabante, melodramma eroico*, Venezia : Dalla Tipografia Casali, 1830, p. 11.

[409] Le fait que les mots *trovator* ou *menestrello* soient prononcés par les personnages est désigné par l'expression « à haute voix ». Ce procédé révèle que les termes étaient désormais non seulement lisibles mais aussi des vecteurs potentiels de couleur locale verbale.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

11), dans un chœur impliquant des personnages plus héroïques que pittoresques (chevaliers, gentilshommes, etc.), défilant sur une marche brillante : une scène au caractère grandiose, totalement étrangère à la réinvention française du troubadour. Dans *Il Romito di Provenza* (1831) de Felice Romani et Pietro Generali, le chœur confié aux *trovatori* (I, 12) advient également dans le cadre de réjouissances grandioses organisées dans le jardin du Palais Royal : une *canzone* interprétée par des jeunes « en habit de troubadour », hymne à la Provence « *Bell'Astro di Provenza* », ouvre les festivités. Bien que d'esprit festif, aux antipodes de l'esprit de la romance française, elle n'est pas sans s'apparenter à cette dernière par son allure strophique ; chacune des trois strophes se conclut en outre par le vers refrain « *Il Trovator discogli / Un inno a tua beltà* », preuve que l'on prononce désormais volontiers le terme « à voix haute » sans la crainte de contrevenir à l'efficacité dramatique. On peut formuler de semblables remarques à propos du livret d'*Emma d'Antiochia* (1834)*, tragedia lirica* de Felice Romani et Saverio Mercadante, dans lequel *trovatori* et *menestrelli* sont nommés « à haute voix » : à contre-courant de leur réinvention française, c'est dans le cadre de fastes qu'ils se produisent sur le mode de la musique phénoménale. Le livret d'*Ivanhoe*[410] (1831-1832), opéra de Gaetano Rossi et Giovanni Pacini, est une exception digne d'être soulignée. Contre toute attente, en effet, une scène de genre en tout point « à la française » se trouve intégrée à ce livret. Les premiers signes de la présence d'Ivanhoe déguisé en ménestrel ne sont pas verbaux (chantés) mais scéniques : c'est par son instrument factice qu'il se fait d'abord entendre hors-scène. La didascalie est la suivante : « Sous la fenêtre, à gauche, on entend un prélude de harpe[411]. » Le chœur enchaîne : « Ceci est un son de Ménestrel… / Maintenant, on entendra son chant[412]. » Il est notoire que la « signature sonore » du ménestrel, à savoir le prélude de harpe, soit commenté en tant que « son de ménestrel ». Dans ce même livret, la règle de l'hospitalité, cliché associé aux troubadours en contexte français, est en outre mentionnée : « Viens et avance-toi, Ménestrel / Ici se trouvent l'asile et l'amour pour toi[413]. » Cette proximité avec le Moyen Âge scénique français (la reprise d'un *topos* français tout entier, non pas seulement celle d'un motif isolé) atteste la familiarité du librettiste avec le répertoire théâtral et opératique français qu'il avait, comme Felice Romani, adapté à de nombreuses reprises. De ce livret, unique en la matière à notre connaissance, il n'est toutefois pas possible d'inférer que le *topos* français avait été intégré côté italien. Par ailleurs, dans le

[410] Gaetano Rossi, *Ivanhoe,* Venise : La Vedoca Casali Editrice, 1832.
[411] « *Sotto a finestra la sinistra odesi preludio d'arpa* ».
[412] « *Questo è suon di Menestrello… / Or il canto se n'udrà* », *Ibid.*, p. 8. Nous traduisons.
[413] « *Vieni, avanza, o Menestrello, / Qui v'è asilo, e amor per te* », *Ibidem.* Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

cas de la romance, motif le plus étroitement associé à celui du troubadour d'opéra-comique, il n'existe pas d'équivalent littéral « attendu ». Le terme de *romanza* n'est qu'exceptionnellement employé pour rendre une pièce de troubadour sur les scènes italiennes et, ainsi que cela a été observé précédemment, la *canzone* s'y substitue plutôt qu'elle ne la « traduit » en tant que numéro type de *trovator*. Seules deux des adaptations italiennes d'intrigues voyageuses traduisent l'intitulé de « romance » par celui de *romanza* et reprennent les caractéristiques de la romance française. Il s'agit, d'une part, de l'adaptation du roman historique *L'Étrangère* en l'opéra *La Straniera*[414], déjà cité précédemment. L'opéra est médiévaliste mais ne compte pas de troubadour dans sa distribution. Il est ici mentionné en tant que tentative exceptionnelle, en Italie, de rendre de façon littérale l'intitulé et l'esprit d'une romance médiévaliste française. Dans le roman, Arthur inspecte la cabane d'Alaïs et découvre la romance pathétique (et strophique) qu'elle a composée en temps de solitude. Il trouve aussi dans le même temps un luth désaccordé, hors d'usage. Un luth, une romance strophique, Arlincourt est alors certain de faire résonner les cordes de l'imaginaire médiévaliste de son lectorat. Elle devient, une fois réécrite, la *Scena e Romanza,* premier duo des protagonistes Arturo et Alaïde. La *romanza* hérite en outre des qualités musicales d'une « romance » à la *français*[415]*e*, ainsi que cela sera vérifié dans l'étude consacrée, en quatrième partie, aux images sonores médiévalistes. Nous n'avons trouvé qu'un seul autre cas de figure dans lequel le terme de *romanza* traduit celui de romance et en reprend les caractéristiques littéraires (le caractère strophique) et musicales. Il ne s'agit pas d'une adaptation scénique mais de la reprise sous forme de morceau séparé de la « romance du troubadour » de *Jean de Paris : Il Trovator : Romanza nell'Opera Gianni di Parigi di Boieldieu* », morceau pour voix et piano publié à Milan en 1823. Ces deux exemples n'infirment pas toutefois l'hypothèse qu'un *topos* relatif au *trovator* d'opéra italien, constitué de la *canzone,* d'une écriture pour chœur et du contexte de pompe et de fastes, se soit imposé sur les planches italiennes, prenant le pas sur la tentation d'une traduction littérale.

Parvenir à des conclusions générales touchant au devenir du troubadour sur les scènes allemandes n'est guère possible : hasard ou non, les intrigues françaises comportant ces personnages n'ont été que peu reprises de l'autre côté du Rhin. C'est que les troubadours ont de la concurrence : tandis qu'ils paradent sur les scènes parisiennes, les *Minnesänger* s'intègrent dès la fin du XVIIIe siècle aux scènes germaniques, scènes de théâtre parlé et scènes

---

[414] Vincenzo Bellini, *La Straniera*, édition introduite par Philip Gossett, New York, London : Garland, 1982 (reproduction en fac-similé).
[415] Milan : Giovanni Ricordi, 1823.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de théâtre chanté[416]. Le *Minnesänger* apparaît par exemple dans les tragédies *Erwine von Steinheim* (1781) d'Alois Blumauer, dans *Carl von Berneck* de Ludwig Tieck, dans *Heinrich von Wolfenschiesen* (1805) d'August Klingemann, dans *Abdali, König von Grenada oder die Abencerragen* (1814) de Gottlieb Bertrand où l'on rencontre Carpi, « un vieux *Minnesänger* », ou encore dans *Der Geist von Hohenkrähen,* conte populaire en trois actes (1815) (*Volkssage*) de Friedrich Ludwig – qui s'ouvre sur une scène de genre représentant un vieux *Minnesänger* jouant de la cithare et chantant. Il existe bien une traduction littérale allemande du terme « troubadour », celle de *trobador.* Ce terme désigne d'après le dictionnaire des frères Grimm un « poète provençal des XIe et XIIIe siècles correspondant au terme français "Troubadour". » Si cette définition ne propose pas, à raison, le terme de *Minnesänger* comme son équivalent, certains dictionnaires bilingues d'époque, soucieux de mentionner un mot équivalent même approximatif dans la langue de destination, se montrent plus ambigus. Le *Nouveau dictionnaire complet à l'usage des Allemands et des Français*[417] traduit ainsi le terme de troubadour par celui de *Meistersänger* ; dans le *Neues Vollständiges Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache* des mêmes auteurs, les cartes se brouillent de nouveau lorsque le *Minnelied* est traduit comme « chanson, air de troubadour » et le *Minnesänger* comme « troubadour, trouverre ou trouveur[418] ». Les rares exemples d'intrigues voyageuses françaises exportées en Allemagne à comporter un troubadour attestent le fait que ce dernier devient la plupart du temps un *Minnesänger*, cela sans doute dans le but de faciliter la réception – de même que le troubadour devient un « maître de chapelle » ou un « poète provençal » en Italie. Cette mutation, légitimée par les équivalences erronées fournies par les dictionnaires bilingues, affecte notamment le personnage de Blondel sur les planches allemandes : dans la tragédie allemande *Kaiser Heinrich der Sechste* (1830) de Christian Dietrich Grabbe, Blondel est ainsi censé être vêtu en *Minnesänger (« als Minnesänger gekleidet* »). Dans cette même tragédie, les échos à la pièce de Sedaine sont nombreux : Blondel figure aux côtés de Richard Cœur-de-Lion (Richard Löwenherz) et interprète sa fameuse romance, devenue « *Meine Brust versengten Fieber* ». Cette même

---

[416] Les opéras-comiques autrichiens comptent avant tout de tels personnages : *Das Nixenreich* (1805), *romantisch-komische Oper* d'Heinrich Gottlieb Schmieder (Vienne), *Ruthards Abentheuer, oder die beyden Sänger* (1808), *romantisch-komische Oper* de Wilhelm Neubauer et Franz Tayber, *Miranda, oder das Schwert der Rache, heroisch-komische Oper* (1811) de Friedrich August Kanne où il s'agit, comme en France, d'un faux *Minnesänger* – Alonzo monte sur scène vêtu en troubadour *(„Alonzo tritt verkleidet als Minnesänger ein…")* et interprète une *Romanze*.

[417] Le *Nouveau Dictionnaire complet à l'usage des Allemands et des Français*, volume 2, Dominique Joseph Mozin, J. Th. Biber, M. Hölder (éd), J. G. Cotta, 1812.

[418] *Neues Vollständiges Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache*, volume 2, Dominique Joseph Mozin, J. Th. Biber, M. Hölder (éd.), J. G. Cotta, 1824, p. 58.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

mutation du troubadour devenu *Minnesänger* apparaît ensuite dans la traduction autrichienne de *Joconde ou les Coureurs d'aventure* (1814), opéra-comique de Charles-Guillaume Étienne et de Nicolo Isouard, devenu *Joconde, oder Die Abenteurer* (1815). L'auteur de cette traduction est l'Autrichien Joseph Ritter von Seyfried, rodé à l'exercice de la traduction d'opéra-comique et passeur vers l'Allemagne de nombre d'entre eux. Parce que cette intrigue, dont l'époque n'est pas précisée, se déroule en Provence à la fois dans la version originale et dans la version traduite, on s'attendrait à ce que le terme transparent de *trobador* rende celui de « troubadour ». Joconde et Robert chantent en français : « Nous sommes de pauvres chanteurs / Pour la fête / Qui s'apprête, / Galant et joyeux troubadour, / Je vous dirai des chants d'amour[419]. » En allemand, Seyfried préfère le terme de *Minnesänger* bien qu'il soit sans lien avec la Provence : « *Zwei Minnesänger sind wir. / Ferne Gäste / Zu dem Feste / Eilen wie auf Flügeln herben / Zu unsrer Liebesmelchden*[420]. » Le choix de cet équivalent local est aussi, probablement, celui d'une meilleure efficacité dramatique ; il n'en reste pas moins litigieux dans la mesure où la présence des *Minnesänger* en Provence ne va pas de soi. Deux exemples plus tardifs suggèrent que, comme dans le cas italien, la réinvention à l'étranger du Moyen Âge français est de plus en plus similaire, au fil des années, à celle qui se fabrique en France. En effet, la bipartition entre les scènes allemandes et leurs *Minnesänger* d'un côté, les scènes françaises et leurs troubadours de l'autre, n'est plus aussi drastique dans les années 1820-1830. Deux grands opéras romantiques germaniques (l'un allemand, l'autre autrichien) qui réinventent le Moyen Âge d'opéra français sans s'appuyer sur une intrigue voyageuse précise convoquent en effet des troubadours. *Agnes von Hohenstaufen* (1829) est un grand opéra historique-romantique (*Große historisch-romantische Oper*) d'Ernst Raupach et Gaspare Spontini dont l'action se déroule à Mayence, donc bien loin de la Provence ; toutefois, parce que le besoin se fait sentir de distinguer les camps français et germanique censés s'opposer sur scène autant visuellement que musicalement, des troubadours (le terme est en français dans le texte) sont intégrés au chœur français. Comme dans les opéras italiens des années 1820-1830, ces derniers sont traités sous forme de chœur et s'accompagnent de leurs luths factices[421] (la harpe dans la fosse d'orchestre). Ce mode de réinvention du troubadour déroge certes aux habitudes françaises du début du XIXe siècle, mais certains codes typiques s'intègrent au livret, parmi lesquels le motif du faux troubadour (un personnage se

---

[419] *Joconde ou les Coureurs d'aventure*, *in Répertoire choisi du Théâtre-Français, Œuvres choisies de M. C.-G. Étienne*, tome II, Paris : Madame Dabo-Butschert, 1824, p. 330.
[420] *Joconde oder das Rosenfest*, Munich : Franz Storno, 1816, p. 14.
[421] Il s'agit du chœur des chevaliers et troubadours français, adressé au Roi de France : « *Sie grüsse der Laute freundlicher Klang.* »

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

déguise en troubadour pour bénéficier de l'hospitalité). Le personnage d'Heinrich s'identifie ainsi en ces termes : « *Als Troubadour, / Wie du mich siehst, bin ich heimlich gekommen.* » Le terme de troubadour est alors employé sans note ni périphrase, ce qui suggère, sauf négligence du librettiste, que ce dernier ne déroge pas au principe de simplicité ou de lisibilité. Le troubadour chante de surcroît hors scène une *Romanze* tout en s'accompagnant de son luth (« *ungesehen zur Laute singend* ») ; quelques notes de l'instrument permettent à Philippe de l'identifier : « *Ha, welcher Stimme Ton? – Ein Troubadour*[422]. » Les quelques notes égrenées au luth constituent donc, comme en France, les signatures sonores du personnage de troubadour. Pour statuer sur le devenir de la romance comme numéro type de troubadour en Allemagne, deux traductions d'intrigues voyageuses signées de l'Autrichien Seyfried et diffusées en Allemagne ont été considérées : la romance de Blondel dans *Richard Löwenherz*[423] (1810) et la « romance du troubadour » de *Jean de Paris* devenu *Herr Johann von Paris* (1812). Dans le premier cas, le traducteur adopte plusieurs options de traduction : la romance devient à neuf reprises un *lied*, terme très général ; une traduction littérale, celle de *romanze*, est également employée une fois. Ce même terme figure également dans *Herr Johann von Paris* de Seyfried : « *Olivier ! Wie wollen jeder unsere Strophe von der Romanze des Troubadors zum Besten geben*[424]. » Il n'y a donc pas de systématisme dans la traduction du terme, ce qui suggère l'absence d'équivalent de la romance Outre-Rhin.

En définitive, que révèlent les livrets italiens et allemands ? La figure du troubadour et des motifs qui l'entourent provoque, jusque dans les années 1820 au moins, un malaise chez les traducteurs. C'est ce dont témoignent les substitutions, les stratégies d'évitement, les notes de bas de page, les traductions litigieuses et plurielles d'un même terme. Une fois les scènes étrangères « prêtes » à mettre en scène le troubadour sans le filet d'une note de bas de page ou d'une périphrase, c'est-à-dire dans les années 1820-1830, le troubadour circule la plupart du temps sans les motifs qui l'accompagnaient sur les planches françaises et qui lui conféraient son identité (les scènes types à caractère intime, le chant solitaire, le cadre souvent pittoresque, etc.). Le pan pittoresque du Moyen Âge d'opéra français ne s'exporte donc pas en toute intégrité au-delà de son cadre d'origine, ce dont l'ancrage de l'imaginaire dans son

---

[422] Heinrich le troubadour se fait reconnaître par le biais de cette romance, de même que Blondel auprès de Richard. L'intertextualité entre les deux œuvres apparaît en cela incontestable. Philipp, *noch während des Gesanges :* « *Vielleicht, dass dieser Troubadour mir Kunde / Von Heinrich geben kann !* »

[423] Joseph Ritter von Seyfried, *Richard Löwenherz : eine grosse Oper* en trois actes, librement traduit d'après le français, Vienne : J. B. Wassishauffer, 1810.

[424] Joseph Ritter von Seyfried, *Herr Johann von Paris*, Vienne : J. B. Wassishauffer, 1812, p. 50.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

contexte, qui lui donne toute sa cohérence, sort renforcé. Considérons à présent le second pan de l'imaginaire médiévaliste d'opéra-comique, le pan héroïque.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE III TROMPETTES ET HÉRAUTS D'UN MOYEN ÂGE PROTOCOLAIRE

> « Voyez et admirez ! je l'avais dit, c'est le moyen âge avec sa pompe ! les vieilles gravures de Lucas Kranach n'ont rien de plus bizarre et de plus splendide : sonneurs de trompes, porte-bannières, arbalétriers de la ville, défilent, suivis des maîtres des divers métiers, tous portant leurs drapeaux blasonnés, fiers de leurs antiques armoiries. Ensuite viennent échevins, archers, hommes d'armes, hérauts, membres du concile, brillants d'or et de pierreries, tous faisant partie de cette grande vie symbolique du monde féodal[425]. »

Au sein de la foule de figurants ci-dessus décrite, celle du cortège de l'empereur Sigismond défilant, dans *La Juive* (1835) d'Eugène Scribe et Jacques Fromental Halévy, sur la scène de l'Académie de musique, les sonneurs de trompe constituent les ambassadeurs-musiciens du Moyen Âge réinventé. Du Moyen Âge ? Plutôt d'un certain Moyen Âge, non pas pittoresque cette fois mais héroïque et cérémonieux : les sonneurs de trompes, comme les hérauts et les tambours, sont en effet typiques de spectacles composés d'entrées majestueuses, de marches et de cortèges, tournois, fêtes et hostilités guerrières, qu'ils ponctuent de leurs sonorités cuivrées. Ces personnages constituent donc, de même que les troubadours, des prétextes « à appeler [une certaine] musique sur scène ». Comme les troubadours et non pas aux côtés des troubadours, dans la mesure où les scènes types associées à ces personnages types se rattachent à des pans distincts du Moyen Âge d'art lyrique : d'un côté, un pan pittoresque, de l'autre, un pan solennel et héroïque. C'est autour du héraut d'art lyrique, le pendant du troubadour, que nous cherchons à présent à identifier d'autres topos médiévalistes de l'art lyrique.

Si les proclamations, les sonneries de trompes et roulements de tambour cadrent particulièrement bien, par le caractère théâtral qui leur est inhérent, avec les contraintes d'un livret, le monde de la scène n'a pas l'exclusivité des hérauts et des personnages assimilés en contexte médiévaliste. La représentation picturale de certains usages médiévaux, tournois ou cortèges par exemple, engage alors volontiers la présence des trompettes et tambours, des touches de vie et de vraisemblance. C'est le cas du *Tournoi* de Pierre Révoil, tableau fourmillant de détails archéologiques : que serait la réinvention de cette joute censée se dérouler à Rennes en 1237 sans le héraut d'armes situé au premier plan, portant une dalmatique armoriée et sonnant la victoire de Bertrand du Guesclin dans son olifant, signifiant

---

[425] « Notice sur *la Juive* », *in Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques, illustrés*, rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles. Paris : Soulié, 1845, p. 39.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ainsi la fin du combat à outrance[426] ? Autre genre dans lequel on use et abuse des signaux sonores propres aux hérauts et assimilés : le roman historique, dont les sonneries cuivrées contribuent à sonoriser les intrigues dans le respect de la couleur locale. L'efficacité de ces quelques notes de musique est par exemple mise à contribution pour ménager de soudains changements de plan, retournements de situation ou ouverture de nouveaux horizons visuels. Dans le *Renégat* d'Arlincourt, par exemple, cette ficelle narrative est à ce point banale que onze sonneries de trompette retentissent au cours du roman ; dans *Ivanhoe*, elles retentissent à vingt-six reprises. Nous y reviendrons de façon plus détaillée dans le contexte des images médiévalistes sonores.

Pour définir un héraut médiéval, mieux vaut se détourner des livrets lyriques du premier XIXe siècle qui assimilent volontiers hérauts, trompettes, tambours et porte-bannières – de même que le troubadour est assimilé au ménestrel. Une description informée du « héraut », celle que propose par exemple le journal *La Mosaïque* (1833), distingue en revanche ces catégories :

> « Les fonctions des hérauts d'armes du moyen-âge, assez semblables à celles des hérauts anciens, étaient nombreuses, de diverses sortes et les mettaient en relations soit avec les rois soit avec les nobles. Au premier titre et comme officiers de la couronne, ils paraissaient au sacre du roi, marchant devant lui lorsqu'il allait à l'offrande et distribuant au peuple les largesses royales. Chargés quelquefois de stipuler les alliances, ils assistaient à la célébration du mariage, aux festins royaux, pendant lesquels ils appelaient le grand-maître, le grand panetier, le grand bouteiller pour qu'ils eussent à remplir leur charge. […] Messagers belliqueux ou pacifiques, ils allaient déclarer la guerre ou annoncer la paix ; ils étaient témoins des serments, de la signature des alliances ou des traités. Aux jours de bataille, ils prenaient place devant l'étendard ou sur une hauteur, notaient les prouesses des combattants, comptaient les morts, négociaient l'échange des prisonniers, présidaient au partage des dépouilles, et allaient partout proclamer la victoire. […] Ils publiaient encore les joutes et les tournois, conviaient à y venir, vérifiaient les cartels, marquaient le champ, la lice, proclamaient les règles à observer, appelaient les tenants et les assaillants […]. L'abolition de certains usages les dépouilla peu à peu de la plupart de leurs attributs ; de nouveaux officiers leur succédèrent dans quelques parties de leurs charges ; les tambours et les trompettes les remplacèrent dans quelques autres[427]. »

Historiquement, les missions dont devait s'acquitter le héraut étaient donc bien plus diverses et nobles que celles de simples trompettes et tambours, qui ne firent que se substituer partiellement à ces derniers au moment où la féodalité commençait à craqueler. De ces missions, les librettistes ne retiennent au début du XIXe siècle que celles qui permettent aux hérauts d'opéra d'inscrire la musique – ou plutôt des bribes de musique – de plain-pied dans l'action.

---

[426] Cet olifant « serait inspiré par une pièce d'Italie du Sud de la fin du XIe siècle, au décor d'esprit islamique, dans la collection de l'artiste », *L'invention du passé, Histoires de cœur et d'épée en Europe,* S. Bann et S. Paccoud (éd.), catalogue de l'exposition *L'Invention du passé, 1802-1850* réalisée au musée des Beaux-Arts de Lyon, tome II, Vanves : Hazan, 2014, p. 114.

[427] [s. n.], « Hérauts d'armes au XVe siècle », *in La Mosaïque : livre de tous les temps et de tous les pays,* 1834, p. 62.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. a. Une inégalité entre les genres

La présence ou l'évocation sonore des hérauts et trompettes vise, dans les genres de l'opéra, de l'opéra-comique comme du mélodrame, à officialiser certaines scènes et à leur octroyer davantage de poids dramatique. De ces trois genres scéniques, c'est l'opéra qui se complaît le plus, en contexte historique, à des effets d'annonce solennels, ce qu'exemplifie une scène relevée dans l'opéra *La Jérusalem délivrée* (1813), dont l'intrigue s'ancre en Palestine au temps des croisades. L'entrée en scène du héraut envoyé par les Sarrasins s'accompagne par exemple d'un retentissement de trompettes :

> *Un soldat sarrasin paraît sur les tours, et sonne de la trompette.*
> Tancrède
> D'où naît ce bruit soudain ? …
> *Une seconde annonce se fait entendre dans le camp des Croisés. […]*
> ROGER
> Un héraut marche à nous[428].

Or une telle scène n'a pas sa place salle Feydeau. À l'opéra-comique, on préfère en effet marquer la solennité d'une entrée, celle du gouverneur d'Arles dans *Héléna* (I, 10), par exemple, par de pudiques ponctuations cuivrées émises hors-scène. Par différenciation avec l'opéra et le mélodrame, l'absence du personnage renseigne sur l'esprit d'un genre. Bien que l'opéra-comique se soucie d'intégrer la musique de la façon la plus naturelle possible aux dialogues parlés, un soin particulier semble être pris à discriminer, au nom de ses spécificités et de son esprit, ceux des personnages-musiciens qui sont pertinents à combler ce besoin. On pourrait également expliquer l'absence de héraut d'opéra-comique de la sorte : c'est parce que les scènes pompeuses et belliqueuses sont bannies, par une convention tacite, de l'opéra-comique que les hérauts le sont aussi, en dépit des avantages qu'ils offrent du point de vue de la couleur locale musicale et visuelle. Illustrons cette hypothèse. Dans le livret de *Sargines* (1791), le personnage du héraut n'est pas montré mais seulement évoqué. À l'approche de l'armée française, Pierre se demande ainsi : « Est-ce que je me trompe ? Entendez-vous le bruit des tambours et des trompettes ? » (I, 5). Cette réplique constitue un moyen habile de suggérer ce qui ne peut être montré sur scène pour des raisons pratiques, à savoir l'arrivée au loin de l'armée française. *Sargines* donne toutefois dans le registre héroïque puisqu'au moment de la scène de combat du quatrième acte, des sonorités militaires se font entendre : « le bruit des armes, le tambour, les trompettes, les timbales ». Une pantomime dramatique se déroule alors sous les yeux du spectateur, au cours de laquelle des soldats se démènent en tous sens. Ce type de scène, héroïque, est quasi inexistante dans les opéras-comiques du XIXe

[428] M. Baour-Lormian, *La Jérusalem délivrée* (I, 3), Paris : Roullet, 1813, p. 7.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

siècle. Ils doivent éviter, pour tenir leur rang, de s'acoquiner de la sorte avec le mélodrame. Pixerécourt, auteur occasionnel d'opéras-comiques mais avant tout maître en matière de mélodrame, fait exception. Une sévère critique attaque, dans le *Journal de l'Europe* daté du 21 mars 1809, le livret de *La Rose blanche et la Rose rouge* signé de ce dernier, pour son inconvenance : « on aurait désiré que l'auteur eût employé au troisième acte moins de ces effets qui séduisent ou l'oreille ou les yeux, et dont on ne doit que très rarement faire usage sur les grands théâtres[429]. » Le héraut et personnages assimilés, personnages d'apparat, de pompe et de guerre, constituent un critère de discrimination potentielle entre Moyen Âge du pittoresque et Moyen Âge héroïque.

III. b. Le héraut d'armes et les scènes protocolaires

Les hérauts et personnages assimilés ne sont pas des personnages tout court mais des personnages-ponctuation et personnages-symboles susceptibles de donner du relief à certaines scènes par leurs brefs propos et leurs actions consacrées. Dans l'ensemble des genres scéniques, le rôle de ces êtres interchangeables de livret en livret et inséparables de leurs instruments au point d'en tirer parfois leur appellation, se limite la plupart du temps à une présence muette, à quelques gestes, parfois à quelques notes émises depuis les coulisses[430]. Leur fonction, qui consiste avant tout à surligner certains gestes, certains événements, fait du Moyen Âge réinventé un monde codifié, habité de solennité et de protocoles. Les actions types que le héraut doit accomplir sont, de même que l'ensemble des actions solennelles du Moyen Âge d'art lyrique, orchestrées par des « didascalies protocolaires » destinées à guider des pantomimes aux allures millimétrées, à l'aune desquelles tout geste, tout déplacement, semble ne pouvoir s'effectuer que d'une certaine façon : tel personnage doit précéder tel autre, tourner à droite ou à gauche, se poster à tel endroit, *etc.* Ce que Marco Beghelli nomme le cérémonial à l'opéra (« *il ceremonial*[431] ») recouvre particulièrement bien ce type de scène. Il définit cette notion par la répétitivité (de forme/formule, de contenu), l'« actorialité » (le comportement se distingue, dans l'effectuation du rite, d'un comportement spontané), la stylisation des paroles, des gestes et des signifiants, le caractère séquencé et symbolique, que

---

[429] [s. n.], *Journal de l'Europe*, 21 mars 1809, cité dans Pixerécourt, *La Rose blanche et la Rose rouge*, *in Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, *op. cit.*, p. 509.

[430] Parmi les opéras médiévalistes, seul *Robert le Diable* confie au personnage du héraut un rôle parlé plus développé, consistant en plusieurs répliques.

[431] Marco Beghelli se réfère pour cette description à *Secular Rituals*, Sally Moore et Barbara Myerhoff (éd.), Assen : Van Gorcum, 1977, p. 40. Marco Beghelli, *La Retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parme : Istituto Nazionale di studi verdiani, 2003, p. 411.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ce soit sur le plan de l'expression ou du contenu, des actes et la socialité des actes et de leurs effets.

Les scènes types suivantes sont à la fois propices à la présence ou à la mention des hérauts et à leurs appels cuivrés : les hostilités guerrières, les tournois, les entrées de sommités historiques, les cortèges et les marches. Trois points communs les rapprochent : premièrement, le recours à une pantomime millimétrée ; deuxièmement, leur caractère de « scènes de foule » à la typologie souvent stéréotypée ; troisièmement, la pompe qui leur octroie leur poids dramatique. Parmi ces scènes, c'est le tournoi que nous avons étudié avec une acuité particulière en vue de déterminer les contours du Moyen Âge d'opéra-comique par la négative, en tant que scène type du cérémonial et de l'héroïsme du Moyen Âge réinventé. Non seulement cette scène est étroitement associée à la présence du héraut, mais elle est également réinventée de plusieurs manières selon qu'elle s'intègre aux genres de l'opéra, du mélodrame, ou plus rarement au sein de l'opéra-comique. Elle reflète finement en cela leurs esthétiques respectives.

III. c. La réinvention du tournoi : une mauvaise fréquentation ?

Quoique coutume éteinte depuis quatre siècles, le tournoi médiéval a encore de belles heures devant lui à la fin du XVIIIe siècle, sur le mode de la réinvention scénique. Il est remis en scène dès avant la Révolution française, ce qu'attestent les *Costumes [et annales] des grands théâtres de Paris en figures coloriées* (1786-1789) de Jean-Charles Le Vacher de Charnois (1750-1792), fascicules sur lesquels nous reviendrons dans le contexte de l'imaginaire médiévaliste visuel. Selon l'auteur, cette coutume ancestrale serait même emblématique du médiévalisme de la fin du XVIIIe siècle :

> « Depuis quelques années, on a secoué le préjugé bizarre qui s'opposait au succès de toute pièce de théâtre dont le fonds était puisé dans notre histoire. […] On a fouillé dans l'histoire de notre Chevalerie ; on y a découvert des traits dramatiques, on les a mis en œuvre, et l'on a vu le public sourire cette tentative. On a même osé présenter des lices, des tournois sur la scène, et cette peinture partielle de quelques uns de nos anciens usages a excité une espèce d'enthousiasme[432]. »

L'auteur a sans doute en tête des pièces telles que *Les Quatre Fils Aymon,* pantomime en trois actes « avec combats et évolutions à pied et à cheval » créée en 1779 au théâtre de l'Ambigu-Comique et redonnée sous l'Empire ou encore *Le Chevalier sans peur et sans reproche ou les Amours de Bayard* (1786) de Monvel, comédie héroïque aux accents royalistes bien sentis créée au Théâtre-Français. La pièce, redonnée quelques années plus tard, salle Feydeau, sous

[432] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, « Costume d'un page », *in Costumes [et annales] des grands théâtres de Paris en figures coloriées (1786-1789),* Janinet, p. 46.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

le titre de *Les Amours de Coucy ou le Tournoi* (1790), désigne cette fois clairement le tournoi comme le clou du spectacle. Le tournoi est réinventé dans les décennies à venir sous des formes multiples et notamment, à grands frais – de l'Allemagne à l'Italie en passant par l'Angleterre – en tant que mises en scène grandeurs nature inspirées des coutumes du temps[433]. Les néotournois organisés dans le cadre de la fête de la Rose blanche en 1829 à Berlin et ceux que met en scène le comte d'Eglinton en 1839 en Angleterre puis à Turin, constituent par exemple des manifestations grandioses et notables d'un *hubris* européen. Théâtre et opéra peuvent-ils être en reste, dans ce contexte ?

Dans quelle mesure le tournoi constitue-t-il l'une des pierres fondatrices de la réinvention du Moyen Âge, c'est-à-dire un motif potentiel de l'imaginaire médiévaliste français ? À n'en pas douter, certains commentateurs des XXe et XXIe siècles exagèrent son importance. En 1911, A. Pitou évoque par exemple, dans le contexte d'une analyse de *Le Damoisel et la Bergerette* (pantomime datée de 1795), le « tournoi, indispensable dans tout sujet moyenâgeux, et qui permet à l'innocence de triompher enfin[434] ». Il s'agit là d'un excès de rhétorique : remise au goût du jour sous des formes multiples, cette scène très connotée pour son caractère clinquant, impliquant certaines contraintes scénographiques, ne peut s'intégrer à n'importe quel genre scénique. Pour les auteurs de mélodrame, ce spectacle est certes très inspirant. « Spectacle » : le mot est choisi à dessein dans la mesure où c'est la dimension spectaculaire que l'on prise avant tout dans la réinvention d'un tournoi. Des moyens scéniques colossaux sont par exemple requis au service du quatrième acte des *Amours de Bayard* de Jacques-Marie Boutet de Monvel, censé représenter « un carousel » et engageant des décors typiques de « bannières, de banderoles et d'écussons ». La *Correspondance* de Jean-François de La Harpe révèle les moyens scéniques démesurés mis en œuvre, jugeant le tout avec sévérité :

> « Les comédiens français ont dépensé environ trente mille francs pour nous donner à grands frais une détestable rhapsodie, intitulée *Les Amours de Bayard.* […] Le tout a été sifflé le premier jour, depuis le commencement jusqu'à la fin. Mais, comme il y a un combat en champ-clos avec tout l'appareil de ce temps-là, ce spectacle a fait tout pardonner[435]. »

---

[433] Voir Anno Mungen, « *Bilder Musik* » *: Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikauffuhrungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid : Gardez!, 2006, Bettina Brandl-Risi von Rombach, *Die Szene der Narration. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. : Rombach, 2013. Voir *La Revue* de *Paris*, volume 36, tome VII, Paris : au bureau de la Revue de Paris, 1842, p. 270.

[434] « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIIIe siècle », *in Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris : Armand Colin, 1911, p. 256-295.

[435] Jean-François de la Harpe, *Correspondance littéraire, adressée à son Altesse impériale Mgr le Grand-Duc aujourd'hui empereur de Russie*, tome V, Paris : Migneret, 1807, LETTRE CCXXXVII, p. 89.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Le tournoi est bien désigné ici comme un spectacle. L'auteur critique l'absence d'harmonie générale et les débordements visuels qui l'ont gêné dans ce spectacle. Dans *Les Amours de Bayard,* l'aspect protocolaire du tournoi est également travaillé : François Ier assiste au déroulement du tournoi depuis un « pavillon élevé » ; son entrée, solennisée, succède à celle de la reine et de sa suite. Les entrées de ces deux sommités sont en réalité traitées comme de véritables événements, accompagnées de « bruits de fanfare » et de « marche militaire » et associées aux écuyers qui, par le caractère millimétré de leurs gestes, illustrent bien la notion de protocole : « Quatre écuyers d'honneur entrent par l'aile gauche du théâtre, font le tour de la lice, et viennent se placer près de l'estrade des Juges, l'un tenant la bannière de Sotomayor … » Au cours de cette même scène, les trompettes ponctuent les actes et répliques des personnages un nombre incalculable de fois. Après la première réplique de Sotomayor, par exemple, ce dernier « jette au pied du trône le gage du combat ». Sur cela, « les trompettes sonnent. » Le tournoi se poursuit par une mise en scène protocolaire avec notamment le geste, vu et revu sur les scènes du premier XIXe siècle, du jeter de gant dans la lice, accompli par un « maréchal de camp ». Cet acte symbolique, que décrivent à plusieurs reprises les *Mémoires* de Sainte-Palaye, avait déjà été repéré et réinventé par les librettistes de longue date : il figure déjà dans la *Fée Urgèle*[436] (1765), cité précédemment.

La comédie héroïque de Monvel souligne autant que faire se peut le caractère spectaculaire du tournoi. Or cette approche de la réinvention du passé est stigmatisée par les commentateurs dans le contexte des genres scéniques les plus nobles. En écho à la correspondance de La Harpe citée plus haut, le *Courrier des spectacles* daté du 16 août 1797 condamne même en général les pièces dans lesquelles le tournoi occupe une place de choix : « On appelle aujourd'hui Comédie héroïque une pantomime dialoguée en prose lâche ; on la rend intéressante pour les sots en y plaçant des marches de soldats, des tournois et toutes les ressources de l'optique[437]. » À Paris, l'exploitation optimale des « ressources de l'optique » est en particulier le propre des théâtres de boulevard au sein desquels la scène du tournoi fait très bon ménage avec le mélodrame, genre héritier de la pantomime héroïque. Le « sensationnel » compte en effet parmi les données indispensables d'un mélodrame digne de ce nom :

---

[436] On songe notamment au serment qui émaille cette pièce : « Et pour vous assurer encore davantage ; J'en jure foi de Chevalier. » (*il tire son épée et la remet dans le fourreau, après avoir fait le serment.*)
[437] [s. n.], *Courrier des spectacles*, le 16 août 1797, cité par Ducray-Duminil, *in Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris : Armand Colin, 1911, p. 277-278.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Le sensationnel n'est pas seulement ce qui "appelle" les sens des spectateurs, tels que des effets frappants de la mise en scène, des tableaux ou de la musique […], mais, dans un sens plus large, ce qui crée un état d'excitation ou de surprise soudaine dans l'esprit du spectateur. Le sensationnel constitue la qualité première du mélodrame de Pixerécourt[438]. »

Ainsi, bien que la comédie héroïque *Les Amours de Bayard* ait été donnée dans le respectable Théâtre-Français, certains critiques l'assimilent au genre du mélodrame : « Ceux pour qui le mélodrame a des attraits y trouveront un enlèvement, un tournois [*sic*], un triomphe, tout le fracas et jusqu'au style burlesquement emphatique qui paraissent inséparables du genre[439] », peut-on lire en 1812 dans le *Journal des arts, des sciences, et de littérature*. Tout au long des premières décennies du XIXe siècle, la réinvention du tournoi est susceptible d'engendrer une surenchère de réalisme, de sensationnel. En 1836, la *Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts* exprime en revanche son enthousiasme devant le tournoi recréé, au Cirque-Olympique :

> « la mise en scène est admirable […]. Toute la France fera, comme dans le temps, le voyage de la capitale pour admirer le resplendissant tournoi. Car il n'y a rien à critiquer là : ce sont de véritables chevaliers couverts de véritables cuirasses et montés sur de véritables coursiers ; ce sont de véritables cadavres qui jonchent l'arène, et c'est à mourir de peur en voyant les deux de l'incendie se refléter sur les cent cinquante armures des vainqueurs qui font leur entrée à Jérusalem[440]. »

L'insistance mise sur l'épithète « véritable », synonyme d'« authentique », révèle que le Cirque-Olympique n'*évoque* pas seulement le tournoi mais le *montre* autant que faire se peut. Un lien durable se noue, au cours des décennies suivantes, entre la réinvention du tournoi et le genre du mélodrame, ce dont quelques intitulés datés des années 1800-1840 font preuve : au titre de *Philippe d'Alsace, comte de Flandres* (1803) de Francis Levasseur, créé au théâtre de la Gaîté, s'associe par exemple la mention de « mélodrame héroïque orné de chants, ballets et tournois » ; véritable promesse faite au spectateur, cette même mention figure dans l'intitulé de *Guillaume le Conquérant, duc de Normandie* (1804) d'André-Jacques Coffin-Rony et Félix Clément : « mélodrame héroïque à grand spectacle, orné de chants, danses, combats, pantomime, tournois, et suivi d'une allégorie ». Dans le genre du mélodrame, le tournoi devenu péripétie scénique ne coïncide toutefois pas nécessairement, au cours des premières décennies du XIXe siècle, avec la survenue de véritables destriers. Il est également possible de

---

[438] « *In this connection we mean not only that which appeals to the senses of the spectator, such as striking stage effects, tableaux, music (for all of which the melodrama is especially noted), but, in a broader sense, that wich creates a state of excitement or sudden surprise in the mind of the spectator. The sensational is the strongest element in the melodrama of Pixerécourt* », Alexander Lacey, *Pixerécourt and the French Romantic Drama*, Toronto : The University of Toronto Press, p. 19. Nous traduisons.

[439] [s. n.], « Théâtre de l'Odéon. Première représentation de *Est-ce une fille ? Est-ce un garçon ?* », *in Journal des arts, des sciences, et de littérature* n° 153, le 25 mai 1812.

[440] [s. n.], « Cirque-Olympique, *La Jérusalem délivrée*, mélodrame », *in Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*, volume 18, p. 141.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

représenter le tournoi sur le mode de l'Arlésienne et de prononcer, le cas échéant, les mots-clés appropriés (ceux de champ d'honneur, barrières, joutes, lices, bannières, destriers, etc.), sans oublier les appels cuivrés destinés à en évoquer l'atmosphère. C'est sur ce mode plus économe, intercalé entre le premier et le second actes, qu'est par exemple censé se dérouler le tournoi dans *Palmerin ou le Solitaire des Gaules* (1813), mélodrame de Ducange. Quoi qu'il en soit, cette scène « burlesquement emphatique » constitue a priori un repoussoir pour des genres aux aspirations plus élevées.

En dépit de son statut de « mauvaise fréquentation », le tournoi fait bien office de péripétie dans certains livrets d'opéra et d'opéra-comique. Il constitue l'occasion de confirmer l'innocence d'un personnage, de démontrer la valeur de tel autre, d'introduire le motif du « chevalier à la visière baissée » et de conforter la couleur locale. C'est toutefois à rebours des prouesses d'un Franconi au Cirque-Olympique que l'opéra-comique réinvente cette scène, évitant ainsi d'encourir le reproche d'un flirt avec l'esthétique du mélodrame. C'est ce que l'on observe déjà, avant que le véritable coup d'envoi du médiévalisme d'opéra-comique soit donné, dans le tournoi de *La Belle Arsène* (1773), comédie-féerie de Charles-Simon Favart, mise en musique par Pierre-Alexandre Monsigny. Dans cette pièce, l'ariette d'Artur (I, 2), à fonction de récit de tournoi, constitue presque la réécriture des *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye, dans le passage précédemment cité. L'entrée en lice d'Arsène y est en effet décrite (et non montrée) en des termes chargés de couleur locale verbale :

> Ariette d'Artur
> Au bruit des tambours, des tymbales,
> Des trompettes et des cymbales,
> Ce preux et galant Chevalier
> Se fait ouvrir fièrement la barrière ;
> Le nom d'Arsène était sur sa bannière,
> Sur son écu, sur son cimier[441].

Les « mots-force » relatifs au tournoi figurent bien dans cet air substitué à une véritable représentation des lices sur scène. Au cours des trois premières décennies du XIXe siècle, les occasions de les mobiliser sont toutefois bien plus rares que dans le genre du mélodrame. Commun au médiévalisme et à la réinvention d'une histoire plus tardive, le tournoi figure par exemple dans *Françoise de Foix*[442] (1809). Les potentialités de spectaculaire inhérentes au tournoi y sont habilement évincées : avant le tomber du rideau (II, 16), toute une foule de figurants rejoint les protagonistes sur scène : seigneurs, chevaliers armés pour le tournoi, pages, hérauts-d'armes, écuyers, dames, femmes de la suite, gardes, qui confèrent à la

[441] Livret de la *Belle Arsène*, opéra-comique de Favart et Monsigny.
[442] Opéra-comique de Bouilly, Dupaty et Berton créé au théâtre impérial de l'Opéra-Comique en 1809.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

cérémonie à venir, bien qu'invisible, sa dimension de pompe et ses allures protocolaires. Si les mots-clés relatifs au tournoi émaillent les chœurs des chevaliers, si une marche triomphale précède le baisser de rideau, c'est au spectateur de s'imaginer, sur la base de son bagage imaginaire, le champ clos et ses combats. Pour assurer la continuité, le personnage de Chateaubriand relate certains épisodes de ce tournoi au début de l'acte suivant, récit par lequel cette scène que l'on ne pouvait montrer pour des raisons logistiques ou esthétiques apparaît sur le mode de l'Arlésienne. L'importance du tournoi au sein de *Françoise de Foix* est d'ailleurs assez minime pour qu'il ait été possible de le passer totalement sous silence, par exemple dans la longue critique que consacre à cette œuvre le *Mercure de France* daté de février 1809[443] : un « oubli » impensable dans le cas d'un mélodrame. L'un des rares opéras-comiques de notre corpus à inscrire un tournoi en tant que péripétie dans le cours de son intrigue est *La Violette* de Planard qui, avec son opéra-comique *Le Solitaire* notamment, s'acoquine volontiers avec le genre du mélodrame. Dans *la Violette,* le tournoi n'est pourtant, comme dans *Françoise de Foix,* qu'une suggestion de tournoi : public type et récit de tournoi suppléent en effet aux « véritables coursiers », inimaginables sur cette scène. L'acte II, celui du tournoi, se déroule ainsi depuis une terrasse avec balustrade, d'où le public (le chœur) composé « des officiers, des dames, des pages et des serviteurs de la cour regard[e] attentivement le tournois [*sic*] », qui advient dans une prairie située en contrebas – champ visuel bien entendu invisible au public. Le chœur décrit les joutes auxquelles il est censé assister, faisant rimer (comme c'était le cas dans *La Belle Arsène,* cinquante ans plus tôt) « barrière » avec « bannière » (II, 1). Avec la mention de la « trompette guerrière », l'évocation sonore des hérauts (à défaut de leur présence sur les planches de l'opéra-comique) complète ces succédanés de tournoi. De *La Belle Arsène* à *La Violette,* de la préhistoire au crépuscule du médiévalisme d'opéra-comique, un même constat : la pudeur d'un genre rechignant à cultiver le spectaculaire. Scènes grandioses, scènes de combats ou cortèges protocolaires ponctués de hérauts n'y étaient pas bienvenus. Les fréquents appels cuivrés que l'on relèvera lors de l'étude des images sonores médiévalistes peuvent quant à eux s'expliquer par la « tentation du mélodrame[444] » qui guettait sous la Restauration le genre de l'opéra-comique, l'esthétique de « l'excès et la redondance des signes théâtraux, […] a priori à

[443] B., « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, Première représentation de *Françoise de Foix* », *in Mercure de France*, février 1809, volume 35, Paris : Artus Bertrand, p. 226.
[444] Olivier Bara, *L'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.*, p. 386-388.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'opposé de la légèreté de ton réclamée par une partie du public de l'Opéra-Comique sous la Restauration, de son exigence de vraisemblance et de rationalité[445] ».

À cette époque, l'opéra adopte une position de moyen terme au regard des grands effets spectaculaires. Comme le mélodrame et à l'inverse de l'opéra-comique, dont les priorités se révèlent là encore par la négative, le genre lyrique le plus noble recourt au procédé de la pantomime dans le cadre de ses intrigues médiévalistes, dans *Les Abencérages* (1807) et dans les *Jeux floraux* (1818). Les librettistes respectifs de ces opéras effectuent un tri parmi les potentialités scéniques du tournoi. Dans *Les Abencérages* (1807), dont l'action se déroule au milieu du XVe siècle à Grenade, le tournoi (III, 7) donne lieu à un grand nombre de didascalies protocolaires. Présent physiquement et par le biais de ses signatures sonores, le héraut d'armes en scande et solennise les étapes successives. Le combat que se livrent Alamir et un chevalier mystérieux est annoncé en ces termes par le héraut situé à l'entrée de la lice : « Dieu veut, le roi permet, les juges sont contents ; / Laissez aller les combattants. » Cette réplique formulaire se redouble d'un ensemble de gestes et de manipulations dotés d'une évidente symbolique : « L'écuyer [de Gonzalve] va suspendre sa bannière voilée ainsi que son bouclier à la colonne, du côté opposé à celui où Kaled et Alamir ont placé la leur. » C'est sur un mode tout aussi ritualisé que le chevalier s'adresse aux juges du champ et que s'ouvrent les hostilités :

> GONZALVE
> Que la mort soit le partage / De qui trahirait sa foi ; / Du combat je jette le gage (*Il jette son gant dans la lice.)* / Qui l'ose relever ?
> ALAMIR
> Moi !
> (Il fait un signe à son écuyer, qui va prendre le gant et le rapporte à son adversaire.)

Dans le chœur suivant, la réinvention du tournoi advient sur le mode d'une pantomime qui se déroule selon la didascalie protocolaire suivante : « Le champ clos se ferme sous les yeux du spectateur par des faisceaux liés ensemble avec des écharpes. L'écuyer de l'inconnu va déposer ses armes aux pieds de Noraïme, qui les lui présente lui-même ; il donne l'accolade à Almanzor, qui va se placer hors de l'enceinte. Les juges du camp visitent les armes des combattants. » Ces pantomimes articulées autour d'objets phares du tournoi – le gant, les armes, les bannières – se poursuivent jusqu'à la fin de la scène. Le tournoi marque suffisamment les esprits pour être mentionné dans les comptes rendus de presse de l'époque. Si la revue *L'Esprit des journaux, français et étrangers* reproche le fait que le « champ clos

[445] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

[ait] paru manquer de caractère et de perspective[446] », donc qu'il n'ait pas comblé l'attente de grandiose, elle rapproche tout de même le rendu général du spectacle ambitieux des *Amours de Bayard* : « Le combat à outrance s'engage comme dans les *Amours de Bayard* […], l'appareil et les formes du combat sont les mêmes, et le résultat est semblable[447]. » Bien qu'il soit question du genre le plus légitime qui soit, représenté sur la scène la plus légitime qui soit, le commentateur fait donc référence à une pièce très apparentée au mélodrame. Des moyens conséquents ont donc probablement été employés pour réinventer le tournoi, sans pour autant atteindre la démesure comme cela avait été le cas sur la scène du Cirque-Olympique et comme ce serait le cas dans *La Juive* (1835). Par ses affinités particulières avec le genre du mélodrame, le médiévalisme comme source d'inspiration ouvre peut-être la voie, ce faisant, à l'esthétique « emphatique[448] » du grand opéra des années 1830. Le second tournoi réinventé sur cette scène – un pseudo-tournoi en réalité puisqu'il s'agit d'un concours de chant mené *sur le mode d'un tournoi* – conduit à des constats similaires : loin d'être seulement évoqué, le concours de chant des troubadours (III, 3) des *Jeux floraux* (1818) exploite tout le potentiel de cérémoniel de cette coutume éteinte. La cérémonie s'ouvre par une marche majestueuse dont l'ordre de passage est réglementé. Ainsi, « le Comte, Clémence-Isaure et leur suite viennent se placer. […] les écuyers et les pages se tiennent debout derrière. » Ceux qui participent à la scène des Jeux proprement dite sont les troubadours-concurrents, ménestrels, juges, hérauts d'armes, gardes et au peuple, véritable mise en scène dans la mise en scène. La disposition scénique de ces multiples figurants, d'une part, des symboles parsemés sous les yeux des spectateurs – à l'exemple de l'écusson des comtes de Toulouse, qui orne le trône –, d'autre part, y contribuent. La fonction visuelle et sonore des hérauts est celle d'officialiser la cérémonie : « quatre héraults d'armes, dont deux sonnent de la trompette », « se tiennent adossés chacun à une colonne du péristyle ». Ces derniers scandent les différents temps de ce rituel, dimension protocolaire renforcée par le rôle confié au « chef des jeux » qui appelle Simon par une formule semblant tout droit venue des *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye – « Que sire de Montfort dans l'arène s'avance ! –, « [d]eux hérauts d'armes sonnent de la trompette ; deux autres introduisent Simon de Montfort par le fond du théâtre. » Par la suite, le personnage de Béranger est lui aussi « introduit par les hérauts d'armes. […] il va de même mettre un genou en terre devant Isaure,

---

[446] [s. n.], « Académie impériale de musique. *Les Abencérages* », *in L'Esprit des journaux, français et étrangers*, volume 448, tome V, Bruxelles : Weissenbruch, 1813, p. 261.
[447] *Ibid.*, p. 255.
[448] Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 65.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

et lui baise la main, pendant qu'on sonne de la trompette. » On peut conclure, sur la base de ces deux exemples, que le tournoi d'opéra se passe dans les années 1800-1830 du spectaculaire mais donne à plein dans le cérémonial.

Quel bilan tirer de la figure du héraut et de la scène du tournoi ? À l'aune de ces deux composantes du médiévalisme scénique français, il apparaît que l'on ne peut inférer de la seule présence ou de la seule mention de certains motifs une parenté entre des genres différents. En tant que vecteur potentiel de spectaculaire et de cérémonial, le tournoi cristallise surtout des différences entre opéra, opéra-comique et mélodrame. La rareté des tournois à dénombrer au sein des livrets d'opéra et plus encore d'opéra-comique atteste en tant que telle le fait que l'on cultive alors sur ces scènes une approche distincte de celle du mélodrame parce que bien moins sensible au sensationnel. Alors que l'opéra-comique la passe quasiment sous silence lorsqu'il se résout à l'employer, elle est au contraire mise en avant jusque dans le paratexte du mélodrame, dans son titre. Le potentiel de solennité et de cérémonial associé au tournoi est en revanche autant le fait du mélodrame que de l'opéra. Trois motifs étroitement liés au héraut et au tournoi sont à présents étudiés *:* la distribution type des solennités médiévales, l'écuyer, puis le motif de la visière.

III. d. L'opéra-comique et trois motifs types du médiévalisme héroïque

III. d. 1 La distribution

La typologie immuable des foules susceptibles de surgir sur scène dans le contexte d'une solennité constitue l'un des socles du médiévalisme scénique de ce temps. C'est peu à peu que cette typologie se fixe et il est difficile de déterminer par quels méandres – sur la base de quelles pièces fondatrices, sous quelles influences – ces composantes se sédimentent au point de former un tout organique et reproductible d'une œuvre à l'autre. Tout un monde féodal « préfabriqué », une société divisée en plusieurs groupuscules qui se distinguent les uns des autres par leur statut et leurs gestes spécifiques, s'organise selon des rapports hiérarchisés et codifiés. Issu d'une lecture croisée de livrets d'opéras, d'opéras-comiques et de mélodrames, le

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 4 atteste la récurrence des personnages suivants : hérauts, écuyers, pages, dames, seigneurs, vassaux et chevaliers. Loin d'être spécifique à la scène, cette distribution s'intègre à divers pans du médiévalisme français dans les premières décennies du XIXe siècle : lorsqu'il s'agit d'escorter les sommités, les romans d'Arlincourt convoquent par exemple ces mêmes figurants : dans *L'Étrangère*, par exemple, la captivité d'Agnès de Méranie doit être égayée par la présence « des dames, des écuyers, des pages, et toute une garde d'honneur[449] ». Ces termes (dames, pages, écuyers, vassaux, etc.) sont précisément ceux qu'Anna-Maria Finoli désigne, dans le contexte des romans médiévalistes d'époque comme un « décor lexical », c'est-à-dire une façon d'« [a]cclimater le dépaysement [historique], […] le circonscrire et le rendre assimilable, en particulier par le biais de la langue qui sert à le produire[450] ».

Cette société devenue indissoluble n'est pas encore constituée dans le répertoire médiévaliste précoce, tous genres confondus. La tragédie, précurseur à bien des égards, n'a pas ouvert la voie en la matière, du moins pas tout à fait : parmi les figurants de *Tancrède* (1760) de Voltaire, de *Fayel* (1770) de Baculard d'Arnaud, de *Gabrielle de Vergy* (1770) de Belloy ou encore dans le *Charlemagne* (1816) de Lemercier, on relève certains membres de cette société, mais en tant qu'électrons libres et non en tant que composantes d'un tout. C'est peu à peu que la distribution type se codifie. Force est de constater, à l'aune du relevé effectué dans le Tableau 4, que le genre du mélodrame est à la fois le plus précoce et le plus assidu à « respecter » cette société type, convoquée plus ponctuellement et plus tardivement sur les scènes de l'opéra et de l'opéra-comique. Cela ne doit guère étonner dans la mesure où les scènes cérémonielles sont plus fréquentes dans ce genre et qu'il faut donc habiter les planches par une foule adaptée au contexte. Certains livrets médiévalistes de mélodrame révèlent par ailleurs leur familiarité avec ces foules stéréotypées par l'indice d'un allusif *etc.* inscrit sur la page de la distribution, en fin de didascalie. Il existe donc semble-t-il dans le mélodrame un code tacite entre le librettiste et les responsables de la mise en scène, une donnée reproductible d'une pièce à l'autre. Il est précisé en didascalie, dans *Griseldis* (1804), mélodrame à grand spectacle dont l'intrigue se déroule au tournant du XIVe et du XVe siècle, que la scène de cortège (III, 12) suppose la survenue d'« écuyers, hérauts-d'armes, pages, gardes, seigneurs et dames de la cour, suite, cortège, *etc.* ». Dans la même scène, une didascalie suggère l'inutilité d'énumérer exhaustivement les figurants médiévalistes :

---

[449] Charles d'Arlincourt, *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 45.

[450] Cité dans Pierre Glaudes, « L'inspiration médiévale dans le roman », *in La Fabrique du moyen âge au XIXe siècle : représentations du moyen âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 845.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

« marche du cortège qui accompagne Virginie ; il est précédé de musique, de hérauts-d'armes, d'écuyers, de pages, et enfin de tout ce qui peut contribuer à une grande pompe ». Cet *etc.* ne tient probablement pas à la paresse du librettiste : on le retrouve dans d'autres distributions médiévalistes, notamment au moment de la scène de tournoi (II, 9) de *Palmerin ou le Solitaire des Gaules* (1813), qui requiert en plus des protagonistes des « dames, seigneurs, chevaliers, pages, gardes, hérauts, *etc.* ». La possibilité de se comprendre à demi-mot sur la base d'un support écrit, le livret, révèle que des images se sont figées et que des données désormais prévisibles se sont sédimentées de livret en livret.

La distribution type constitue-t-elle par ailleurs, comme la scène du tournoi, un vecteur de distinction générique ? C'est le cas. En tant que donnée prémâchée, elle ne s'impose que tardivement voire pas du tout dans certains genres. La tragédie historique du XVIIIe siècle se passe fort bien de ces surgissements indiscrets et massifs puisqu'elle se concentre sur des situations en huis clos et sur un maniement virtuose de la langue française[451]. Dans les décennies 1800-1820, la salle Feydeau n'est pas non plus propice au surgissement et au défilé d'une telle foule. Certes, dans *Richard Cœur-de-Lion,* les planches sont habitées de la « suite de Marguerite » qui se compose de dames d'honneur, chevaliers, cavaliers et différents domestiques ; certes, *Sargines* requiert chœurs et figurants « de cour », englobant les seigneurs de la suite du roi Philippe et des écuyers. Mais, à l'exception de l'héroïque *Françoise de Foix* (1809), qui ne fait pas partie du corpus du fait de son ancrage historique trop tardif, cette distribution n'a pas lieu d'être dans ce genre jusque dans les années 1820 : le genre se passe des hérauts, des écuyers et des pages, de même que des cérémonies officielles de la chevalerie. C'est avec Planard, à deux reprises, que la foule stéréotypée censée réinventer le beau monde féodal survient finalement dans la salle Feydeau : dans *La Bergère châtelaine* (1820) et dans *La Violette* (1828), la foule officialise le Moyen Âge de l'opéra-comique, tirant le genre vers une esthétique qu'il n'avait pas cultivé d'emblée, celle du mélodrame. *La Bergère châtelaine* mobilise dans la seconde scène puis au lever de rideau du second acte toute une foule d'écuyers, chevaliers, pages et dames de la cour du duc de Bretagne ; pas étonnant qu'un compte rendu de presse paru le 29 janvier 1820 dans *Journal des débats politiques et littéraires* critique son inconvenance vis-à-vis de l'esprit de l'opéra-comique :

---

[451] C'est le cas notamment de *Gabrielle de Vergy* (1770), absolument dépourvue de scènes de foule et des groupes types de figurants. Quelques « suites » de grandes dames et de grands seigneurs se pavanent en revanche dans les tragédies voltairiennes, et notamment des « chevaliers assistant au conseil » et des écuyers dans *Tancrède*, ou encore la suite de Vendôme dans *Adélaïde du Guesclin.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Ces finales m'ont semblé trop magnifiques, trop ambitieux pour l'opéra-comique. Le premier acte surtout, qui se passe au village et dont tous les détails respirent la simplicité champêtre, se serait très bien passé de ce concert de paysan bas-bretons, dont l'exécution d'ailleurs est loin de sauver l'inconvenance[452]. »

Le propos suggère le décalage existant entre l'esthétique de cette pièce et celle qui *devrait* être le fait de l'opéra-comique.

Le caractère figé de la société de château fort ne résulte pas seulement de sa composition mais également de sa façon d'évoluer sur scène (de défiler, de se disposer dans l'espace, de festoyer, etc.), régie par les « didascalies protocolaires ». En quoi consistent-elles ? Premièrement, la didascalie protocolaire concerne des scènes de foule, qu'elle hiérarchise et organise en indiquant notamment l'ordre selon lequel entrent les personnages, leur positionnement (à gauche ou à droite de tel ou tel élément de décor, de telle sommité, etc.), le moment précis et le mode de leurs interventions gestuelles, etc. Les scènes articulées sur de telles didascalies, scènes de cortèges ou de marches, octroient au Moyen Âge d'opéra et de mélodrame le luxe de moments spécifiquement dédiés à l'apparat et au mode d'être protocolaire et hiérarchisé. En d'autres termes, ces scènes occupent le temps de la représentation « au détriment » de toute avancée narrative. À ces didascalies *protocolaires* se combinent des objets *protocolaires* qui ne peuvent être manipulés que d'une certaine façon, à un certain moment, par certains personnages et dans certaines conditions, lors de ces quasi-rituels silencieux et collectifs : armes et écus des chevaliers (lors des scènes de tournois et d'hostilités guerrières), bannières et gants (lors des scènes de tournoi) ou vaisselle (lors des scènes de banquet). Deuxièmement, ce type de didascalie met en jeu un ensemble de déplacements et de gestuelles décrits de façon minutieuse, disons parfois même millimétrée, qui fait durer le plaisir de l'illusion de tableaux vivants déployés sous les yeux des spectateurs.

---

[452] [s. n.], « Première représentation de la *Bergère châtelaine* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 janvier 1820.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 4 : Un monde féodal stéréotypé ? Opéras-comiques (intrigues voyageuses ou non)

	Écuyer(s)	**Page(s)**	**Dames/châtelaines**	**Vassaux**	**Seigneurs**	**Chevaliers**	**Suite/foule**
Richard Cœur-de-Lion	X		X			X	X
Raoul de Créqui	X			X			
Sargines	X					X	
Jean de Paris		X					X
Héléna (1803)	X					X	
Françoise de Foix (1809)	X	X			X		+ hérauts
La Rose blanche et la Rose rouge (1809)	X				X		
Charles de France (1816)	X						X
La Bergère châtelaine (1820)	X	X	X		X	X	X
La Violette (1828)	X	X	X		X	X	X
L'Angélus (1834)	X						
L'an mil (1837)		X		X		X	X

Tableau 5 : Un monde féodal stéréotypé ? Grands opéras (intrigues voyageuses ou non)

	Écuyer(s)	**Page(s)**	**Dames/châtelaines**	**Vassaux**	**Seigneurs**	**Chevaliers**	**Suite/foule**
Roger de Sicile ou le Roi troubadour			X			X	
Jeux floraux	X	X	X		X	X	X
Jérusalem Délivrée	X				X	X	
Robert le Diable	X	X	X		X	X	X
Le Comte Ory	X	X	X		X	X	
La Juive	X	X	X		X	X	X

Tableau 6 : Un monde féodal stéréotypé ? Mélodrames (intrigues voyageuses ou non)

	Écuyer(s)	**Page(s)**	**Dames/châtelaines**	**Vassaux**	**Seigneurs**	**Chevaliers**	**Suite/foule**
Edgar ou la Chasse aux Loups	X					X	

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Jean de Calais	X		X				
L'Étrangère	X	X	X	X	X	X	
Philippe d'Alsace (1803)	X					X	X(+ héraut)
La Muette de Sénès (1805)	X	X	X	X	X	X	X
Éléonore de Lusignan	X			X		X	
Palmerin (1813)	X	X	X	X	X	X	X (+ héraut)
Dieu, l'honneur et les dames (1815)	X	X	X		X	X	X
Bertram (1822)	X	X	X			X	X

III. d. 2 L'écuyer

Si le tournoi a été étudié de façon privilégiée, parmi les scènes types protocolaires, les écuyers font l'objet du même traitement en tant que figurants types de la société de château fort. Difficile de déterminer une origine précise à la présence de ce personnage médiéval, cette fois non-musicien, sur les planches françaises. Il tire en tout cas ses contours, c'est-à-dire les actes et les fonctions stéréotypées qui le rendent reconnaissables, de certains ouvrages érudits revus et adaptés par les librettistes. Les *Mémoires sur l'Ancienne Chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye constituent là encore, d'après nous, l'ouvrage de référence : « Les écuyers se divisaient en plusieurs classes différentes, suivant les emplois auxquels ils étaient appliqués ; savoir, l'écuyer du corps, c'est-à-dire, de la personne […] ; l'écuyer de la chambre […], l'écuyer tranchant, etc[453]. » ; plus loin, « [l]e jeune écuyer apprenait longtemps dans le silence cet art de bien parler, lorsqu'en qualité d'écuyer tranchant, il était debout dans les repas et dans les festins, occupé à couper les viandes avec la propreté, l'adresse et l'élégance convenables […] » ; l'écuyer apprenait par ailleurs « le soin des chevaux », et « [s]i le maître montait à cheval, des écuyers s'empressaient à l'aider en lui tenant l'étrier ; d'autres portaient les différentes pièces de son armure, ses brassards, ses gantelets, son heaume et son écu[454]. » Or, la sédimentation des informations s'effectue d'abord dans le champ de l'érudition puisqu'on retrouve, concernant le statut de l'écuyer, cette même description (le service de table et la manipulation de l'armure) dans le passage suivant du *Génie du christianisme* :

[453] La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 12.
[454] *Ibid.*, p. 16-17.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Au sortir de page, on devenoit écuyer […]. Le service de l'écuyer consistoit, en paix, à trancher à table, à servir lui-même les viandes, comme les guerriers d'Homère, à donner à laver aux convives. Les plus grands seigneurs ne rougissoient point de remplir ces offices […]. L'écuyer suivoit le chevalier à la guerre, portoit sa lance, et son heaume élevé sur le pommeau de la selle, et conduisoit ses chevaux, en les tenant par la droite […]. Son devoir dans les duels et les batailles, étoit de fournir des armes à son chevalier, de le relever quand il étoit abattu, de lui donner un cheval frais, de parer les coups qu'on lui portoit, mais sans pouvoir combattre lui-même[455] ».

Ces passages riches en détails pittoresques sont repris, déformés et élagués jusqu'à ce que les contours stéréotypés d'un écuyer typique soient dessinés, mélodrame et art lyrique confondus. Pour réussir cette opération de tri, une certaine perspicacité est toutefois requise puisqu'il faut distinguer ce que les genres peuvent assimiler ou non, selon leurs conventions. Ce personnage sans personnalité, caractérisé par certaines signatures gestuelles comme le héraut l'est par certaines signatures sonores, devient sur scène à la fois un être-accessoire dénué de fonction véritable et un être de dévouement envers les chevaliers. L'important est, pour la lisibilité de la pièce, qu'il réitère d'un livret à l'autre les mêmes actions, c'est-à-dire qu'il soit reconnaissable. La fonction et les gestes qui lui sont confiés se prêtent particulièrement à illustrer la notion de protocole : ils marquent par leur simple présence, au sein des cortèges dont ils grossissent le nombre, l'élévation sociale et l'opulence d'un personnage ; ils font montre par leurs services du caractère hiérarchisé de la société de chevalerie médiévale ; ils manipulent des objets à forte symbolique lors des scènes sujettes à réinventer les anciens usages de la chevalerie.

Outre les cortèges, l'escorte des sommités ou la remise d'armes au chevalier, les rares scènes « de table » à avoir été réinventées sur la scène du mélodrame et sur les scènes d'art lyrique reposent elles aussi sur certains gestes types effectués par les écuyers. Les librettistes ont en particulier retenu la fonction attribuée aux « écuyers tranchants » par La Curne de Sainte-Palaye et plus tard par Chateaubriand (voir *supra*). Durant la scène du festin de *La Rose blanche et la Rose rouge* (II, 10) par exemple, au moment du chœur des chevaliers de la Rose blanche, « des écuyers ont présenté des coupes pleines aux seigneurs » ; la pantomime s'achève sur un coup de théâtre puisque, lorsqu'« un écuyer présente une coupe à Henri », ce dernier la refuse, se révélant en décalage avec la liesse générale. Cette même fonction de service de table dévolue aux écuyers ne se retrouve ensuite que bien plus tardivement, sur la scène de l'Opéra de Paris, au lever de rideau de *Robert le Diable* (1831). Lors de cette scène de beuverie initiale (I, 2), « valets et écuyers » servent à boire à Robert et ses compagnons ; réplique dotée d'une évidente fonction de couleur locale verbale, Robert les interpelle à voix haute : « Écuyers, verse-nous ces vins délicieux ! » À l'issue du chœur initial (« Versez à tasse

[455]François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, tome II, 1803, p. 487.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

pleine »), l'un des chevaliers insiste à nouveau sur ce terme : « Quels nombreux écuyers ! Quelles armes brillantes ! » Reprenant des fonctions déjà acquises à l'écuyer d'opéra, la scène confirme que les possibilités narratives déployées autour du personnage sur les planches parisiennes étaient limitées.

Au long de sa « carrière » sur les planches parisiennes, le rôle de l'écuyer ne connaît aucune évolution : quand il est question d'écuyer, le livret s'écrit presque de lui-même, un mot en impliquant un autre, sur fond d'intertextualité avec les autres pièces médiévalistes. La manipulation des armes et bannières est par exemple emblématique de la persistance d'une même didascalie de livret en livret. Dès 1765, dans le livret de *La Fée Urgèle* (I, 5), certains services dévolus à l'écuyer Lahire entrent directement en résonance avec les indications tirées des *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye : « La Hire [l'écuyer] délace le heaume et l'armure de son maître. » Ce geste d'assistance de l'écuyer au chevalier, encore novateur, réapparaît à bien des reprises sur scène dans les décennies suivantes. Il émaille par exemple la scène du tournoi des *Abencérages*, déjà décrite précédemment : les écuyers de Gonzalve et Alamir manipulent ainsi armures, écus et bannières. La pantomime se retrouve à l'identique dans les mélodrames médiévalistes : dans *La Muette de Sénès*, « deux écuyers donnent à Philippe son casque et son épée, [puis] il prend son bouclier » (II, 15) ; dans *Dieu, l'honneur et les dames*, « Adémar arrive précédé par ses écuyers qui portent son bouclier, sa lance et sa bannière » (I, 14). Qu'en est-il de l'opéra-comique qui, nous l'avons vu, privilégie au pan protocolaire du Moyen Âge réinventé son souci du pittoresque ? Dans les opéras-comiques les plus précoces, comme dans les tragédies historiques, les rôles dévolus aux écuyers ne sont pas impersonnels et interchangeables : l'écuyer est un personnage à proprement parler à l'instar du Lahire de *La Fée Urgèle* ou de celui de *Raoul, sire de Créqui* (faut-il voir dans cette homonymie les débuts de la sédimentation des motifs ?), écuyers tous deux dotés d'un rôle parlé. Dans les livrets de *La Fée Urgèle* et de *Sargines,* inspirés l'un comme l'autre de façon parfois scolaire par les *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye, le terme d'écuyer n'est pas un simple vecteur de couleur locale verbale mais prend tout son sens, celui de grade précis au sein de la hiérarchie de la chevalerie. Dans *La Fée Urgèle* (I, 4), le maître de Lahire l'interroge sur son intention par une réplique qui met en jeu un savoir de base touchant à cette hiérarchie : « d'un noble écuyer abandonner l'emploi ? / Toi, qui peux être un jour Chevalier comme moi. » L'intrigue de *Sargines* se prête par ailleurs particulièrement à des allusions érudites de cet ordre dans la mesure où le nœud de l'intrigue repose sur ce personnage éponyme, peu courageux, incapable de franchir les étapes attendues du point de vue de l'accomplissement chevaleresque. Lorsqu'il rencontre le héros éponyme, le roi Philippe-

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Auguste s'étonne notamment en ces termes (III, 12) : « Et tu n'es pas encore page ? » Les mérites de Sargines lui valent toutefois d'être finalement consacré « écuyer » : « Adieu mon fils, nous nous reverrons, et pour qu'il te souvienne de moi, après Dieu, le Roi de France te fait écuyer. » Le librettiste se ménage, ce faisant, quelques occasions de glisser ces mots empreints de couleur locale et de les faire prononcer « à voix haute ». D'ailleurs, quelques commentaires relevés dans la presse d'époque révèlent que ce souci de vérité historique, loin d'être superflu, est parfois aussi attendu de l'autre côté de la rampe : on prête attention aux faits et gestes de l'écuyer, censés se distinguer de ceux d'un page ou d'un chevalier. Auteur d'un article relatif au costume du page, Jean-Charles Le Vacher de Charnois reproche par exemple à celui de Sargines d'être plus adapté à celui d'un écuyer « tandis que, dans les trois premiers actes de la pièce, il n'est pas encore page[456]. » Cette incohérence entre le rôle et le costume constitue une erreur inacceptable aux yeux de l'érudit, preuve que la vraisemblance du médiévalisme scénique tend dès la fin du XVIIIe siècle à s'appuyer sur la vérité historique. Une critique similaire peut être relevée en 1798 dans la revue *Le Censeur* à propos de l'opéra *Zoraïme et Zulnar* (1798). Cette fois, c'est le rôle attribué à l'écuyer qui pose problème : « la poltronnerie de l'écuyer de Zulnar est inexcusable sous tous les rapports ; d'ailleurs elle pêche contre les usages reçus et blesse les lois de la Chevalerie. [Car] dans un ouvrage héroïque, il faut observer les convenances, et jamais, je le répète, un Chevalier n'a pris pour second un homme capable de fuir à l'aspect du danger ; une autre inconvenance, c'est que ce même Écuyer fait au troisième acte les actions les plus courageuses : ce rôle est à refondre entièrement[457]. » La réinvention scénique de l'écuyer alimente donc, semble-t-il, certaines attentes. Les librettistes ne laissent d'ailleurs guère vagabonder leur imagination et ne poussent guère les recherches en quête d'un détail pittoresque jusque lors inédit. Dans l'opéra-comique, les didascalies protocolaires relatives à l'écuyer n'émaillent en l'occurrence que les plus mélodramatiques des intrigues, celles auxquelles il a été reproché de trop s'écarter de l'esprit de l'opéra-comique : dans *La Rose blanche et la Rose rouge* (II, 12), Anna paraît « précédée de quelques écuyers et suivie de ses femmes », illustration de leur fonction d'escorte. Remarquons que le livret de *Françoise de Foix* (II, 15), œuvre exclue du fait de l'ancrage temporel plus tardif de son intrigue, comporte non seulement un tournoi mais aussi toute une distribution type (hérauts d'armes y compris) au sein de laquelle figurent des

[456] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, Paris : M.-F. Drouhin, an XI-1802, p. 50.
[457] [s. n.], « Théâtre de l'Opéra-Comique national. Lettre du Vieil Amateur, aux Auteurs du journal », *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théatres de Paris et des départemens,* volume 4, Paris : au bureau du Censeur dramatique, 1798, p. 158.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

écuyers ; ces derniers accomplissent des services tout à fait médiévalistes : « deux écuyers entrent, portant les armes, l'écu et la bannière du chevalier vainqueur dans le tournois ; d'autres bannières portant des devises galantes. » Cette observation n'ébranle pas toutefois notre hypothèse de départ, consistant à définir le Moyen Âge selon des critères chronologiques : le Moyen Âge d'opéra-comique se situe en effet au croisement de ses différents motifs constitutifs et *Françoise de Foix* ne présente pas comme les autres œuvres de notre corpus d'air de parenté avec *Richard Cœur-de-Lion.*

III. d. 3 La visière baissée

Qu'il soit à présent question du coup de théâtre favori du médiévalisme français réinventé sous un jour héroïque ou protocolaire : le lever de visière. Comme dans le cas d'autres motifs, difficile d'établir la genèse de ce motif, qu'elle soit érudite ou légendaire. Certains passages des incontournables *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye sont-ils à l'origine de ce ressort dramatique ? Une recherche plein texte révèle que la visière du chevalier est mentionnée à plusieurs reprises, en particulier dans le contexte du tournoi : il fallait « ne plus frapper un chevalier dès qu'il avait ôté la visière de son casque, ou qu'il s'était déheaumé[458] ». Rien n'atteste toutefois que ce passage ait influencé les librettistes. Comme le tournoi et l'écuyer, le motif est quoi qu'il en soit déjà présent dans la préhistoire des opéras-comiques médiévalistes, dont il disparaît lui aussi au XIXe siècle. Il figure par exemple dans *La Belle Arsène* (1773), comédie-féerie déjà citée plus haut. Le personnage d'Artur indique ainsi qu'« un Chevalier étranger, inconnu, / Visière basse, a paru dans l'arène ». Dans cette pièce, le motif n'est que mentionné ; or c'est sous le plus souvent sous forme de didascalie qu'il s'intègre à la plupart des livrets. Ses propriétés permettent de décrire ce motif comme mélodramatique[459] : facile à mettre en œuvre, souvent employé comme *deus ex machina,* il fait l'objet d'une emphase exacerbée issue à la fois de la curiosité préalable des autres personnages et de la réaction qu'il suscite. Le lever de visière présente en outre pour les librettistes deux avantages scéniques majeurs. D'une part, il est extrêmement lisible, y compris de loin ; d'autre part, il participe efficacement à la couleur locale d'ensemble dans la mesure où, à ce moment, l'attention du spectateur doit nécessairement se porter sur l'armure du chevalier. De ce point de vue, les allées et venues des écuyers et leur manipulation des

[458] Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, volume 1, Paris : Veuve Duchesne, 1781, p. 96.
[459] Ce motif est fort compatible avec la littérature populaire. Il est peut-être à l'origine du motif du vengeur masqué qui émaille aujourd'hui tant de fictions (Zorro ou Superman par exemple).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

armures, armes et bannières des chevaliers, guidées par les didascalies protocolaires, présentent une fonction similaire, celle d'attirer l'attention sur des objets dotés de couleur locale en les mettant en scène. Par ailleurs, si le travestissement d'un personnage constitue l'un des ingrédients phares du théâtre en général, la visière baissée constitue l'équivalent du camouflage d'un personnage en troubadour sur le versant héroïque du médiévalisme scénique.

Le motif s'intègre à cette époque à toutes sortes d'arts, toutes sortes de media. On le trouve par exemple dans la peinture historique des années 1810-1820 : *le Tournoi* (1812) de Pierre Révoil, dont il a déjà été question précédemment, représente le visage de Bertrand du Guesclin « désheaumé » par la lance de son adversaire tombé à terre. Le roman historique l'exploite tout aussi bien. La scène de tournoi d'*Ivanhoe* vient à cet égard immédiatement à l'esprit, scène dans laquelle le héros éponyme, sous l'identité mystérieuse d'un « chevalier déshérité », déstabilise ses adversaires :

> « [Et] les maréchaux du tournoi furent les premiers à offrir leurs félicitations au vainqueur. Ils le prièrent en même temps de permettre qu'on détachât son casque, ou du moins de lever sa visière, pour venir recevoir le prix du tournoi des mains du prince Jean. Le chevalier Déshérité se refusa à leur demande avec une courtoisie chevaleresque, attendu qu'il ne pouvait se faire connaître en ce moment, pour des raisons qu'il avait expliquées aux hérauts d'armes avant d'entrer dans la lice. Les maréchaux n'insistèrent pas, car, parmi les cœux singuliers que faisaient souvent les chevaliers dans ce siècle, il n'en était point de plus communs que celui de rester inconnu jusqu'à ce qu'ils eussent fait exploit ou mis à fin telle aventure[460]. »

« Il n'en était pas de plus commun » : nous acquiesçons, car Scott n'a absolument pas la primeur lorsqu'il recourt, probablement glané dans tel ou tel mélodrame. Plus immédiatement lié aux scènes lyriques françaises, le Walter Scott français l'emploie lui aussi dans son mélodramatique roman *Le Solitaire*. La scène du combat que se livrent Charles de Bourgogne (le Solitaire encore incognito) et le chevalier Ecbert tire toute sa force dramatique du lever de visière final :

> « Écartant l'immense bouclier qui cachait ses formes admirables, il a levé la visière de son casque. […] Quelle subite terreur s'est emparée d'Ecbert ! les traits du vainqueur lui sont connus. […] Fixant des yeux une apparition qu'il croit peut-être surnaturelle, il recule à son tour ; son bouclier lui échappe ; il jette son glaive, il tombe à genoux, et ses mains suppliantes implorent son superbe ennemi[461]. »

Cette scène pleine d'emphase – une perche tendue à d'éventuels adaptateurs ? Question que le lecteur se pose à plusieurs reprises –, à l'évidente teneur visuelle, marque à tel point les adaptateurs qu'elle se trouve reprise à la fois sur les scènes françaises et italiennes. Il s'agit là d'ailleurs d'un exemple privilégié de circulation d'un motif d'un genre à l'autre, d'un pays à

---

[460] Sir Walter Scott, *Œuvres de Walter Scott*, volume 8, traduction de Defauconpret, Paris : Furne, Charles Gosselin, Perrotin, 1835, p. 106.
[461] Charles-Victor d'Arlincourt, *Le Solitaire,* tome I, Paris : Lecharlier, p. 130.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'autre, cela par le biais d'une intrigue voyageuse. Comme on peut s'y attendre, le genre du mélodrame le reprend volontiers, comme c'est le cas des deux mélodrames tirés du *Solitaire*. *Le Mont Sauvage ou le Solitaire* (1821), signé de Pixerécourt, met en scène un duel entre le comte de Palzo, l'un des personnages du roman, et le duc de Bourgogne. Ce dernier, incognito, surnommé « l'homme du mont Sauvage », intervient à point nommé pour sauver Élodie (II, 11). L'agresseur est terrassé, comme par magie, sous le seul effet du lever de visière.

> *Un buisson, placé derrière la chapelle et près d'Élodie s'ouvre, l'inconnu passe sa tête couverte d'un casque.*
> L'INCONNU
> Arrête !
> LE COMTE
> Qui es-tu ?
> L'INCONNU*, lève sa visière*.
> Regarde.
> LE COMTE*, immobile, stupéfait, laisse tomber son poignard.*
> O ciel !
> L'INCONNU, *sortant du bosquet*.
> Silence ! je te défends de prononcer jamais mon nom.

Nul meilleur commentaire ne peut être fait à ce passage qu'un autre passage, tiré d'*Élodie ou la Vierge du monastère* (1822), mélodrame à grand spectacle de V. Ducange, nouvelle réaction de stupeur suscitée par le lever de visière :

> Le SOLITAIRE *(Il entre brusquement, sans manteau, armé et la visière baissée)*
> Arrête !!! le Solitaire est devant toi. […]
> ECBERT
> Quels accens ! … son aspect… son armure funèbre ! …
> *(Il le regarde avec crainte.)*
> LE SOLITAIRE, levant sa visière
> Regarde-moi.
> ECBERT
> Juste ciel ! ô prodige ! c'est vous !

Le Solitaire baisse immédiatement sa visière, ne s'étant dévoilé devant Ecbert que pour éviter un duel inutile. Le motif plaît tant à Ducange qu'il l'emploie une seconde fois dans le dénouement (III, 7). Le baron d'Herstall s'apprête à célébrer les noces d'Élodie et du Solitaire dont il ignore encore l'identité ; le lever de visière advient juste avant l'échange des consentements, moment de suspense dans la mesure où ce geste est susceptible de remettre en cause l'hymen tant attendu. La réaction du baron devant celui qu'il juge être un monstre ne peut être que le plus grand effroi :

> *L'inconnu lève la visière de son casque.*
> *LE BARON*
> Que vois-je ? le duc de Bourgogne !
> ÉLODIE
> Le meurtrier de mon père !

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

On peut deviner, en filigrane, quel est alors le plaisir du spectateur des scènes de boulevard à voir et revoir cette même scène. Les auteurs de mélodrame n'ont toutefois guère besoin de s'appuyer sur un roman historique pour employer ce motif. *Éléonore de Lusignan* (1816) l'exploite par exemple à deux reprises. Le lever de visière est alors à l'évidence l'occasion de montrer du doigt l'armure, élément de couleur locale (II, 4) : « Abermandas lève sa visière et laisse voir un masque hideux, qui lui couvre le visage. Il abaisse aussitôt sa visière. Isoline jette un cri en reculant d'horreur[462]. » Alors qu'Éléonore est décidément incapable de démontrer son innocence, que le motif constitue un *deus ex machina* (III, 16). Almoraïde révèle son identité :

> RAYMOND
> Chevalier, qui êtes-vous donc ?
> ALBERMANDAS
> Almoraïde. *(Il lève sa visière ; et paraît à découvert.)*
> RAYMOND
> Vous, Prince !
> ÉLÉONORE
> Almoraïde[463] !

Des échanges stéréotypés comme ce dernier foisonnent dans le mélodrame des années 1800-1840 : les recouper permet de désigner le lever de visière comme une donnée préfabriquée et réutilisable. Autant d'exemples de mélodrames médiévalistes que rien ne sert de détailler : *Richardet et Bradamante* (1805, Ambigu-Comique), *Elverine de Wertheim* (1808, Ambigu-Comique), *Le Siège de Paris* (1809, Gaîté), *La Guerrière ou la Femme chevalier* (1812, Ambigu-Comique), *Palmérin ou le Solitaire des Gaules* de M. Victor (1813, Ambigu-Comique) ou *Dieu, l'honneur et les dames* (1815, Porte-Saint-Martin). Ce motif constituerait même l'un des signes distinctifs majeurs de la réinvention du Moyen Âge par le genre du mélodrame, ce que nous inférons de certains clins d'œil glissés dans le mélodrame parodique *Le Mariage du Mélodrame et de la Gaité* (1808) d'Alphonse Martainville. La Gaité, personnifiée, reçoit à tour de rôle deux illustres prétendants, en l'occurrence le petit Vaudeville puis le Mélodrame, eux aussi personnifiés. Les clichés relatifs à ces deux genres et les idiolectes constituent presque des imposés dans ce contexte, dans le but de susciter la complicité de l'auditoire. Lorsque le mélodrame prend la parole pour se présenter à la Gaité (I, 7), c'est en des tournures et un lexique chevaleresques ; le geste qui ponctue ces propos est le suivant :

---

[462] Alexandre Leblanc de Ferrière, *Éléonore de Lusignan*, *in Drames et mélodrames*, Paris : [n. p.], [1793-1868], p. 29.
[463] *Ibid.*, p. 64.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LE MÉLODRAME

Madame, la renommée a fait parvenir jusqu'à moi le dessein que vous aviez formé de choisir un époux. Si sa main doit être au plus digne, me suis-je écrié, j'oserai la disputer en champ clos, à tout ce que l'univers a de vaillants chevaliers. J'ai quelque droit peut-être à obtenir la préférence… je suis le mélodrame. (*Il lève la visière de son casque*[464]*.)*

C'est ainsi que l'on caricature de la façon la plus juste le genre du mélodrame : une attitude et des propos pseudo-héroïques, d'une part, le lever de visière, d'autre part. Une passerelle peut être établie là encore, sur la base de ce motif, entre mélodrame et opéra. Ce dernier figure en effet à deux reprises au moins sur la scène de l'Académie de musique, dans *Les Abencérages* (1813) et dans *Roger de Sicile ou le Roi troubadour* (1817), cela en dépit de l'ancrage géographique tout à fait différent de deux intrigues. Dans *Les Abencérages*, la scène du tournoi puise son suspens dans l'identité voilée de celui qui se présente comme un « vengeur » au service de l'innocence. Gonzalve paraît ainsi sur scène en costume de guerrier abencérage, « la visière baissée, suivi de deux écuyers » (III, 6). L'aura de mystère qui l'enveloppe est soigneusement entretenue tout au long du combat sur le mode très protocolaire d'un tournoi. L'écuyer va suspendre sa bannière voilée – l'objet va de pair avec cette visière baissée –, ainsi que son bouclier, à la colonne. C'est à la fin du combat, une fois Gonzalve vainqueur, que ces deux objets laissent percer son identité (III, 7) : « Sur un signe de l'inconnu, son écuyer est entré dans la lice et a découvert sa bannière. L'on reconnaît l'étendard de Grenade. » Et, plus loin : « il lève sa visière, on reconnaît Gonzalve. » L'effet de surprise lié à ce coup de théâtre est alors aussi souligné qu'il le serait dans un mélodrame. Le motif apparaît ensuite, quatre ans plus tard, dans la première scène de *Roger de Sicile ou le Roi troubadour* (1817), scène initiale au cours de laquelle Edmond sort puis « revient accompagnant un chevalier qui s'avance la visière baissée[465] » (I, 1). Ce chevalier masqué est le roi Roger, travesti de plusieurs façons dans le courant de l'opéra. Même motif, même effet en dépit du fossé de légitimité censé différencier l'opéra et le mélodrame : l'effet de surprise est ainsi mis en valeur par des points d'exclamation révélateurs de l'enthousiasme du chœur (I, 2) : « O surprise ! ô bonheur extrême ! C'est Roger, c'est le Roi lui-même ! Vive le Roi ! Vive le Roi[466] ! » Le motif est de nouveau employé à la fin du livret – lourdeur en un texte si court ; cette fois, c'est Edmond, vêtu en soldat hongrois, qui s'approche du roi Roger et de sa

[464] M. A. Martainville, *Le Mariage du Mélodrame et de la Gaité, scènes d'inauguration*, Paris : Barba, 1808, p. 13.
[465] Jean-Henri Guy, *Roger de Sicile ou le Roi troubadour*, Paris : Roullet, 1817, p. 2.
[466] *Ibid.*, p. 3.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

fille Elvire : il « ouvre son manteau et lève sa visière[467] ». Le lever de visière apparaît, au terme de ce parcours, comme un passage si ce n'est obligé, du moins possible sur la scène parisienne la plus légitime. Il démontre, là encore, la facilité avec laquelle les librettistes d'opéra *flirtaient* avec les effets mélodramatiques, d'une part, et, d'autre part, son potentiel statut de socle d'intertextualité. À cet égard, l'opéra-comique se distingue-t-il de nouveau par l'absence de ce motif ? Oui : cette signature du mélodrame médiévaliste est totalement absente des livrets d'opéra-comique dans les années 1810-1820. On le trouve pourtant dans la préhistoire du médiévalisme d'opéra-comique, dans *La Belle Arsène* (voir *supra*), et même, à la fin du XVIIIe siècle, dans *Sargines ou l'Élève de l'amour* (1788). Monvel l'emploie dans le troisième acte, celui du combat des troupes de Philippe-Auguste auquel le héros éponyme prend part à visage caché. La mention de la visière baissée, dans la didascalie de début d'acte, participe au suspens général : alors que le roi est mis en difficulté, « [u]n soldat cuirassé à la légère, mais visière baissée, arrive, voit le Roi prêt à périr sous les coups dont on l'accable ; il se précipite, écarte avec son glaive les ennemis les plus acharnés, jette un cri terrible, couvre de tout son corps le corps de Philippe, se bat encore, et reçoit tous les coups que l'on porte à celui qu'il défend[468]. » Par la suite, il faut qu'un auteur de mélodrame se préoccupe d'opéra-comique pour qu'on le rencontre de nouveau. Le motif avait tant inspiré Pixerécourt, nous l'avons vu, qu'il l'inscrit à deux reprises dans *Le Mont Sauvage* (1821), adapté du *Solitaire* d'Arlincourt. Ce n'est pas là une première : s'étant auparavant essayé au genre de l'opéra-comique médiévaliste avec la *Rose blanche et la Rose rouge* (1809), il introduit le motif avec une certaine lourdeur dans la suite des péripéties. Furieux à la pensée qu'Anna ait pu le tromper, Henri se présente en effet au château de Seymour « vêtu en chevalier, la tête couverte d'un casque dont la visière est baissée. Il entre brusquement, porte la main à sa visière pour la lever[469] » (II, 9) ; mais Seymour, qui a deviné son identité et ses intentions, intervient pour l'en empêcher et le protéger de ses ennemis : « Non, chevalier, non, laissez votre visière baissée ; nous savons que vous désirez de rester inconnu, quels que soient vos motifs, ils seront respectés[470]. » Henri dévoile toutefois son identité devant ses ennemis : un coup de théâtre contribuant à la dimension mélodramatique de cet opéra-comique, qui s'écarte en cela de l'esthétique du genre.

---

[467] *Ibid.*, p. 31.
[468] Jacques-Marie Boutet de Monvel, *Sargines ou l'Élève de l'amour*, Lyon : Olyier, 1789, p. 48.
[469] Pixerécourt, *La Rose blanche et la Rose rouge* (I, 4), in *Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, volume 2, Paris : Tresse, 1841, p. 151.
[470] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. d. 4 Écuyer, distributions types, tournoi : des motifs européens ?

Dans quelle mesure le Moyen Âge protocolaire et héroïque est-il spécifique aux scènes françaises dans les premières décennies du XIXe siècle ? Pour statuer sur cette question, le devenir de la visière, du personnage de l'écuyer, des didascalies protocolaires et de la scène du tournoi au passage de frontière ont été successivement étudiés. Plus précisément, deux corpus d'opéras permettent d'évaluer de façon complémentaire l'assimilation de ces motifs en terres italiennes et allemandes. Ce sont les adaptations d'intrigues voyageuses qui ont été étudiées en priorité. Lorsqu'aucune d'entre elles ne comporte ces motifs, des livrets italiens et allemands (mais en bien moindre proportion) qui réinventent le Moyen Âge français sans reposer pour autant sur un corpus français nous ont renseigné.

Le motif de la visière est plus européen que français, plus interdisciplinaire qu'opératique. C'est ce que confirme en premier lieu l'étude des livrets italiens issus de romans d'Arlincourt. Bien loin d'être évacuée, raturée par les adaptateurs étrangers, la scène du lever de visière du *Solitaire* est ainsi reprise dans *Il Solitario*, *azione patetica,* (1825) du baron Cosenza, dans *Il Solitario*, *azione spettacolosa,* (1829) de Corrado Vergnano ou dans *Il Solitario*, *azione drammatica,* (1832) de Francesco Bon : trois genres dont on ne pourrait guère traduire avec exactitude la dénomination en français qui constituent, en substance, les équivalents du mélodrame français. Cosenza intègre à deux reprises ce geste mélodramatique dans le cadre de sa (pourtant) courte *azione patetica*, notamment lors de la tentive d'enlèvement d'Élodie (II, 12) par Norindall (Ecbert) :

> SOLITARIO *si alza la visiera, e con dignità dice a Norindall.*
> E lo potresti ; Norindall ?
> NORINDALL *sul di cui volto comparisce all'istante lo stupore, il pentimento, la gioiza, e quasi fuori di sè gittando via il ferra corre per abbracciarlo, quindi il rispetto gl'impone di mettersi in ginocchio per baciargli la mano.*
> Che ! … Che vedo mai ! … possibile… che tu… tu stesso… che io piansi… che io vidi[471].

Dans cette même pièce, c'est devant le comte Palzo et dans une attitude beaucoup plus menaçante que le Solitaire dévoile une seconde fois son identité sur ce mode mélodramatique (III, 6) :

> SOLITARIO *rassicurato che Herstall non puo mirarlo in viso si alza per un istante la visiera e si mostra a Palzo. Dicendogli con voce soffocata.*
> Traditore mi riconosci.
> PALZO *che manda un grido per lo spavento indi con voce ingozzata, e tremante balbettando dice*

[471] Giovanni Carlo Cosenza, *Il Solitario*, Naples : dalla Stamperia Francese, 1825, p. 44.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Che… che vedo… tu… tu stesso… vieni… dall'inferno[472].

Une didascalie à peu près identique se retrouve dans l'*azione spettacolosa* de Corrado Vergnano (adaptation d'adaptation, tout compte fait ?), alors que Roberto, *conte di Norindall*, essaie d'enlever Élodie (I, 9) :

SOLITARIO
Oseresti colpirmi ? (alza la visiera del suo elmo, ed in questo punto un lampo riverbera su lui, tutti retrocedono.)
ROBERTO
Che vidi[473] !

Enfin, dans *Il Solitario ossia Carlo il Temerario, azione drammatica* de Francesco Bon (II, 14), l'effet de terreur mélodramatique produit sur le comte d'Ermanz, agresseur d'Élodie, à la vue du Solitaire découvert est particulièrement souligné :

Le Solitario si presenta improvisamente con visiera calata e spada nuda.
SOLITARIO
Miserabile ! Oseresti tu di ferirmi (in tuono autorevole, e alzando la visiera)
ERMANZ
Ah ! … *(riconosce il Solitario. Egli è nel mezzo in atteggiamento fiero e maestoso. (...) D'Ermanz ha lasciato cader la sua spafa, ed è rimasto in un'attudine mista di stupore e di rispetto*[474].

Plus étonnant : ce même motif, tiré de cette même scène, s'insère tout aussi légitimement dans le genre de l'*opera seria* italien, qui prétend pourtant s'élever au-dessus d'une esthétique bassement mélodramatique. Considérons ainsi le livret d'*Il Solitario ed Elodia* (1826) de Tottola et Pavesi. Paradoxalement, le librettiste qui annonce en préface vouloir rendre cette intrigue digne d'un *dramma serio* (« *il rendere questo soggetto degno di un dramma serio* ») « en évitant autant que possible tout ce que l'anecdote initiale recèle de merveilleux et d'extraordinaire » conserve le lever de visière. Cette précaution oratoire, souci explicite de se distinguer des genres bas, aurait pourtant porté à le croire puisqu'elle constitue en quelque sorte une entreprise de purification du livret italien. Alors qu'Egbert, duc de Norendall, entreprend d'enlever Élodie, le Solitaire intervient à point nommé pour sauver Élodie. La scène qui en résulte est plus mélodramatique qu'opératique :

---

[472] *Ibid.*, p. 67.
[473] Corrado Vergnano, *Il Solitario*, Milan : Da Placido Maria Visaj, 1829, p. 26.
[474] Francesco Augusto Bon, *Il Solitario*, *in Galleria teatrale, ossia Scelta collezione di componimenti comici e drammatici di autori italiani e stranieri*, tome IV, Florence : Berni, 1827, p. 121.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Egb. Vieni…
Sol. Arrestati ! *(gitta il mantello, si presenta con visiera bassa, e mano armato.)* A salvarla qui son'io…
Egb. Pagherai colla tua vita / Tant'audacia…
(snuda il ferro, e si scuglia contra il Solitario […] *Il Solitario alza la visiera. Egbert è al maggior segno sorpreso nel riconoscerlo.*
Elo. Ah ! Quale aita !
Sol. Mi ravvisa, e se lo puoi, / Volgi pur quel ferro a me !
Egb. Qual prodigio ! ah ! siete voi ?
Sol. (Taci !)
Egb. Oh ! Prence ! al vostro piè[475]…

Cette scène déclinée à peu de variations près dans le roman historique, dans les mélodrames parisiens et sur les scènes de boulevard italiennes s'intègre tout aussi bien sur les planches du Théâtre royal de Naples. Est-ce là le souci d'autoriser le plaisir de la reconnaissance au spectateur, qui a probablement lu la traduction italienne du roman ? Quoi qu'il en soit, pas de lever de visière dans *Il Solitario*, *melodramma,* (1829) de Giuseppe Persiani et Calisto Bassi grâce à la judicieuse alternative imaginée par le librettiste. Si le livret italien reprend à son compte la teneur manichéenne du roman et des mélodrames français, le lever de visière est banni car c'est la voix du Solitaire qui permet cette fois son identification. Le fait que l'épisode soit repris mais que ce détail soit remplacé demande à être souligné. Il pourrait s'agir d'un moyen de gommer l'esprit mélodramatique de l'intrigue initiale ou du souci d'éviter cette scène déjà maintes fois exploitée. La plupart du temps, il est clair qu'on ne pouvait toutefois « réinventer » *le Solitaire* sans réinventer également l'épisode de la visière, constat similaire à celui qu'effectue Michela Mancini dans *Immaginando Ivanhoe*[476] à propos des diverses réinventions italiennes d'*Ivanhoe*. L'auteure considère ainsi que les illustrateurs et adaptateurs (librettistes) forgent, au cours du XIXe siècle, une nouvelle trame d'Ivanhoe, trame à la fois distincte de celle du roman et issue d'une sélection privilégiée de ses épisodes phares. Le geste fatidique du lever de visière hante les scènes italiennes non seulement dans le genre légitime de l'opéra seria et dans les genres-frères italiens du mélodrame français, mais aussi et à plusieurs reprises, dans celui du ballet. Deux ballets italiens, respectivement héroïque et historique, sont tirés du *Solitaire*, ballets dont les scénarios exploitent l'un comme l'autre la théâtralité de ce simple geste. La dernière scène de *L'Orfana di San Mauro ed il Solitario* (1829) d'Alfonso Demasier, qui rassemble tous les personnages, se déroule au sommet du pic Terrible. Elle tire de cette localisation une part de sa dramatisation :

[475] Andrea Leone Tottola, *Il Solitario ed Elodia*, Naples : Dalla tipografia Flautina, 1826, p. 22.
[476] Michela Mancini, *Immaginando Ivanhoe : romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milan : B. Mondadori, 2007.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> *Il solitario escende a stento la montagna, trasportando Elodia svenuta. Vedendosi inseguito, la depone sopra un seggio di erba, e si prepara alla difesa ; ma accortosi esser Ecbert che lo insegue, alza la visiera, e si dà a conoscere.*
> *Ecbert, vedendo il suo signore, gitta il brando, e si prosta co'suoi*[477].

Dans le quatrième acte du ballet *La Vergine di Hunderlach* (1826) de Francesco Clerico, le motif revient à nouveau et la révélation de Charles le Téméraire suscite cette fois l'horreur générale :

> *Rinova di Herstall la sua richiesta, onde col proprio uome si manifesti l'incognito pretendente alle nozze di sua nipotre. Ritiransi le villiche donne ed i seguaci guerrieri, quindi il Solitario alzata la visiera e spiegato il manto, mostrasi decorato cogli ordini del già Duca di Borgogna, e palesa di essere Carlo il temerario. Atterito il Barone all'improvvisa scoperta, retrocede fremente e tutto compreso da orrore*[478].

Que les personnages se prosternent ou marquent leur horreur, on ne peut contester le fort potentiel de dramatisation issu du lever de visière, loisible d'être exploité dans des genres aux prétentions très distinctes. D'autres intrigues voyageuses comportent ce motif et attestent le fait qu'il était possible de le traduire de façon littérale, cela dès la décennie 1810. C'est le cas dans l'adaptation de *Sargines* sous forme de *dramma eroicomico per musica*[479]. De la scène belliqueuse de cet opéra-comique, représentée sous la forme d'une pantomime dans le quatrième acte, seul le maniement de la bannière – Galon de Montigny porte sur les planches françaises la bannière royale semée de fleurs de lys – a été supprimé ; les éléments clés, l'intervention inespérée du chevalier inconnu, la reconnaissance de Sargines d'après son épée et la surprise consécutive au « lever de casque » de Sophie, se retrouvent en revanche bel et bien dans la version italienne[480]. Même constat dans le cas d'une autre intrigue voyageuse : l'adaptation par Felice Romani de la *Rose blanche et la Rose rouge* sous forme de *dramma serio,* version pourtant très sélective au regard de l'œuvre d'origine. Dans la version de Felice Romani, Enrico fait son entrée vêtu en chevalier, le visage caché par une visière (« *Enrico vestito da Cavaliere in armatura, e con Visiera* »). L'apparition du motif est conforme à ce que l'on a pu lire dans le livret de Pixerécourt. Enrico veut soulever sa visière (« *Enrico esce franco, e sta per alzare la Visiera* ») et Vanoldo qui l'a reconnu tente de l'en empêcher à tout

---

[477] Alphonse Demasier, *L'Orfana di S. Mauro ed il solitario*, ballet historique, Naples : Flautina, 1829, p. 11.
[478] Francesco Clerico, *La Vergine di Hunderlach*, ballet héroïque, Venise : Casali, 1826, p. 13.
[479] Giuseppe Maria Foppa, *Sargino Ossia L'Allievo Dell'Amore, dramma eroicomico*, Venise : Casali, 1817, p. 36.
[480] « *Sofia si leva il casco. I suoi lunghi capelli cadono sopra la de lei armatura. Sorpresa generale.* », *ibid.*, p. 40.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

prix[481] (I, 18). L'expression de stupeur consécutive au lever de visière est elle aussi fort apparentée à celle du texte de Pixerécourt :

> ENRICO
> Traditor non son'io,
> Non spergiuro al moi dovere ;
> Te sleale Cavaliere
> Ben accusa tua vilt.
> *A Rodolfo e nel finire s'ala la visiera, e getta l'elmo.*
> TUTTI
> Ah ! […]
> RODOLFO e CORO
> Ah ! che vedo ! quivi Enrico[482] !

Par la suite, des livrets d'opéras seria italiens signés de librettistes imprégnés de culture française intègrent également ce motif sans être pour autant des adaptations d'intrigues françaises. C'est le cas par exemple d'*Il Romito di Provenza* (1831), dans lequel Felice Romani réinvestit par ailleurs de nombreuses ficelles du Moyen Âge d'opéra français. La circulation de ce motif mène par ailleurs au constat suivant : ce pan du médiévalisme scénique français s'exporte semble-t-il beaucoup mieux que celui qui était relatif au troubadour, donnant lieu à des traductions moins contournées, plus littérales. Cette intuition demande toutefois à être confirmée par l'étude d'autres motifs également relatifs à ce pan du Moyen Âge.

Trois livrets germaniques permettent de constater l'absence de traduction univoque correspondant au terme d'« écuyer » entre la fin du XVIIIe siècle et les années 1830. Il a fallu là encore passer par l'Autriche d'où les traductions d'opéra-comique s'acheminent à plusieurs reprises. Dans *Raoul von Crequi* (1796), le traducteur Herklots rend ainsi le terme d' « écuyers », censé désigner Landri et Lahire[483], par celui, très flou, de *Vasallen*. La traduction elle aussi effectuée à Vienne puis diffusée en Allemagne, par Georg Friedrich Treitschke, de l'opéra-comique *Héléna* en *Helene, Schauspiel* (1803) – « traduction libre » d'après Bouilly, est-il indiqué – gomme tout simplement le terme d'« écuyer » au profit de celui de *Ritter,* signifiant plus généralement « chevalier » : un parti pris étonnant au regard du souci avec lequel étaient au contraire distinguées, en contexte français, les différentes catégories de la distribution type. Un regard sur une traduction plus tardive, celle de *Robert le*

---

[481] Felice Romani, *La Rosa bianca e la Rosa rossa, dramma per musica*, Padoue : Tipografia Penada, 1824, p. 29.
[482] *Ibid.*, p. 30.
[483] Nicolas Dalayrac, Karl Alexander Herklots, *Arien und Gesänge* aus *Raoul von Crequi*, *Singspiel*, 1796, page de distribution.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Diable devenu *Robert der Teufel* (1830) révèle enfin que Theodor Hell rend ce même terme d'écuyer par celui de *Knappen* (I, 2) : « *Knappen auf ! Schenkt uns ein*[484] *!* » Le recoupement de ces trois traductions suggère qu'au cours des premières décennies du XIXe siècle, les librettistes germaniques n'ont pas eu besoin de se forger de référent aussi clairement défini que l'était l'écuyer dans le contexte français. Plus généralement, il est difficile de déterminer à l'aune des livrets germaniques s'il existait une distribution type censée réinventer, par convention, le monde féodal. En effet, le terme de *Gefolge*, signifiant « suite » et renvoyant à une typologie indéterminée, n'est jamais précisé. On le trouve pourtant dans un certain nombre de livrets issus d'intrigues voyageuses : une « suite de la comtesse » (*Gefolge der Gräfin*) est par exemple ajoutée à la version française initiale dans *Raoul von Crequi* ; on trouve également la suite de Jean de Paris (*Gefolge Johann's von Paris*) et celle de la princesse (*Gefolge der Prinzessin*) dans la traduction de *Jean de Paris* signée de Joseph Ritter von Seyfried[485], qui circula de l'Autriche à l'Allemagne. À sources plus conséquentes, résultats plus conséquents : il est ainsi loisible d'établir des constats plus généraux dans le contexte italien du fait du nombre plus important de livrets disponibles. En l'occurrence, si les pages (*paggi*) figurent dans les distributions d'opéras italiens depuis le XVIIe siècle (et cela également hors contexte médiévaliste[486]), les écuyers (*scudieri*) plus spécifiquement représentatifs de la hiérarchie de la chevalerie française ne font leur timide entrée dans ces mêmes livrets qu'à partir des années 1810. En outre, ces livrets présentent une genèse commune et spécifique : c'est dans les adaptations de pièces françaises et plus particulièrement de tragédies médiévalistes datées du XVIIIe siècle que l'on trouve des livrets comportant des *scudieri*. Ils sont à l'inverse quasi absents d'opéras non issus de pièces françaises. Plus précisément, la recherche par mots-clés effectuée sur le site de l'Université de Bologne sur la base des termes *scudieri* et *paggi* aboutit aux titres suivants, énumérés par ordre chronologique : *Sargino ossia L'allievo dell'amore* de Foppa (dans la version de *dramma eroicomico* donnée à la Scala en 1814) inspiré de l'intrigue du même nom ; *Gabriella di Vergi* (1816) inspiré de la tragédie *Gabrielle de Vergy*, de Dormont du Belloy ; *Zoraida* (dans la version de *melodramma eroico* donnée à la Fenice en 1815-1816, sur une musique de Giuseppe Farinelli) dont l'intrigue, qui met en jeu des Abencérages, s'inspire du

---

[484] Theodor Hell, *Robert der Teufel, nach dem Französischen der Scribe und Delavigne*, Munich : G. Franz, 1830, p. 10.
[485] Joseph von Seyfried, *Johann von Paris, Komisch Oper nach dem Französischen des St. Just*, Leipzig : Peter, 1813. Paru originellement à Vienne.
[486] Un constat basé sur une recherche par mot-clé effectuée sur le site de l'Université de Padoue : www.librettidopera.it.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Don Quichotte de la Manche de Florian ; *Fajello* (*dramma tragico per musica* sur un livret de Tottola mis en musique par Carlo Coccia, 1817) dont l'intrigue s'inspire également de la tragédie de Dormont du Belloy *Gabrielle de Vergy*. Bien que la tragédie de Baculard d'Arnaud ne compte pas de tels figurants, des écuyers figurent encore dans le livret d'*Adelaide e Comingio* mis en musique par Pacini (Milan, 1818) : l'idée de camper une couleur locale française incite-t-elle Tottola à introduire ces personnages ? Seul un opéra non issu d'intrigue voyageuse française fait exception à cette liste. Il est donc probable que les intrigues voyageuses ont eu un impact sur l'introduction progressive du personnage de l'écuyer en Italie, donc sur sa familiarisation progressive auprès du public. Le livret de *Sargino ossia L'allievo dell'Amore* (1814) de Foppa reprend d'ailleurs presque littéralement les répliques relatives à la hiérarchie médiévale. Filippo-Augusto interroge Sargino (II, 5) de la même façon que Philippe-Auguste interrogeait Sargines : « *E ancora / Non sei paggio*[487] *?* » La seconde allusion à cette hiérarchie plus haut rapportée, celle qui figure dans la réplique finale de Philippe-Auguste (III, 12) élevant Sargines au rang d'écuyer, n'a en revanche pas été reprise dans cette version italienne. Tant de paramètres entrent en jeu dans le processus d'adaptation qu'il est toutefois difficile de tirer de cette suppression un constat plus général du point de vue de l'horizon d'attente du public italien. Le maintien de la réplique relative au statut de page suggère d'ailleurs une familiarité au moins basique du public italien avec la hiérarchie médiévale. Lorsqu'ils apparaissent sur les scènes italiennes, les *scudieri* accomplissent par ailleurs des gestes comparables à ceux observés en contexte français : des gestes guidés par des didascalies types. Malgré l'italianisation des patronymes, c'est comme si ces figurants constituent à la fois des marqueurs temporels et des marqueurs de la couleur nationale française. Le livret de *Tancredi* (1813), adaptation par Gaetano Rossi et Gioacchino Rossini de la tragédie de Voltaire, exploite par exemple la présence connotée de ces écuyers dès le lever de rideau, dans le cadre d'une scène protocolaire : survenant aux côtés des chevaliers, les écuyers manipulent, comme en contexte français, des objets caractéristiques du Moyen Âge ; par la suite, l'entrée en scène de la protagoniste, Aménaïde, est solennisée par leur présence (I, 3) puisqu'elle « [entre] précédée d'écuyers et accompagnée de demoiselles[488] ». Assurant un rôle tout à fait comparable d'escorte et de soutien aux chevaliers, des écuyers figuraient déjà dans la distribution voltairienne (I, 4). En d'autres termes, l'influence française aurait incité à un élargissement de la typologie des personnages

[487] Giuseppe Foppa, *Sargino ossia L'allievo dell'Amore*, Milan : G. Pirola, 1814, p. 41.
[488] Amenaide, « *preceduta da Scudieri, ed accompagnata da Damigelle* », *in* Gaetano Rossi, *Tancredi*, Trieste : Weis, 1830. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'opéra italien. Dans les années 1820-1830, le personnage de l'écuyer était bien entré « dans les mœurs » après s'être introduit sur les scènes italiennes par la porte des adaptations françaises. Dans les livrets italiens des décennies 1820-1830, l'évolution du personnage de l'écuyer est celle d'un élément qui, importé de l'étranger, fut peu à peu intégré, assimilé, au médiévalisme local : il change en effet de statut dans la mesure où les opéras qui l'emploient représentent certes le monde féodal français ou anglo-saxon mais où leurs livrets ne proviennent plus d'intrigues françaises remaniées ; l'écuyer est passé du stade de transfuge français à celui d'ingrédient assimilé par les librettistes italiens sans plus de référence au modèle de la tragédie historique.

Ce décalage chronologique vaut, plus largement, pour la standardisation de la distribution type médiévaliste. Dans les décennies 1820-1830, G. Rossi en particulier emploie et réemploie une même liste de figurants, traduction quasi littérale de la distribution française. Ses livrets révèlent d'ailleurs à quel point le choix d'un Moyen Âge français est « économique » pour lui en tant qu'il implique le recours à une distribution et à des scènes de foule préfabriquées. Entre autres exemples, la didascalie suivante (I, 16), tirée de *Romilda e Costanza* (1817), dont l'intrigue se déroule dans le cadre de la Provence médiévale, aurait eu tout à fait sa place dans les mélodrames historiques français : « *Marcia solenne : gli Araldi, Paggi, Cavalieri, Il Cont. Lotario : un Cavaliere al suo fianco con una cassetta, che rinchiude il testamento* […] *D'altra parte Teobaldo con Ugo, a pochi Cavalieri, gli scudieri, Costanza, e Dame.* » D'autres livrets signés de Rossi, dont l'intrigue s'ancre dans le Moyen Âge français, requièrent les mêmes figurants : *Il Crociato in Egitto* (1824) mis en musique par Meyerbeer, dont l'intrigue se déroule sur le port de Damiette dans le contexte des croisades, ou encore *Giovanna d'Arco* (1827) mis en musique par N. Vaccai. Dans l'Italie des années 1820-1830, Rossi n'a pas le monopole de ces distributions stéréotypées : Romani l'emploie par exemple dans *Emma d'Antiochia*, *tragedia lirica,* (1834) ancrée dans le contexte des croisades françaises.

Trois remarques relatives à l'existence d'une potentielle distribution type italienne viennent compléter cette énumération. Premièrement, la recherche par mots-clés effectuée sur le site de l'Université de Padoue, révèle que la distribution type s'intègre alors aussi bien dans le contexte de réinvention du Moyen Âge anglo-saxon que dans celui du Moyen Âge français. C'est ce qu'attestent les exemples de l'*Ivanhoe* (1830) de Rossi et Pacini et du *Conto d'Essex* (1833) de Romani et Mercadante, intrigues médiévalistes ancrées dans des cadres anglo-saxons. Il convient donc de ne pas réduire cette distribution à une donnée importée depuis la France. Deuxièmement, on relève dans la page de distribution des *Due Duchesse* (1826),

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

adaptation de Foppa tirée du mélodrame *Edgar ou la Chasse aux loups*, le même *etc.* qu'observé dans le contexte des mélodrames historiques français : peut-on en déduire que la distribution type avait atteint, au terme des deux premières décennies du XIXe siècle, le caractère stéréotypé observé plus précocement dans les mélodrames français ? L'*etc.* figure à plusieurs reprises dans des livrets médiévalistes de l'époque, tels qu'*Il Solitario ossia Carlo il Temerario, azione drammatica* de Francesco Bon*,* adaptation du *Solitaire* d'Arlincourt – dans la scène VIII, on trouve « écuyers, chasseurs, etc., etc.[489] » – ou dans *La Favorita* de Gaetano Donizetti (dont l'action se déroule en Syrie en 1113), qui met en scène les « chevaliers français, dames, pages, gardes, templiers, écuyers, *etc. etc.* »

On s'interroge, troisièmement, sur le fait que les livrets italiens issus d'adaptations d'Arlincourt tendent à ajouter certains ingrédients héroïques et protocolaires – par exemple des chœurs belliqueux, des hérauts, voire toute une distribution féodale type – aux versions originales. D'un point de vue général, cet ajout atténue le pittoresque hérité de la version originale française. Le livret de *La Rose blanche et la Rose rouge* signé de Pixerécourt concilie, nous l'avons vu, les pans pittoresques et protocolaires du Moyen Âge d'opéra. Son adaptation italienne signée de Felice Romani, mise en musique par Mayr, est désignée dans la version donnée au Teatro Filarmonico di Verona en 1819 comme un *melodramma eroico*. Cette épithète d'*eroico,* absente de la version française, est en harmonie avec les changements effectués par Romani, cela dès le premier numéro puisqu'un chœur martial de soldats se substitue à la musique en situation des troubadours. D'autres changements vont dans le sens d'une solennisation et d'une héroïsation de l'intrigue. On constate en particulier la substitution du camouflage d'écuyer (*scudiero*) à celui de troubadour, déjà commenté, ainsi que le nombre accru d'entrées en cortège. Pour ce faire, Romani a, conformément aux besoins de l'opéra italien, étoffé les rangs des figurants typiques du médiévalisme français : la distribution compte des *scudieri* (déjà présents dans la version française) et des *paggi* (absents de la version française), personnages auxquels sont confiés des rôles muets, ceux d'escorte et de service, qui coïncident avec la réinvention protocolaire du monde féodal. Cette dernière n'était pas absente de la version française : Anna fait par exemple une entrée solennisée par l'accompagnement de quelques écuyers qui la précèdent et de ses femmes (I, 12), figurants dont la seule fonction consiste à mettre en valeur son élévation sociale ; son « alter ego » italienne, Elvira, entre elle aussi suivie de deux pages, signe que ce code visuel (le prestige social issu de l'entourage de subalternes) fonctionne de façon identique de part et d'autre de la

[489] « *Scudieri, cacciatori, ecc, ecc* ». Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

frontière. Mais d'autres entrées de ce type sont ajoutées par Felice Romani : lors de la scène la plus solennelle, celle des noces de Clotilde et Vanoldo (I, 14), les protagonistes entrent dans la grande salle escortés de pages et d'écuyers. Le livret italien met par ailleurs en scène, comme le livret français, l'une des fonctions historiquement dévolues aux écuyers (alors dits « écuyers tranchants » comme nous l'avons vu dans les *Mémoires* de La Curne de Sainte-Palaye) : le service lors des festins. Dans la version italienne, les didascalies protocolaires destinées à décrire le service assuré par les écuyers au cours de la noce (I, 1) sont littéralement traduites de l'opéra-comique initial : « pendant ces couplets, les écuyers ont présenté des coupes pleines aux seigneurs » (II, 8) devient « *I Paggi recano le sottocoppe, dalle quali gli Scudieri prendono i nappi, e li presentano au Cavalieri, eccettuato ad Enrico* » (I, 16). La didascalie présuppose pourtant une certaine érudition du spectateur, en l'occurrence le fait de connaître cette possible fonction dévolues aux écuyers, documentées en France par La Curne de Sainte-Palaye. Qui sait cependant si l'on peut parler d'assimilation : le public italien identifie-t-il par exemple les écuyers en tant que tels ? La scène du festin lui évoque-t-elle la référence érudite à « l'écuyer tranchant » ? L'étude consacrée au devenir du troubadour sur les scènes italiennes atteste certes les précautions prises par les librettistes italiens au moment où des « intraduisibles » surviennent ; toutefois, dans la mesure où l'écuyer n'est ici qu'un simple élément de mise en scène, que son statut n'est pas désigné « à voix haute », la gêne liée à l'intraduisible peut être contournée. Trois autres exemples d'adaptations italiennes d'intrigues voyageuses, les adaptations d'*Edgar ou la Chasse aux loups*, de *Sargines* puis de *Raoul de Créqui*, ont été successivement considérés en vue de déterminer l'insistance systématique ou non mise sur la dimension protocolaire au passage de frontière. Dans le livret des *Due Duchesse*[490], opéra de Romani et Mayr, le librettiste ne gomme pas les passages les plus pittoresques d'*Edgar ou la Chasse aux loups* – le jeu de luth et de flûte en situation de la version initiale – mais ajoute à la distribution française des figurants connotant l'héroïsme, à savoir des « *vassalli, cacciatori, seguaci del Re, Guardie* ». Aucun procédé susceptible d'héroïser le livret français n'est sinon à relever dans le remaniement opéré par Romani. Les différentes réécritures italiennes de l'opéra-comique *Sargines*, successivement sous forme de *dramma eroi-comico* sous la plume du librettiste Giuseppe Foppa (l'intrigue, représentée au Real teatro del Fondo en 1815, a été déplacée à Grenade et substitue un certain roi Albert à Philippe-Auguste) et de *melodramma semiserio* (l'intrigue, représentée à la Scala en 1826, se déroule à Namur et convie en revanche, comme l'opéra-comique, le personnage de Philippe-

[490] Felice Romani, *Le Due Duchesse ossia la Caccia del Lupi*, *dramma semiserio per musica*, Naples : dalla Tipografia Flautina, 1819.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Auguste), ne permettent pas de statuer sur la systématicité de ce procédé : elles combinent en effet le maintien du pittoresque d'origine à l'ajout de certaines touches protocolaires. Selon les conventions de l'opéra italien, *Sargino* aurait ainsi pu – ou dû ? – s'ouvrir sur un chœur des soldats, mais il n'en est rien : comme dans la version d'origine, le lever de rideau dévoile un environnement champêtre, scène dépourvue de tout esprit belliqueux. Un ingrédient protocolaire se surajoute toutefois au livret initial sous la plume de Giuseppe Foppa : absents de la distribution de Monvel, des écuyers (*scudieri*) apparaissent, chargés au long de la pièce d'escorter les protagonistes et de marquer l'aspect cérémoniel de la société représentée. La signature sonore du héraut, ajout supplémentaire, contribue également à la dimension héroïque et belliqueuse de la pièce : un retentissement de tambour destiné à annoncer l'advenue du combat (*Odesi lo strepito dell'armi e dei tamburi dentro le quinte*), ponctuation musicale apparaissant fréquemment sur les livrets italiens lors du passage de frontière, constitue même parfois le seul aspect de couleur historique. Considérons enfin l'adaptation par Romanelli de *Raoul de Créqui*, devenu *Raoul, signore di Crequi*[491] (1810). Si Romanelli n'adjoint à la distribution française ni pages ni écuyers, en dépit de l'ancrage de cette intrigue dans le Moyen Âge français, la dimension héroïque de la trame d'origine est accentuée par l'ajout de figurants « gardes » et « soldats » et du fait de la sonnerie de trompette belliqueuse émise lors de la première scène (*s'ode il suono dell trombe*) : le timbre guerrier à fonction diégétique est même commenté à voix haute par Enrico et par le chœur (*Ma già le trombe squillano*). Ce retentissement cuivré cadre particulièrement bien avec l'imaginaire médiévaliste sonore des opéras italiens : l'*Assedio di Calais* (1836), adaptation par Salvatore Cammarano du *Siège de Calais* (1765) de Dormont du Belloy (l'une des premières tragédies historiques françaises) mise en musique par Gaetano Donizetti, adopte le même procédé rhétorique d'entrée de jeu. La sonnerie de trompette, signal d'alarme[492], déclenche à la fois le début des hostilités et de l'action dramatique. Le même motif est omniprésent et mis en avant dans *Gli Arabi nelle Gallie* (1827) de Luigi Romanelli et Giovanni Pacini, adaptation du *Renégat* d'Arlincourt. Il est introduit sur le mode de la musique « en situation » commentée par le chœur de montagnards (I, 1) : « *Ahi qual tremendo suono* » *!* Ce motif à la fois narratif et musical, qui advient volontiers au lever de rideau et relève de la musique phénoménale, constitue en quelque sorte l'équivalent de la scène de troubadour dans l'opéra-comique. Il s'agit toutefois plus de « compagnons de route » du médiévalisme que de motifs

[491] Luigi Romanelli, *Raul di Crequi, melodramma serio* mis en musique par Simon Mayr, Milan : Soc. Tipogr. de'Classici Italiani, 1810.
[492] « *Sventuratamente un guerriero si desta, e dà il segnale d'allarme* », peut-on lire dans la didascalie initiale.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

médiévalistes à proprement parler dans la mesure où d'autres contextes temporels leur sont propices.

Le recours à la traduction littérale et la forte parenté unissant, dans les années 1820-1830, livrets français et italiens, y compris lorsqu'aucun lien de filiation n'unissent les premiers aux seconds, permet de statuer sur le caractère très assimilable de ce pan protocolaire du Moyen Âge, de son lexique et de sa mise en scène, en Italie. Du point de vue chronologique, par ailleurs, le décalage d'une décennie observé entre France et Italie en termes d'introduction de motifs concorde avec celui constaté précédemment dans le cas de l'introduction de ménestrels et troubadours sur les planches italiennes.

III. d. 5 Des noms et des prénoms de Moyen Âge d'opéra

Dans le mélodrame *Frédéric de Nevers* (1810) de Jean-Baptiste Mardelle et Emmanuel François Varez, dont l'action se passe à Nevers en 1280, se côtoient le Sire de Couci, une certaine Clothilde et un certain Raoul, chevalier : une distribution médiévaliste par excellence. L'un des signaux narratifs médiévalistes susceptibles de signifier au spectateur qu'il « est au Moyen Âge » consiste en effet en un ensemble inextensible de noms propres – toponymes, prénoms et patronymes des personnages – au sein duquel puisent les librettistes. La couleur locale s'étend donc jusqu'à l'onomastique, qui constitue l'un des ciments de l'intertextualité. Sur les scènes lyriques et dans le genre du mélodrame, les personnages d'opéra et, dans une moindre mesure, d'opéra-comique médiévalistes, ne se contentent pas d'exercer les fonctions de chevaliers, pages ou écuyers ni de côtoyer (exceptionnellement) Philippe-Auguste ; ils portent le médiévalisme dans le patronyme lui-même. Pour les librettistes d'art lyrique, une première option consiste à puiser, à la manière des premiers auteurs de tragédie historique, parmi les patronymes des grandes familles françaises ; une seconde consiste à employer des noms fictifs susceptibles de rappeler ces mêmes noms aristocratiques ; une troisième associe un titre, une particule et une région ou une ville à un prénom (« de Bourgogne » et « de Tarascon » à « d'Harcourt », par exemple) ; dans le cas de personnages d'humble condition, toutefois, on préfère n'utiliser qu'un simple prénom.

Le recours ponctuel, sur les scènes lyriques comme dans le mélodrame, aux patronymes de familles aristocratiques qui s'illustrèrent au cours des siècles de la chevalerie, s'inscrit dans la lignée des tragédies historiques du XVIIIe siècle. Comme Voltaire, Dormont du Belloy puise par exemple dans l'annuaire des grandes familles françaises pour peupler ses intrigues d'authentiques, qui reprennent les illustres patronymes aristocratiques. C'est le cas dans le *Siège de Calais* – « peut-être la première tragédie française où l'on ait procuré à la

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Nation le plaisir de s'intéresser pour elle-même » (préface de l'auteur) –, que ressuscitent Godefroi de Harcourt et le comte de Melun, véritables acteurs de l'histoire de France –, et avec eux l'histoire de France. Au fil des décennies, les librettistes ne cherchent guère à innover en la matière, c'est-à-dire à partir en quête de héros encore méconnus des croisades et de la guerre de Cent ans ; bien plutôt, ils puisent dans un ensemble restreint de patronymes dans le but évident d'octroyer au spectateur le plaisir de la reconnaissance. Le patronyme de Montfort est l'un des plus employés par l'opéra médiévaliste : sur les scènes lyriques, on trouve référencée une *Amélie de Montfort* (1792), opéra mis en musique par Louis-Emmanuel Jadin, puis un certain Simon de Montfort, chevalier et poète héroïque dans les *Jeux floraux* (1818) ; preuve de la circulation des motifs entre les genres, le comte de Montfort est le protagoniste de *La Bergère châtelaine* (1820). Les librettistes de mélodrames emploient également ce patronyme en contexte médiévaliste : Raymond de Montfort et Amaury de Montfort (père de Raymond) figurent dans la distribution de *Philippe d'Alsace, comte de Flandres* (1803), mélodrame héroïque de Francis Levasseur ; ce même nom d'Amaury de Montfort revient dans *La Muette de Sénès* (théâtre des Jeunes-Artistes, le 11 thermidor an XIII) de François-Anne Mellinet (le personnage ne fait pas partie de la distribution mais il est précisé que le sire de Serdar est un baron du parti d'Amaury de Montfort, tuteur des enfants du seigneur de Sénès). Bien que la famille de Monfort ait véritablement marqué, par de hauts faits, l'histoire de France, aucun de ces livrets ne recèle le moindre détail destiné à les spécifier, c'est-à-dire à relater un événement véridique : l'effet de réel induit par cette précision importe moins que la connotation médiévaliste du nom lui-même, peut-être issue de sa rime avec « château fort ».

Attaché à la région de la Picardie, le patronyme de Coucy (ou Couci) possède également une longue et prestigieuse ascendance dans les distributions de théâtre français. C'est dès *Adélaïde du Guesclin* (1734), l'une des premières tragédies historiques françaises, qu'est réinventé un sire de Coucy (prétendant d'Adélaïde, qu'elle éconduit dès la première scène). Par la suite, Raoul de Coucy compte parmi les protagonistes de deux des tragédies historiques majeures du XVIIIe siècle : *Fayel* (1770) de Baculard d'Arnaud et *Gabrielle du Vergy* (1777) de Dormont du Belloy, *La Chastelaine de Vergy* et *Le Chastelain de Coucy et la Dame de Fayel*. *Les Amours de Couci ou le Tournois* (*sic*), comédie donnée au théâtre de Monsieur en 1791, reprend ce patronyme dans son titre où se trouve également mentionné le tournoi, en passe de devenir une scène type du médiévalisme scénique. Ce sont avant tout les mélodrames qui réapproprient ensuite le patronyme, à l'exemple de *Frédéric, duc de Nevers* qui compte parmi ses chevaliers un sire de Couci. L'emploi de ce patronyme est plus rare sur

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

les scènes lyriques : on rencontre – tardivement au regard de la période considérée – un Gérard de Coucy dans la distribution de la *Reine de Chypre* (1841) opéra d'Henri Saint-Georges et Jacques Fromental Halévy. Le nom est par ailleurs mentionné, sans que le personnage apparaisse, dans l'opéra-comique *La Bergère châtelaine.* Repris tel quel dans les adaptations italiennes de tragédie, notamment, ce nom est aisément transposable d'un point de vue phonétique : il figure dans la *Gabriella di Vergi* (1816), opéra (*azione tragica*) d'Andrea Leone Tottola et Michele Carafa, de même que le *Grabriella di Vergy* (1828), opéra de Gaetano Donizetti et Saverio Mercadante (1828) (selon l'orthographe « Raoul di Coucy »). Le patronyme se diffuse également en Italie par le biais des adaptations scéniques italiennes d'*Adélaïde du Guesclin* de Voltaire, qu'il s'agisse de *Carlo duca di Vandomo o sia l'Adelaide* (1799) (également intitulé *Adelaide di Guesclino*), opéra de Gaetano Rossi et Giovanni Simone Mayr, ou du ballet héroïque *Adelaide di Guesclino* (1822) chorégraphié par Francesco Clerico.

Les patronymes de Lusignan et de Chatillon sont également employés sur les scènes parisiennes. Lusignan, l'une des plus grandes familles du Poitou-Charentes, est aussi l'un des plus durablement empruntés. Là encore, c'est dans le répertoire de la tragédie médiévaliste française que débute la résurrection de ce nom. Il figure tout d'abord dans *Zaïre* (1732) de Voltaire, où Lusignan est l'un des rois de Jérusalem. Les mélodrames médiévalistes l'emploient abondamment, comme dans le cas de *La Princesse de Jérusalem ou le Juif reconnaissant* (1792), mélodrame à grand spectacle de M. Pompigny, où il incarne le prince d'Edesse, et surtout d'*Éléonore de Lusignan* (1816) d'Alexandre Leblanc de Ferrière et Jean Edme Paccard, qui se déroule en partie au château de Lusignan. Nous ne le rencontrons qu'à une reprise dans l'ensemble des opéras français considérés. À la suite de *Zaïre,* sans doute, c'est là encore dans le contexte de l'évocation des croisades qu'il est réemployé, dans *La Reine de Chypre* de Halévy (Jacques de Lusignan y incarne le roi de Chypre). Dans le genre de la tragédie, le nom de Chatillon figure déjà dans *Zaïre* (1732) puis dans la tragédie *Louis IX* (1819) d'Ancelot. On retrouve ce patronyme dans le genre du mélodrame, comme *Philippe d'Alsace, comte de Flandres* (1803) et, sur les scènes lyriques, dans *Agnès de Châtillon ou le Siège de Saint-Jean d'Acre* (1792), opéra de Barthélémi Ambroise Planterre et Loise.

Alternative au choix d'un authentique patronyme français, le librettiste peut désigner les personnages médiévaux de noble condition par un prénom et un titre relatif au nom d'une région ou d'une ville. Parmi les faux aristocrates d'opéras, d'opéras-comiques et de mélodrames qui hantent les scènes parisiennes dans les décennies 1800-1830, on trouve ainsi

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Constantin comte d'Arles, accompagné d'Héléna princesse de Tarascon (*Héléna*), le duc de Bretagne (*La Bergère châtelaine*) ou encore Raymond comte de Toulouse (*Les Jeux floraux)*. Toutes ces appellations à consonance archaïsante octroient au librettiste une marge de fantaisie plus importante que les authentiques patronymes français, tout en conférant au personnage sa vraisemblance (la ville ou la région à laquelle il se rattachait étant en effet bien réelle). Les régions et villes mentionnées coïncident par ailleurs avec les régions d'ancrage des intrigues et sont choisies pour leur pittoresque, sur les scènes lyriques comme dans le mélodrame (Raymond, comte de Poitiers [*Éléonore de Lusignan*] ou Frédéric, duc de Nevers, l'attestant). Dans le genre de l'opéra-comique, plutôt que les patronymes, ce sont les prénoms à consonance médiévaliste qui se répètent : Raoul – prénom attribué le plus souvent aux personnages nobles, de la tragédie *Gabrielle de Vergy* à l'opéra-comique l'*An mil* –, Gérard, Robert, Philippe, Raymond, La Hire, pour les hommes, et Agnès, Adèle, Clothilde, Blanche ou encore Berthe (dans *La Fée Urgèle, La Bergère châtelaine, l'An mil)* sont les plus fréquents. La distribution peut donc être envisagée comme l'un des topos rassemblant plusieurs motifs, en l'occurrence ces prénoms connotés pour leur médiévalisme.

Lorsque les œuvres passent la frontière, conserve-t-on ces noms dotés d'une saveur française ? Préfère-t-on légèrement les italianiser ou les germaniser au nom de la prononciation, ou encore rechercher des équivalents aux consonances archaïsantes dans la langue de destination ? Une fois importé au sein des pays européens, le monde de Disney a par exemple donné lieu à différents types arrangements : le prénom Mickey est conservé en France en dépit de sa consonance anglo-saxonne ; il devient, du fait de la prononciation locale, Mikky aux Pays-Bas ; l'Italie, préférant Topolino, s'approprie tout à fait le prénom quitte à perdre de vue l'appellation d'origine – de même que la France préfère « Dingo » à l'original Goofy Goof. Dans un ouvrage poétiquement intitulé *Le Nom propre en traduction : Traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or*, Michel Ballard formule le constat suivant :

> « Il arrive […] que le traducteur reporte dans son texte des éléments du texte de départ pour de multiples raisons : par nécessité (trou lexical), parce qu'il est de tradition de ne pas traduire les anthroponymes d'individus qui ne sont pas des personnages historiques, ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du texte de départ ou de créer de la couleur locale[493] ».

[493] Michel Ballard, *Le Nom propre en traduction*, Paris : Ballard, 2001, p. 118.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Dans la mesure où le nom des personnages comporte effectivement une part de couleur locale, ces propos entrent en résonance avec notre question. Reprend-on à la faveur de la circulation des intrigues voyageuses, la « poussière d'or » des versions originales ? A priori, ces patronymes porteurs des titres et des régions françaises pittoresques relèvent, pour des raisons phonétiques et du fait de leur ancrage dans le contexte d'une réinvention bien *française* du médiévalisme, de la catégorie de l'intraduisible. Traduire l'un de ces patronymes, ne serait-ce que pour une raison euphonique, par le simple ajout d'une lettre, ou bien en préférant un équivalent – des changements du type Adèle/Adela ou bien Raoul/Rudolf ou Raollo – revient à les dépourvoir à la fois de leur couleur française et de la connotation archaïsante qui leur est attachée dans l'imaginaire français. Les librettistes étrangers prennent, dans la majorité des cas, le parti d'italianiser ou de germaniser les patronymes : un choix logique dans la mesure où ils sont destinés à être prononcés et chantés. Les traductions italiennes et germaniques de l'opéra-comique *Héléna* illustrent, entre autres, cette pratique. Dans *Helena* devenu *Helene*, *Schauspiel*, (1803) sous la plume de l'autrichien Georg Friedrich Treitschke, Constantin est devenu Konstantin (*Graf von Arles*) ; Hélène, qui était princesse de Tarascon, devient comtesse de Tarascon (*Grafin von Taraskon)*, ce à quoi nous ne trouvons guère d'explication. Dans la version italienne, *Elena e Costantino*, *dramma eroi-comico* (1814) de Tottola et Mayr, le librettiste présente explicitement son travail comme une « adaptation » et non comme une traduction de l'opéra-comique initial. Comme dans la version allemande, l'orthographe et la désinence de certains prénoms sont légèrement modifiées, italianisées, Constantin devenant par exemple Constantino. Cette proximité avec la version française n'est pas généralisée : Elena, princesse de Tarascon (*Principessa di Tarascone*) qui se fait passer pour le pâtre Petit Jacques, prend en contexte italien le pseudonyme de Riccardo, qui se surnomme lui-même Riccardetto. Dans les autres adaptations, l'italianisation des patronymes prédomine : en dépit de la couleur locale qu'aurait pu véhiculer le terme dans sa langue originale, c'est par exemple sous une forme italianisée que le nom de Monfort est convoqué dans les livrets italiens. C'est le cas dans le livret d'*Adele di Lusignano*, *melodramma serio,* (1817) de Romani et Carafa, où figure une Alice, baronne de Monforte. Quant au patronyme Lusignan, il est italianisé dans les nombreuses adaptations opératiques italiennes de la *Zaïre* de Voltaire : Lusignano figure dans *Zaira ossia Il trionfo della religione* (1802), sur un livret de Francesco Federici ainsi que dans la *Zaira* (1829) de Romani et Bellini. La couleur française du patronyme se perd avec l'ajout de cette voyelle, mais ce dernier devient alors plus propice au chant italien. Fait plus notable encore, le patronyme est ensuite repris dans certains opéras médiévalistes, indépendamment de tout lien avec Zaïre, à commencer par *Adele di Lusignano*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

(1817) de Romani et Carafa où le personnage éponyme est l'épouse de Raimondo, comte de Poitiers.

Les livrets issus d'adaptations voyageuses mènent donc à de semblables observations : dans les premières décennies des années 1800, les librettistes lyriques étrangers italianisent et germanisent les patronymes. On ne cherche guère par ailleurs, dans ces mêmes livrets, à introduire des prénoms connotés pour leur archaïsme, comme c'est le cas en France. Cette coutume s'impose peu à peu, ce que l'étude du « Moyen Âge de Felice Romani », ici envisagé sous l'angle de ses distributions, permet de démontrer. Si les livrets lyriques de Felice Romani présentent un air de famille au point que l'on puisse parler de « Moyen Âge de Felice Romani », c'est en partie du fait de leurs distributions. Les mêmes prénoms, dont on devine la saveur archaïsante – saveur du moins telle pour le public du premier XIXe siècle – tendent ainsi à s'imposer sous sa plume, contribuant probablement à uniformiser les contours de l'imaginaire médiévaliste italien. La distribution de *La Rosa Rossa e la Rosa bianca* fait montre d'une moindre sensibilité à la couleur locale anglaise. Le souci de permettre aux chanteurs une prononciation aisée l'emporte sur celui de conserver cette « poussière d'or » inhérente à la version originale : Mortimer devient « Rodolfo, Sire de Mortimer » et Seymour « Vanoldo, Conte di Seimour ». Dans la mesure où les patronymes ne sont pas prononcés sur les scènes italiennes, ils sont de moindre importance. L'italianisation des noms est comparable, dans ce cas, à celle de Mickey devenu Topolino. Or cette déperdition de la couleur locale anglo-saxonne ne passe pas inaperçu à l'époque. Le critique Delaforest critique ainsi ce qu'il considère comme une forme d'insensibilité : « La scène se passe en Angleterre, à ce que dit le *libretto ;* on aurait pu en douter aux noms de quelques personnages : Vanoldo et Ubaldo offrent des consonances fort peu britanniques[494]. » En réalité, ces prénoms, Vanoldo, Ubaldo et Rodolfo, sont bel et bien connotés en italien pour leur couleur désuète[495], ce en quoi Romani joue la carte de la couleur locale. Considérons à présent les prénoms féminins de *La Rosa bianca e la Rosa rossa.* L'héroïne française, Anna, est ainsi devenue Clotilde, prénom de substitution qui n'est pas pour étonner au regard de sa fréquence dans d'autres distributions médiévalistes italiennes : on le trouve même, véritable marqueur de couleur locale, dans l'intitulé du ballet tragi-comique médiévaliste de Salvatore Viganò, *Clotilde duchessa di Salerno* (1799), de *Clotilde*[496], (1815) *melodramma semiserio* de Gaetano Rossi et Carlo

[494] A. de Laforêt, *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, volume 1, Paris : Allardin Libraire, p. 163.
[495] Information tirée de natifs italiens.
[496] Il s'agit d'une adaptation de *La Forêt d'Hermanstadt ou la Fausse Épouse*, mélodrame de Louis-Charles Caigniez ; l'époque n'est pas précisée mais le rideau se lève sur une « salle gothique ».

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Coccia ou encore le *Saladino e Clotilde* (1828), opéra de Luigi Romanelli et Nicola Vaccai, qui se déroule dans le monde des croisades. On observe d'ailleurs la même introduction dans le cas d'une autre intrigue voyageuse, l'adaptation de *Raoul de Créqui* par Luigi Romanelli et Givanni Simone Mayr : un nouveau personnage (nécessaire à la distribution de base du *dramma serio*) s'ajoute à la distribution, à savoir une amie d'Adele (femme de Crequi), appelée Clotilde.

Les traductions et adaptations germaniques ne manifestent guère de semblables recherches : tout juste les noms français sont-ils germanisés de sorte à être rendus prononçables. Parmi les intrigues voyageuses, la traduction allemande « librement élaborée » à partir de l'*Héléna* de Bouilly, le *Schauspiel Helene* (1803) signé par Georg Friedrich Treitschke, se maintient au plus près la distribution originale. Le traducteur suit en effet scrupuleusement la distribution, prénoms et fonctions confondus ; à une seule et unique reprise, justifiée sans doute par un souci de prononciation, Treitschke substitue un prénom, celui de Bastian à Urbain, le garçon de ferme. L'orthographe des noms est sinon modifiée du point de vue des phonèmes. « Petit Jacques », pseudonyme employé par la princesse Héléna cachée sous les traits d'un berger, se mue par exemple en Jakob, alors que tout autre nom germanique appartenant à un registre populaire aurait fait l'affaire. L'exemple est emblématique de ce qu'il advient des distributions françaises, médiévalistes ou non, dans la plupart des opéras-comiques devenus *Singspiel*, *Schauspiel* ou *Komische Oper* : les librettistes manifestent ce faisant un souci de littéralité bien supérieur au regard du texte français cela peut-être moins par égard pour la couleur locale que par habitude de traduction.

* * *

Pour conclure à propos des images narratives, la genèse de l'imaginaire médiévaliste d'opéra-comique a été établie non pas à partir d'une collecte d'informations exhaustives mais sur la base de témoignages datés des décennies 1810-1820 : s'il est utile de savoir que *Richard Cœur-de-Lion* et la couleur médiévaliste dans l'opéra a eu des prédécesseurs, ces derniers sont déjà tombés dans l'oubli. Oublions-les donc également puisqu'ils ne participent pas de la sédimentation des motifs qui nous occupent. C'est vers *Richard* que les successeurs se retournent (ou se tournent, tout simplement, puisque l'œuvre est encore jouée dans les années 1820). Le paratexte et les livrets des opéras-comiques médiévalistes désignent en effet la romance et le personnage de Blondel comme des prototypes du Moyen Âge d'opéra-comique, connus au-delà de la salle Feydeau. Ces références « réécrites » (au sens où l'entend Gérard Genette) avec plus ou moins subtilité au cours des années qui suivent constituent un point

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'appui solide et confèrent au librettiste la possibilité de faire des clins d'œil au spectateur avec la certitude d'être compris. C'est cette œuvre, en outre, qui légitime la première le choix du sujet médiévaliste dans le genre de l'opéra-comique, cela non seulement par sa réussite esthétique mais aussi en tant qu'elle permet de façon inédite de « faire chanter » l'histoire avec vraisemblance et de combiner ces chants avec des dialogues parlés.

Par ailleurs, les différentes approches destinées à identifier les contours de l'imaginaire et à déterminer les motifs médiévalistes se sont avérées complémentaires. Tout d'abord, la parodie grossit et force certes le trait a posteriori, mais il n'y a pas de fumée sans feu et il a fallu tenir compte des ingrédients « grossis » par ce prisme. L'étude des livrets, complémentaire, permet d'ailleurs de rétablir la vérité et d'éviter de prendre pour argent comptant les traits moqués. Si la méthode du recoupement de livrets d'opéra-comique permet par ailleurs d'identifier certains traits récurrents, ces derniers ne prennent toutefois leur signification que par comparaison avec « ce qui se fait » dans les autres genres. Le médiévalisme d'opéra-comique apparaît par ce double prisme à la fois comme un jeu d'intertextualité entre les opus du même genre et comme une stratégie d'évitement. En l'occurrence, le sujet médiévaliste, avec son potentiel de spectaculaire, de cérémonie, de pompe et de bruit, est « risqué » pour l'opéra-comique. Le mélodrame apparaît à cet égard à la fois comme une tentation[497] et comme un repoussoir : sous la plume de Pixerécourt et de Planard, le repoussoir n'en est (presque) plus un et l'on ressent au plus haut point la « tentation du mélodrame » véhiculée par ces sujets.

Par le biais de ces différentes méthodes, auxquelles s'est ajouté le relevé des énumérations dans la presse, les motifs suivants ont été identifiés : le personnage du troubadour, ses phrases et son costume reconnaissables ; la romance envisagée comme un événement susceptible d'intervenir dans l'action ; les chœurs de villageois et de paysans et tous les indices d'une atmosphère champêtre ; certains prénoms et plus rarement certains patronymes. D'autres motifs dans l'air du temps, trop cérémonieux ou trop spectaculaires, sont soit invités que du bout des lèvres, c'est-à-dire sur le mode de la couleur locale, soit stoppés dans les coulisses d'où ils peuvent se faire entendre : il s'agit des tournois, des écuyers, des hérauts d'armes. La récurrence de ces motifs permet de situer clairement la réinvention de l'histoire dans l'opéra-comique du côté de la couleur locale, non de l'érudition : le public n'aurait sans doute pas apprécié, dans cette institution, d'être accablé des références savantes foisonnant dans la tragédie historique car ce n'est pas là ce qu'il va y

[497] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.*, p. 386.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

chercher. La vraisemblance et le principe de convenance l'emportent sur la vérité historique et l'histoire des ouvrages érudits se trouve reléguée au rang de contexte. À l'aune des intrigues voyageuses, en revanche, l'importance de ce contexte est rehaussée : les difficultés avec lesquelles certains pans de l'imaginaire voyagent, l'impossibilité de traduire certains termes, désignent les travaux érudits comme la condition de possibilité de certains motifs.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

TROISIÈME PARTIE

Les images visuelles médiévalistes et leur circulation

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

INTRODUCTION

« *Le théâtre représente une salle gothique […]. Aux murailles sont appendus une longue épée, un luth, des bannières. À droite, un grand coffre-fort en fer ; table et chaises gothiques*[498]. »

Si l'expression d'« images visuelles » a tout l'air d'un pléonasme, elle se justifie au nom de la cohérence d'ensemble, c'est-à-dire de sa résonance avec les images narratives déjà abordées et les images sonores à venir. Les archives iconographiques relatives à l'art lyrique de cette époque sont lacunaires, carence d'autant plus évidente, au sein des musées spécialisés, qu'elle contraste avec l'abondance des sources ultérieures aux années 1845-1850. Pour cette raison, un recoupement d'informations issues de supports et de méthodes divers s'est avéré nécessaire : les indices glanés au sein des livrets se combinent aux registres de l'Opéra-Comique (bien que ces registres ne concernent que la fin de l'ère étudiée), à quelques illustrations correspondant, au sein des archives de la bibliothèque-musée de l'Opéra, aux œuvres du corpus et, enfin, à la presse de l'époque et des décennies ultérieures. Les énumérations relatives aux costumes et des décors qui en sont ressorties ont permis de confirmer la liste des motifs visuels caractéristiques.

Sources pléthoriques ou non, l'aspect visuel de l'imaginaire médiévaliste est essentiel à sa définition dans la mesure où l'attention portée à cette dimension ne fait que croître sur les scènes parisiennes depuis le début du XIXe siècle : « oublier les costumiers en faisant la chronique des théâtres, ce serait faire la carte de France en sautant par-dessus Paris[499] », peut-on lire en 1838 sous la plume de Nicolas Brazier, poète et chansonnier français. De même, rendre compte de l'imaginaire médiévaliste déployé sur les scènes françaises sans aborder la contribution des dessinateurs de costumes et décorateurs reviendrait à faire l'impasse sur ce qui apparaît avoir été la préoccupation majeure du public : « [le] public venait "voir" des pièces historiques et non plus seulement les "entendre", d'où l'importance croissante apportée à chaque petit détail de la mise en scène, des décors et des costumes[500]. » De ce point de vue, l'idée reçue est telle que les scènes parisiennes se sont illustrées précocement et

---

[498] Didascalie initiale des *Quatre fils Aymon* (1844), opéra-comique de Leuven, Brunswick et Balfe, in *La France dramatique au dix-neuvième siècle*, volume 21, Paris : C. Tresse, 1844, p. 73.

[499] Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine,* Paris : Allardin Librairie, 1838, *in* Mark Ledbury et Olivia Voisin, « De l'étoffe au costume, rêves et réalités au XVIIIe siècle », *in L'Art du costume à la Comédie-Française,* R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), Paris : Centre national du costume de scène, 2011, p. 13.

[500] Aurore Juchet, *Les Costumes de scène et leurs dessinateurs à Paris au temps du Romantisme 1825-1850 : le triomphe du costume historique*, thèse de doctorat non publiée dirigée par Ségolène Le Men, Université Paris X Nanterre, soutenue en 2008, p. 79. Une idée déjà développée dans Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 1997.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

fastueusement, à l'échelle européenne, dans la réinvention de l'histoire[501]. C'est bien une idée reçue dans la mesure où, nous le verrons, l'attention portée à la vraisemblance des costumes et des décors et les moyens à disposition sont inégaux d'une scène à l'autre. Dans l'histoire du costume historique, l'avance du Théâtre-Français est ainsi tout aussi manifeste que le retard relatif des scènes lyriques. Comme dans le cas des images narratives, le recours à l'interdisciplinarité a permis de révéler l'ampleur relative des efforts fournis à la salle Feydeau concernant l'impératif de vérité historique ou la couleur locale.

Le premier chapitre est consacré aux mots d'ordre esthétiques qui régissent les scènes parisiennes au moment où l'imaginaire médiévaliste tend à émerger. La réforme scénique entreprise dans le courant du XVIIIe siècle, insufflée par les penseurs des Lumières et par certains comédiens du Théâtre-Français, aboutit en effet aux impératifs de la couleur locale et de la vérité historique, qui interfèrent avec la genèse des signatures visuelles du médiévalisme. Ces dernières sont identifiées et décrites dans un second chapitre, qui vise à répondre aux questions suivantes : quelles sont les retombées concrètes de cette réforme sur les scènes lyriques ? Peut-on identifier certaines vignettes visuelles constituées d'ingrédients typiques, forgées dans le sillage des troubadours et des romances ? Quelles sont les possibilités offertes aux dessinateurs des scènes parisiennes au sein du paysage visuel français ? Un panorama de la documentation historienne à disposition des artistes français qui entreprennent de recréer des personnages, des lieux ou des événements ancrés dans le Moyen Âge français est dressé à l'occasion de ce second chapitre. La compatibilité ou l'incompatibilité des images visuelles médiévalistes françaises avec les scènes lyriques italiennes et allemandes font l'objet du troisième chapitre. Comme dans le cas des images narratives, le fort ancrage des motifs dans le contexte français se dégage avant tout sur fond d'altérité, par l'étude de leur devenir à l'étranger. La circulation potentielle des motifs français sur les scènes italiennes et allemandes a tout d'abord été considérée d'un point de vue lexical : peut-on au moins nommer les accessoires et les parties des costumes médiévalistes français dans les trois langues ? La circulation iconographique, c'est-à-dire à la fois le mouvement par lequel certains modèles français sont acheminés vers les scènes étrangères et la copie de costumes ou décors élaborés dans le cadre de l'adaptation à l'étranger d'une intrigue voyageuse, est ensuite étudiée sous l'angle de sa possibilité matérielle. Dans ce contexte, le lien à établir entre la tendance croissante de l'époque à « enregistrer » les mises en scène françaises et l'impératif de vérité historique issu de la réforme est alors discuté. Des

[501] C'est notamment l'une des thèses de l'ouvrage suivant : Edith Ibscher, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort : Bildstelle der J. W. Goethe Univ, 1972.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

arguments de poids se dressent à l'encontre de ce lien, notamment l'idée selon laquelle la notion de mise en scène « authentique », inaltérable, constitue encore un anachronisme à cette époque. Arnold Jacobshagen la déduit notamment de la publication tardive (en 1860) du livret de mise en scène de *La Juive,* opéra de Scribe et Halévy pourtant daté de 1835 : « l'idée d'une mise en scène "authentique" et immuable doit être envisagée en termes relatifs : en tant que projection rétrospective de concepts modernes, mais certainement pas en tant que trait de la réalité du monde de l'opéra du XIXe siècle[502]. » Dans le présent travail, ce lien de cause à effet discuté, potentiellement établi entre impératif de vérité historique et tendance à enregistrer les mises en scène, repose sur un concept d'authenticité synonyme de conformité à des données historiennes, non de la coïncidence avec les intentions d'un auteur. Du fait du caractère tout aussi lacunaire des archives italiennes et allemandes en matière d'iconographie, la mise en regard de scénographies françaises, italiennes et allemandes envisagée dans ce troisième chapitre s'avère ardue. Nous avons quoi qu'il en soit bénéficié des fonds d'un grand nombre d'institutions spécialisées : en France, la Bibliothèque nationale (département des arts du spectacle et département des estampes et photographies) ; en Autriche, la collection des archives iconographiques de la Bibliothèque nationale ; en Allemagne, les Lipperheideschen Kostümbibliothek et la Kunstbibliothek de Berlin, le Deutsches Theatermuseum de Munich et surtout l'Institut de recherches en études théâtrales de l'Université de Cologne (Schloss Wahn) ; en Italie, les archives en ligne de la Scala de Milan et celles de la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Milan ; à Londres, la National Library. Les documents d'archives glanés ont permis d'identifier quelques-uns des méandres de la circulation iconographique ; reste que, de ce point de vue, ce sont les romans voyageurs d'Arlincourt qui ont constitué l'appui le plus utile. Un panel relativement important de matériaux iconographiques (costumes et décors) relatifs à leurs adaptations scéniques, françaises et italiennes, permet en effet d'évaluer l'existence de vignettes qui se seraient imposées dans le sillage de tel personnage ou de tel décor, à l'échelle de la France et même de l'Europe.

En réalité, et c'est l'objet du quatrième chapitre, l'imagerie née dans le sillage des romans d'Arlincourt sur les scènes italiennes, très comparable à celle engendrée par les romans scottiens, constitue une alternative au visuel médiévaliste déployé sur les scènes de

---

[502] « *The idea of an "authentic" and immutable staging has to be seen in relative terms : as a retrospective projection of modern concepts, but certainly not as a part of nineteenth-century operatic reality* », *in* Arnold Jacobshagen, « Analyzing Mise-en-Scène: Halévy's *La Juive* at the Salle Le Peletier », *in* Annegret Fauser et Mark Everist (éd.), *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago : The University of Chicago Press, 2009, p. 176-194. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'Opéra-Comique. L'étude de cette esthétique dite scottienne, mélodramatique ou encore romantique permet donc de définir par la négative les contours de l'imagerie médiévaliste déployée salle Feydeau.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE I LA FERMENTATION D'UNE SCÉNOGRAPHIE MÉDIÉVALISTE AU CŒUR DE LA RÉFORME

I. a. Les balbutiements de l'impératif de vérité historique

Les premiers pas du médiévalisme lyrique sont contemporains d'une réforme des costumes et des décors qui s'impose peu à peu aux scènes françaises, au premier chef au Théâtre-Français et à l'Opéra[503]. La réforme, qui aboutit à l'intégration progressive du champ lexical de la vérité et de l'authenticité dans le sillage de la mise en scène (compte rendu de presse, maquettes de costumes légendées, publications à part de costumes commentés), est un travail de longue haleine : sur les scènes parisiennes, elle ne connaît son accomplissement véritable que dans les années 1830.

Comme dans le cas de la couleur locale, cette évolution correspond à l'extension au théâtre (entendu au sens large) de principes et impératifs déjà valables de longue date dans la peinture historique : dès le XVIIe siècle, en effet, l'Académie de peinture et de sculpture avait érigé le costume en « élément fondamental de la vraisemblance picturale[504] ». Sur scène, c'est au début du XVIIIe siècle que les premières voix se font entendre depuis la France et l'Angleterre. L'exigence nouvelle de la vraisemblance des costumes va à l'encontre des pratiques en vigueur sur l'ensemble des scènes européennes, telles que le « système de types » consistant à employer un petit nombre de costumes pour un grand nombre de situations ou le recours à des costumes luxueux. De fait, le disparate et l'incongru règnent en maîtres dans les costumes, dont le choix est laissé aux soins des acteurs : une garde-robe mêlant « plumes, franges d'or, tonnelets, queues, amas d'étoffe, paniers empêchant de se mouvoir et perruques poudrées[505] », accessoires employés au mépris du cadre de l'action, se déploie sur scène. Bien que ces pratiques ne soient pas immédiatement annihilées et se perpétuent au XIXe siècle, les images visuelles médiévalistes forgées sur les scènes lyriques apparaissent au moment d'un bouleversement esthétique. Dans quelle mesure ce dernier conditionne-t-il la genèse et les

---

[503] Pour un aperçu exhaustif, voir « Une nouvelle idée du costume de scène » d'A. Juchet, *op. cit.* et deux ouvrages de référence : Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris : E. Droz, 1938 et Edith Melcher, *Stage realism in France between Diderot and Antoine*, New York : Russell & Russell, 1976. En Allemagne : Edith Ibscher, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort : Bildstelle der J. W. Goethe Univ, 1972 et Winfried Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung, Entwicklungfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin : Gesellschaft für Theatergeschichte, 1931.

[504] *L'Art du costume à la Comédie-Française*, R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), *op. cit.*, p. 23. A. Juchet remarque d'ailleurs qu'un parallélisme avec la peinture historique s'impose fréquemment dans ce contexte. A. Juchet, *op. cit.*, p. 25.

[505] *L'Art du costume à la Comédie-Française,* R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), Moulins : Centre national du costume de scène ; Paris : Bleu autour, 2011, p. 13.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

contours des signatures visuelles médiévalistes ? L'hypothèse de cette corrélation articule le présent développement, qui aborde conjointement ces deux phénomènes.

Au cours du second XVIIIe siècle, les maîtres mots des réformateurs – des comédiens encouragés par les philosophes des Lumières, eux aussi engagés sur la question[506] – consistent en un appel à la raison mu par la disharmonie entre cadre spatio-temporel et visuel scénique, en l'exigence d'un plus grand naturel[507] et de vraisemblance. En réalité, dans les premiers temps, la réforme se fonde avant tout sur un rejet : la posture des réformateurs est plus critique que constructive. On ne réclame pas d'entrée de jeu, ainsi, la correspondance entre le cadre spatio-temporel de l'intrigue et les décors, mais seulement une limitation de l'erreur. Conformément à cette posture critique, les réformateurs soulignent de façon récurrente le ridicule de certains des partis pris scéniques qu'ils ont observés et les donnent en exemple. Peut-on établir un lien entre la réforme et la réinvention du passé national à l'aune de ces exemples, au sens où les sujets d'indignation des réformateurs s'appuieraient sur un traitement inadéquat du visuel relatif aux siècles de chevalerie ? Les anachronismes scéniques osés lors des représentations de tragédies historiques de Voltaire ou de Dormont de Belloy constituent-ils des sources d'indignation majeures ? Les croustillants exemples d'absurdités scéniques ont été relevés au sein de trois textes phares de la réforme : l'article « décoration » de l'*Encyclopédie* signé de Jean-François Marmontel (1723-1799), les périodiques *Costumes et annales des grands théâtres de Paris en figures coloriées*[508] (1786-1789) de Jean-Charles Le Vacher de Charnois (1749-1792) et différents articles (« costume » et « décoration ») du *Dictionnaire des beaux-arts* [509] (1806) d'Aubin-Louis Millin (1759-1818). Leurs récriminations convergentes dessinent un portrait peu flatteur de la scène française du premier XVIIIe siècle et permettent au lecteur d'aujourd'hui de deviner ce qui est alors devenu intolérable.

Précisons, avant d'illustrer ce travers à partir d'exemples choisis par les trois réformateurs tout juste cités, que ni le répertoire de l'Opéra-Comique ni celui de l'Académie

---

[506] Parmi ces textes fondateurs, l'article « décoration » de Jean-François Marmontel, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome IV, Lucques : Vincent Giuntini imprimeur, 1759, p. 581 à 584 et le chapitre XIX de *De la poésie dramatique* (1758) de Denis Diderot.

[507] Cette quête de naturel ne concerna pas seulement le visuel scénique, mais également le jeu du comédien et sa déclamation.

[508] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris, accompagnés de notices intéressantes et curieuses*, Paris : bureau du Journal des costumes des théâtres, 1786-1789.

[509] Aubin-Louis Millin de Grandmaison (sera abrégé en Millin à l'avenir), *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, de l'Imprimerie de Crapelet, chez Desray, 1806. Du fait de sa position stratégique dans l'histoire, à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, l'ouvrage constituera l'un des fils directeurs du présent développement.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de musique n'en constituent les viviers majeurs. Ces trois écrits privilégient les exemples tirés de la tragédie, genre plus précoce dans sa réinvention de l'histoire :

> « Le théâtre de la Tragédie, où les décences doivent être bien plus rigoureusement observées qu'à celui de l'opéra, les a trop négligées dans la partie des décorations. Le poète a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action ; ce que les yeux voient dément à chaque instant ce que l'imagination se peint. Cinna rend compte à Emilie de sa conjuration, dans le même salon où va délibérer Auguste ; et dans le premier acte de Brutus, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène. […] De quoi donc faut-il que Gustave et Pharasmane soient vêtus ? L'un de peau, l'autre de fer. Comment les habillerait un grand peintre ? Il faut donner, dit-on, quelque chose aux mœurs du temps. Il fallait donc aussi que Lebrun frise Porus et mette des gants à Alexandre ? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle ; et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verrait point paraître César en perruque quarrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots[510]. »

La référence faite à la peinture, érigée comme modèle, s'explique par le fait que cet art avait pris les devants en matière de vraisemblance historique. « Se déplacer » n'implique pas dans ce propos, par ailleurs, du moins pas seulement, que le spectateur effectuerait un voyage dans le temps ; il s'agit, dans ce contexte, de combler le fossé séparant un parti pris scénique avéré et ce qu'aurait été un parti pris plus réaliste. On constate que l'article mentionne moins des anachronismes susceptibles de heurter l'érudition que des invraisemblances interpelant la raison : en 1759, il est inacceptable qu'un acteur « sorte poudré des flots » mais déjà moins qu'il revête une chlamyde inadaptée. Et quand il est enfin question d'anachronisme chez Marmontel, c'est au sein du répertoire de la tragédie classique, donc du monde de l'Antiquité, que les exemples sont tirés : la réforme et le souci de vraisemblance qui lui est corrélatif n'apparaissent pas tributaires de la vogue nouvelle des livrets historiques. L'ancrage de cette réforme au sein du siècle des Lumières suffit d'ailleurs à expliquer que les invraisemblances logiques dérangent plus que les écarts chronologiques : en réalité, c'est parce que le théâtre est alors moins considéré comme un lieu de plaisir que comme un espace pédagogique que l'absurdité doit en être bannie. Quelques décennies plus tard, l'article « costume » du *Dictionnaire des beaux-arts* de Millin (article « costume ») ne se contente plus d'une posture critique mais formule une méthode permettant d'accéder à la vérité historique sur scène. On le constate, le cadre spatio-temporel fait l'objet d'exigences accrues au regard du texte précédent ; il ne s'agit plus d'éviter l'absurdité mais de viser à l'authenticité :

> « L'artiste doit représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été ; et quand il n'en est pas resté de notion précise, imaginer des dispositions qui ne soient point contraires à ce qu'on en peut savoir. L'artiste doit donc s'attacher à donner aux nations, outre leurs vêtements particuliers, la couleur et les attitudes qui leur sont propres, à les faire accompagner des animaux particuliers à leur climat, et à les représenter dans des paysages, et des fabriques qui rappellent la nature de leur sol ou le genre de leurs constructions ; enfin il doit reproduire fidèlement ce que l'histoire nous apprend des mœurs, des

[510] Article « décoration » signé de J.-F. Marmontel, *in op. cit.*, p. 701.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> habits, des usages, et des autres particularités de la vie des peuples qu'il veut représenter. […] Les peintres actuels attachent beaucoup plus d'importance au costume, et l'étudient avec soin d'après les beaux modèles de l'antiquité. […] l'école de David s'est […] distinguée par la fidèle observation des costumes, et aujourd'hui aucun artiste n'oserait s'en affranchir[511]. »

Le principe de convenance désigné plus haut comme le corrolaire de la couleur locale est sous-jacent à ce propos : le cadre spatio-temporel de l'intrigue devrait conditionner le choix des costumes, ce que la mention des « vêtements particuliers » à certaines nations, « des mœurs, des habits, des usages, et des autres particularités de la vie des peuples qu'il veut représenter » met en valeur. La dernière phrase suggère par ailleurs que cet impératif se serait déjà imposé en France au point qu'« aucun artiste n'oserait s'en affranchir » désormais. Dans ce qu'il a d'emphatique, le propos suggère l'ampleur des changements déjà advenus depuis les protestations de Marmontel, mais il les exagère. Dans ce même dictionnaire, l'impératif de vérité historique s'affirme en outre aux côtés du principe de convenance dans la mesure où les articles « costume », « archéologie », « étude », « érudition » et « histoire » se renvoient les uns aux autres. Peinture et scénographie confondues, l'élaboration de costumes apparaît être tributaire de recherches documentaires mises en œuvre par l'artiste. Sur quels exemples Millin s'appuie-t-il pour étayer l'idée d'exactitude ? Ils relèvent de cadres géographiques ou historiques divers :

> « Il est vrai qu'ils [Lekain et Mlle Clairon] ont commencé la réforme sur ce point, dans les représentations dramatiques ; mais ils se sont à peu près bornés à en exclure les paniers des actrices, et le chapeau à plumet des acteurs, et à introduire la peau de tigre dans les rôles Scythes et Sarmates, l'habit turc dans les sujets asiatiques, et l'habit français du seizième siècle, seulement pour les hommes, dans les sujets relatifs à la chevalerie[512]. »

L'exotisme des peuples scythes et des sujets asiatiques, l'éloignement historique des « sujets relatifs à la chevalerie » : ces couleurs temporelles et locales sont bien celles que cultive le premier XIXe siècle[513]. L'exclusivité de l'Antiquité, sujet dont les exemples des réformateurs sont d'abord tirés, touche à sa fin dans les années 1800. C'est là ce que confirme un ensemble de périodiques français, les fascicules hebdomadaires illustrés et commentés publiés par Jean-Charles Le Vacher de Charnois sous le titre de *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris en figures coloriées.* Ces ouvrages accordent de façon précoce, entre 1786 et 1789, une importance inédite aux modalités de réinvention du passé national. L'auteur, à l'évidence un partisan actif de la réforme, s'engage de façon inédite pour la cause de l'authenticité

---

[511] Article « costume », *in* A.-L. Millin, *op. cit.*, p. 361.
[512] A.-L. Millin, *art. cit.,* p. 361.
[513] Jürgen Maehder énumère et analyse les lointains historiques, géographiques et sociologiques cultivés dans l'opéra du premier XIXe siècle. Jürgen Maehder, « *Orientalismo e esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento* », *in* C. Toscani (éd.), *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, Pise : Pacini, 2012, p. 17-77.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

historique sur scène. C'est comme si, exprimant conseils et indignations, il se sent investi du rôle de guider ses contemporains tâtonnants. Le fascicule intitulé « costume d'un page » l'atteste :

> « Depuis quelques années, on a secoué le préjugé bizarre qui s'opposait au succès de toute pièce de théâtre dont le fonds était puisé dans notre histoire. […] On a fouillé dans l'histoire de notre Chevalerie ; on y a découvert des traits dramatiques, on les a mis en œuvre, et l'on a vu le public sourire à cette tentative. On a même osé présenter des lices, des tournois sur la scène, et cette peinture partielle de quelques uns de nos anciens usages a excité une espèce d'enthousiasme. Si de faibles essais ont causé une telle sensation, quel effet n'auraient-il donc pas produit, si les écrivains qui les ont tentés avaient eu le courage d'approfondir les sources, d'étudier les mœurs publiques et privées des temps où vivaient les personnages dont ils ont réveillé la mémoire, d'en recueillir les costumes, enfin de travailler à connaître la véritable physionomie des Héros qu'ils ont voulu peindre[514] ? »

L'incursion de la chevalerie dans l'imaginaire scénique et littéraire, exprimée comme la tentation récente de « réveiller la mémoire », ainsi que la démarche consistant à « approfondir » les sources, de « recueillir » des informations, d'« étudier » l'histoire, de « travailler » vont main dans la main. Jean-Charles Le Vacher de Charnois brandit à son tour les mots d'ordre de la réforme tout en étendant leur application aux temps de la chevalerie : le mythe de l'authenticité du costume est en train de se forger. Cette authenticité est corrélative à un impératif de vérité historique entendue au sens large car l'auteur ne se focalise pas sur les pièces médiévalistes et consacre par exemple certains fascicules des *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*[515] au costume antique. Reste que l'attention prêtée à l'amélioration de la mise en scène du passé national[516] est de suffisamment d'ampleur pour que tout un fascicule traite du costume d'un personnage n'ayant jamais été représenté sur scène mais qui, paradoxalement, devrait l'être : le juge diseur[517]. La façon dont Le Vacher de Charnois justifie sa démarche pour le moins originale mérite d'être rapportée :

> « On peut voir par ces détails, qui ne sont pas tous propres à être placés sur la scène, mais parmi lesquels on en distingue beaucoup qui y sont admissibles, combien il était nécessaire de faire connaître les fonctions et le Costume des Juges diseurs. Nous avons profité, avec plaisir, de la vacance que nous

[514] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, « Costume d'un page », *op. cit.*, p. 46.
[515] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, Paris : Drouhin, 1790.
[516] Parmi les fascicules intitulés *Costumes [et annales] des grands théâtres de Paris en figures coloriées,* les suivants traitent du passé national : le n°VII : Théâtre-Italien, M. Philippe, rôle et costume de Philippe-Auguste dans *Sargines*, le n° XIII : Théâtre-Italien, rôle et costume de Sargines père dans *Sargines*, le n° XXXI : Théâtre-Français, costume d'un juge diseur, chevalier, le n° XXXII, Théâtre-Français, Costume d'un roi d'armes tel qu'il était au tournoi de René d'Anjou, le n° XXXVIII : Théâtre-Français, costume d'un chevalier français.
[517] Ces personnages participaient au jugement des tournois médiévaux.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> laisse la disette des nouveautés, pour rapprocher des usages qu'il vaut mieux donner de suite que par morceau[518]. »

Puisque rien ne stimule la plume de l'auteur sur les scènes parisiennes, autant parler d'un personnage qui n'existe pas. Il est remarquable que son attention se soit, à cette occasion, tournée vers la réinvention du Moyen Âge. Dans ces fascicules en particulier et dans les textes des réformateurs en général, remarquons le changement de statut du costume de scène : il n'est plus censé impressionner le spectateur par son faste ou son excentricité mais constitue désormais un ingrédient de la couleur locale et de l'illusion scénique.

I. b. L'avènement d'une méthode d'élaboration des costumes et des décors

En 1826, une annonce intitulée « Collection de costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France, depuis Childéric Ier jusqu'à l'an 1820 » parue dans le *Journal général de la littérature de France* se conclut en ces termes : « cette collection […] épargnera aux artistes, aux écrivains et aux acteurs, des recherches difficiles et fatigantes, recherches presque impossibles pour les personnes qui n'habitent pas Paris[519]. » « Se donner de la peine » : l'expression peut être prise au sens littéral puisque réinventer le passé national suppose – en théorie du moins – que les artistes, peintres et décorateurs, se livrent à une étape préalable de documentation. Cette méthode d'élaboration du visuel scénique, les fascicules illustrés de Jean-Charles Le Vacher de Charnois en reflètent à la fois l'éclosion, la clarification et l'application immédiate à la récente production médiévaliste lyrique : ne sont-ils sous-titrés « ouvrage[s] destiné[s] à représenter le costume exact de nos Comédiens les plus éclairés, à relever les erreurs des faux-costumes, à offrir des modèles de ceux qui sont inconnus ou altérés, ainsi que des recherches sur les habillements de l'Antiquité et des Nations étrangères » ? Si l'auteur clarifie cette méthode sous-jacente à l'annonce citée plus haut, c'est qu'il la met en application dans ses évaluations : les mêmes sources érudites censées informer les artistes constituent a posteriori une grille de lecture critique appliquée sur les costumes. On chercherait toutefois en vain les références au sein desquelles les artistes sont censés puiser leur documentation : l'auteur n'émaille qu'avec parcimonie ses commentaires érudits d'autres titres[520]. Un hommage appuyé à « l'Ouvrage de M. de Sainte-Palaye qui […] servira de guide,

---

[518] Revue n° XXXI (1788) : Théâtre-Français, costume d'un juge diseur, chevalier, *in* Jean-Charles Le Vacher de Charnois, *op. cit.*, p. 62.

[519] [s. n.], « Collection de costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France, depuis Childéric Ier jusqu'à l'an 1820 », *in Journal général de la littérature de France ou Indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres* (vingt-neuvième année), Paris : Treuttel et Würtz, 1826, p. 224.

[520] Ce dernier précise : « Nous avons cherché le Costume propre au Page dans les premiers temps de la Chevalerie, et nous ne l'avons point découvert. Nous en avons trouvé un du siècle de Louis XI, et nous faisons

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

on ne peut pas en choisir un plus sûr[521] » fait toutefois exception. D'après A. Juchet, les estampes introduites dans les fascicules de Jean-Charles Le Vacher de Charnois à titre de modèles « étaient réalisées à partir de véritables costumes que le personnel employé (dans les musées) lui prêtaient[522] ». Cette information ne peut toutefois être exploitée faute de sources, cela d'autant que certaines des estampes dont il est question – le costume de Gabrielle de Vergy, tiré de la pièce médiévaliste du même nom ou celui de Blondel – sont fort éloignées de ce que seraient des costumes authentiques. En dépit du manque de références, les premiers essais médiévalistes forgés sur la scène de l'Opéra-Comique sont bel et bien jaugés à l'aune du savoir historien de l'auteur. C'est sur cette base qu'il stigmatise par exemple l'incongruité des deux costumes de M. Michu, interprète de Sargines dans l'opéra-comique du même nom[523]. Comment ce dernier ose-t-il être vêtu en écuyer alors qu'« il n'[était] pas encore page » ?

> « Certains acteurs seraient capables de penser qu'il convient de donner au vieux Sargines le costume que porte Coucy dans la Tragédie *Adélaïde du Guesclin* ; et la bévue serait lourde, puisque l'action de cette Tragédie est supposée se passer sous la fin du règne de Charles VI, c'est-à-dire, environ trois cents ans après la bataille de Bovines ; or, l'on sent combien, dans cet espace de temps, on a fait de changements dans l'armure de nos guerriers[524]. »

Il est intéressant de constater que, dans une réflexion consacrée à l'art lyrique, l'auteur cite des costumes employés pour la représentation de tragédies historiques : le costume historique est donc déjà envisagé comme une catégorie en tant que telle, surplombant les frontières génériques. L'exemple d'*Adélaïde du Guesclin,* tragédie de Voltaire permet en outre de donner des repères visuels précis à son lecteur. Les anachronismes et les amalgames sont ici montrés du doigt : interdiction de présenter autre chose qu'un tableau tout à fait véridique de l'histoire, de se contenter d'un simple vernis de couleur locale induisant le spectateur en erreur. Le fascicule consacré au costume de Philippe-Auguste dans le même opéra-comique confirme ce message adressé aux artistes : « [s]i l'on veut bien se persuader que la sévérité du costume ajoute à l'illusion, on se donnerait la peine de faire des recherches sur celui qui est propre au personnage qu'on représente ; c'est ce que l'on fait trop rarement à la Comédie

---

graver ici la vignette telle qu'elle est. », Jean-Charles Le Vacher de Charnois, « Costume d'un page » (revue au numéro inconnu), *op. cit.,* p. 49.

[521] *Ibid.*, p. 47. Il est intéressant de retrouver ici le terme de « guide » à propos d'un ouvrage érudit situé dans le sillage des représentations scéniques : ce terme figurait déjà dans la préface du recueil italien de 1825 tout juste commentée.

[522] A. Juchet, *op. cit.*, p. .

[523] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, « Théâtre-Italien, M. Philippe, rôle et costume de Philippe-Auguste dans *Sargines* », fascicule n° 7, *op. cit.*, p. 61.

[524] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, n° XIII : Théâtre-Italien, rôle et costume de Sargines père dans *Sargines*, *op. cit.*, p. 90.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

italienne[525]. » Se donner de la peine, l'expression relevée dans l'annonce plus haut rapportée, tirée du *Journal général de la littérature de France* (1826), est décidément le mot d'ordre porté par les analyses de Jean-Charles Le Vacher de Charnois. Il convient toutefois de ne pas caricaturer les exigences de l'auteur. Certains détails attestent en effet qu'en dépit des idéaux exprimés, le médiévalisme reste à ses yeux tributaire de nécessités matérielles et des contingences du medium scénique, qui n'embarrassent pas la peinture historique. Pas question, par exemple, de payer l'exactitude du costume d'une chute malheureuse : « au théâtre, cette chaussure [le soulier à la poulaine] pourrait être fort gênante, mais il est possible de la raccourcir, en en conservant la forme[526]. » Le Vacher de Charnois prend même en compte le désir manifeste des actrices de se mettre en valeur, quitte à effectuer des choix en désaccord avec la vérité historique[527]. Autant de concessions mises en application, probablement, tout au long de l'histoire du médiévalisme sur scène.

Nous retiendrons avant tout des écrits de Jean-Charles Le Vacher de Charnois la modernité de leurs préconisations et de leur mode d'évaluation, destiné à devenir quelques décennies plus tard un lieu commun de la critique d'art. C'est ce que montre un bond en plein cœur du romantisme français, une critique parue dans *La France littéraire* en 1832 relative à la peinture historique, qui stipule : « les costumes sont inexacts, sans caractère ; c'est du moyen-âge de romance et de troubadour ; les étoffes ne sont pas suffisamment différenciées ; elles ont l'air d'être toutes de soie[528]. » Le propos, qui confirme par ailleurs l'existence d'un *topos* constitué de « romance et de troubadour » stigmatisé dans les années 1830 pour sa dimension fantaisiste, y compris dans le genre de la peinture historique, reflète bien le mépris suscité par des costumes inexacts. Ces préconisations se répercutent-elles concrètement sur le travail des dessinateurs et décorateurs des scènes lyriques parisiennes ? Considérons à présent les premières tentatives d'élaboration d'une garde-robe médiévaliste, opérées non pas dans le sillage du genre de l'opéra mais dans celui de la tragédie.

---

[525] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, n° VII : Théâtre-Italien, M. Philippe, rôle et costume de Philippe-Auguste dans *Sargines*, *op. cit.*, p. 61.

[526] Jean-Charles Le Vacher de Charnois, « Costume d'un page », *op. cit.*, p. 49. Ce regard pragmatique est courant : « [le costume de Philippe-Auguste dans Sargines] n'est pas d'une sévère exactitude ; mais s'il était trop exact, il serait trop lourd et gênerait beaucoup à la scène l'acteur qui en serait couvert. On y a fait les changements et les adoucissements que l'action peut exiger. Tel qu'il est, il est bien entendu, bien ajusté, et se rapproche autant qu'il le peut du costume des batailles au temps de Philippe-Auguste », Le Vacher de Charnois, *Revue* n° VII : Théâtre-Italien, M. Philippe, rôle et costume de Philippe-Auguste dans *Sargines*, p. 56.

[527] « Le costume que Madame Dugazon a pris dans ce rôle n'est pas non plus d'une rigoureuse exactitude ; mais il est accommodé au goût moderne et surtout à l'avantage de l'Actrice. […] il n'est pas trop opposé à celui du temps où ont vécu les personnages. », *ibid.*, p. 60.

[528] [s. n.], « Écoles de Rome et de Paris, en 1832 », à propos du *Pisani délivré des prisons de Venise*, peinture de M. Feron, *La France littéraire*, volume 4, Paris : au bureau, rue Dauphine, 1832, p. 80.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

I. c. Le médiévalisme dans la collection de Talma, premiers pas d'une garde-robe médiévaliste

Avant les scènes lyriques parisiennes auxquelles il ouvre la voie, c'est le Théâtre-Français qui prend acte de la nécessité d'une réforme. Dans cette institution comme sur les scènes lyriques, les comédiens sont en charge de leur costume financièrement et esthétiquement, autonomie porteuse de certaines aberrations mais aussi d'heureuses initiatives touchant à l'esthétique des costumes. Au début du XVIIIe siècle, France et Angleterre initient une démarche consistant à « réfléchir ensemble à la cohérence [des] habits[529] » et à en accroître la vraisemblance, réflexion que seuls les comédiens-réformateurs les plus aisés peuvent alors se permettre de concrétiser. Trois d'entre eux sont communément désignés comme les initiateurs du renouvellement du langage scénique : Henri-Louis Lekain (1729-1778), Mlle Hippolyte Clairon (l'actrice du paradoxe de Diderot) (1723-1803) et François-Joseph Talma (1763-1826). On évaluera là encore, dans ces premiers pas, la corrélation de ces exigences nouvelles et de la genèse de signatures médiévalistes.

Les efforts entrepris par Lekain sont renseignés par son très précieux *Registre de mises en scène* daté des années 1770 qui préfigure en son esprit, d'après D. Chardonnet-Darmaillacq, les livrets de mise en scène conçus dans les années 1830 :

> « Un manuscrit de près de deux cents pages dans lequel le comédien consigne des informations d'une précision souvent saisissante sur les modalités régissant la "mise en place sur scène" de cinquante-neuf tragédies des XVIIe et XVIIIe siècles français. Distribution, costumes, décors, musique, lumières, actions des garçons de théâtre, placements et déplacements des acteurs et figurants, gestion des accessoires et des éléments mobiles du décor[530]. »

Le registre de Lekain constitue donc un véritable vivier de renseignements pour cette époque si avare en supports iconographiques. D. Chardonnet-Darmaillacq remarque que les tragédies contemporaines de Lekain, celles de Voltaire ou Dormont de Belloy, y sont traitées de façon assez exhaustive. Des choix fort imprécis se reflètent dans les informations glanées à propos de la couleur locale : les femmes « juives, asiatiques, orientales ou arméniennes » peuvent par exemple arborer le même costume. D. Chardonnet-Darmaillacq conclut en ces termes :

---

[529] Mark Ledbury et Olivia Voisin, « De l'Étoffe au costume, rêves et réalités au XVIIIe siècle », *in* R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), *op. cit.*, p. 16. L'article précise également qu'« en 1763, pour la tragédie *Blanche et Guiscard* de Saurin, les comédiens cherchèrent dans les collections d'estampes des modèles de costumes siciliens mais préférèrent à la vérité historique une adaptation plus théâtrale », *ibid.*, p. 14.

[530] Damien Chardonnet-Darmaillacq, « Reconstruire l'art scénique du passé : le registre de "mise en scène" d'Henri-Louis Lekain », *in Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, R. Martin, M. Nordera (éd.), Actes du colloque tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2009, Paris : H. Champion, 2011, p. 41.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Ces regroupements sont assez significatifs et témoignent du caractère pour le moins indéterminé des limites qui présidaient alors à la définition esthétique de chaque costume. Romain, asiatique, oriental, grec… tout cela requérait semble-t-il, dans l'esprit de l'époque, à peu près la même forme, [révélant le] caractère intuitif de ce réalisme historique que beaucoup appelaient de leurs vœux dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[531]. »

Contemporain de Lekain, François-Joseph Talma se livre en matière de costumes et d'accessoires à des activités « d'antiquaire ». Au moment où la réforme s'accélère, à la faveur des années 1770, il se fait collectionneur dans le but de rendre ses costumes les plus conformes possibles à la vérité historique. Le *Dictionnaire des beaux-arts* le juge pionnier en la matière :

> « C'est donc à Lekain et à mademoiselle Clairon que l'on doit l'idée du costume ; mais c'est Talma qui l'a le premier véritablement introduit, en le recherchant dans les bons modèles de l'antiquité, et dans les monumens de l'histoire pour les temps modernes[532]. »

Déjà découvert chez Jean-Charles Le Vacher de Charnois, l'une des constantes de la réinvention scénique du passé médiéval au cours du premier XIXe siècle apparaît à nouveau ici : l'artiste en train de se documenter préalablement à l'élaboration de son œuvre**.** Or la prédisposition de Talma à l'érudition[533] est favorisée par la ville de Paris, lieu propice à la collaboration entre milieux artistiques et érudits. Intégré aux cercles d'élite, il fréquente en effet des historiens de renom et des peintres d'histoire :

> « […] se réunissaient encore Millin, Lenoir, que l'on nommait alors le beau Lenoir ; le poète Lebrun, Ducis, Legouvé, Bilaudé, M.-J. Chénier […], et bien d'autres. Talma trouva dans cette société d'élite de précieux encouragements aux réformes qu'il méditait[534]. »

Le comédien confirme ces dires dans ses *Mémoires de Lekain*[535] publiés en 1825. Dans ces mêmes cercles, Talma rencontre la connaissance du peintre d'histoire Jacques-Louis David qui exerce sur lui une influence décisive. L'influence de la peinture historique sur les genres scéniques, constat récurrent depuis le début de ce travail, trouve ici son incarnation. Les deux hommes en viennent à nourrir un idéal d'authenticité commun pour leurs arts respectifs :

---

[531] *Ibid.*, p. 48.
[532] A.-L. Millin, *op. cit.*, p. 361.
[533] Renzo Guardenti érige le comédien en précurseur de ce qu'il considère être un mouvement de recherche historique typique du mouvement romantique à venir. Renzo Guardenti, « *Il Costume teatrale un lento cammino verso il realismo* », *in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, *Il grande teatro borghese*. *Settecento-Ottocento*, R. Alonge et G. D. Bonino (éd.), Turin : Einaudi, 2000, volume 2, pp. 1163-1193.
[534] Adolphe Jullien, *Histoire du costume au théâtre : depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris : G. Charpentier et Cie, 1880, p. 313.
[535] François-Joseph Talma, *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*, Paris : Auguste Fontaine, 1856 (première publication en 1825). Consultable sur Gallica.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Ce n'est que lorsque notre célèbre David parut, qu'inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs et surtout les jeunes gens parmi eux, s'occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d'entre eux, sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur commune[536]. »

Si la représentation de l'Antiquité, source d'inspiration particulièrement féconde au Théâtre-Français à l'époque de Talma, sort améliorée du point de vue de son authenticité, le comédien n'est pas indifférent pour autant aux autres couleurs locales. Il aborde d'ailleurs en ces termes l'impératif de l'exactitude historique :

> « Il [Lekain] avait sans doute regardé la fidélité du costume comme une chose fort importante ; on le voit par les efforts qu'il fit pour le rendre moins ridicule qu'il ne l'était alors : en effet, la vérité dans les habits comme dans les décorations augmente l'illusion théâtrale, transporte le spectateur au siècle et au pays où vivaient les personnages représentés. […] Je me rappelle très bien que dans mes jeunes années, en lisant l'histoire, mon imagination ne se représentait jamais les princes et les héros que comme je les avais vus au théâtre. Je me figurais Bayard élégamment vêtu d'un habit couleur chamois, sans barbe, poudré et frisé comme un petit maître du XVIIIe siècle. Je voyais César serré dans un bel habit de satin blanc, la chevelure flottante et réunie sous un nœud de ruban[537]. »

On le voit, le fait qu'un Bayard soit rasé, « poudré et frisé » n'interpelle pas plus Talma que le sort de César, exemple récurrent des réformateurs depuis le XVIIIe siècle. La collection personnelle de l'acteur, décrite avec exhaustivité dans le *Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures, et autres objets d'art composant le cabinet de feu François-Joseph Talma*[538], révèle plus concrètement l'intérêt porté à la juste réinvention du passé national. À consulter cet inventaire à la Prévert, il s'avère que les objets historiques proviennent à part égale de l'Antiquité et du Moyen Âge : « des vases étrusques et autres objets d'antiquité provenant des fouilles d'Herculanum[539] » côtoient d'authentiques « casques de chevalerie » et même une « cotte de mailles en fer ». La rubrique touchant au legs des accessoires de théâtre atteste un même fouillis : côté antique, le rôle d'Oreste (dans la *Clytemnestre* de Soumet) vaut par exemple l'acquisition d'« une chlamyde en drap de coton blanc […], d'un « pallium drap de castor carmélite[540] » ; côté médiéval, on relève une « cotte de maille acier et fil » pour le rôle de Macbeth, « une dalmatique en casimir blanc, avec blasons et une cotte de maille » pour le rôle de Jean de Bourgogne. Cotte de maille et blasons sont encore des curiosités au temps de Talma ; introduits à l'occasion de ses rôles shakespeariens et plus généralement historiques, ils sont destinés ainsi que nous allons le constater à se généraliser sur les scènes parisiennes, notamment lyriques. Le *Catalogue de costumes* révèle au demeurant que l'histoire, qu'elle ait été antique ou médiévale, ne nourrit pas seule l'imagination de Talma.

---

[536] F.-J. Talma, *op. cit.*, p. 137, cité par A. Juchet, *op. cit.*, p. 30.
[537] *Ibid.*, p. xvi, cité par A. Juchet, *op. cit.*, p. 28.
[538] F.-J. Talma, *Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures, et autres objets d'art composant le cabinet de feu François-Joseph Talma*, Paris : 1827.
[539] La rubrique « Curiosités et objets d'art » mentionne encore « un fragment de corniche antique », *Ibid.*, p. 15.
[540] *Ibid.*, p. 6.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

En effet, les nombreux objets relevant de couleurs locales exotiques diverses – des poignards turc et arabe, un sabre indien, une armure indienne avec flèches et carquois, un timtam chinois, etc. –, attestent le goût éclectique du comédien-collectionneur : c'est à ce type de bric-à-brac « couleur locale » que ressemblent, quelques années plus tard, les ateliers des théâtres les mieux fournis. Ce constat permet d'intégrer, une fois encore, le médiévalisme au sein d'un ensemble de couleurs locales, d'atténuer donc l'idée répandue selon laquelle la fin du XVIIIe siècle (ne) serait (que) celle du passage d'une inspiration antiquisante à une inspiration médiévaliste. Les débuts tâtonnants d'une mise en scène médiévaliste peuvent enfin être éclairés par une visite au sein de la bibliothèque de Talma[541] où l'on recense les *Recherches sur les costumes* signées de Le Vacher de Charnois (numéro 91), le *Recueil de douze costumes suisses du XVIe siècle gravé d'après les dessins originaux de Jean Holbein*[542] (numéro 94), ainsi que d'autres ouvrages plus exotiques et certaines références historiennes illustrées comme le *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité* (1798) de Nicolas-Xavier de Willemin[543] et les *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples, d'après les auteurs célèbres, et les monuments antiques* (1804) de Joseph Malliot[544]. En définitive, l'acteur aurait constitué « [g]râce à ses propres recherches sur les Grecs, les Romains et les monuments du moyen âge », « une garde-robe remarquable par son exactitude [dont l]es cuirasses, [l]es casques, [l]es armes, étaient du plus haut prix[545] ». Insistons une dernière fois sur le fait que l'importance du passé national dans la conduite de la réforme s'ancre dans un intérêt plus général pour les lointains et est donc relative, bien que non négligeable, en cette fin du XVIIIe siècle. L'entreprise réformatrice de Talma connaît par ailleurs des parallèles en Europe, lui qui entend explicitement répandre ses idées au-delà des frontières françaises et pense « que [s]on exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres d'Europe[546] ». Charles Kemble (1775-1854), confrère et contemporain anglais avec lequel il entretient une correspondance assidue, est aussi volontiers présenté comme son alter ego en matière de réforme. Si

---

[541] Voir l'annexe introduite par A. Juchet dans sa thèse de doctorat. Annexe, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu François-Joseph Talma*, document tiré des Archives de la Comédie-Française, cote III TAL D VEN, 1827, p. 41.
[542] *Recueil de douze costumes suisses du XVIe siècle gravé d'après les dessins originaux de Jean Holbein*, Bâle : Mechel, 1790.
[543] Nicolas-Xavier Willemin, *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instrumens de musique, leurs meubles et les décorations intérieures de leurs maisons d'après les monumens antiques, avec un texte tiré des anciens auteurs, dessiné, gravé et rédigé par N.-X. Willemin*, Paris : l'auteur, 1798.
[544] Joseph Malliot, *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples, d'après les auteurs célèbres, et les monuments antiques*, Paris : Didot l'aîné, 1804.
[545] A. Jullien, *op. cit.*, p. 313.
[546] F.-J. Talma, *op. cit.*, p. 137.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'Angleterre est riche en réformateurs – elle compte aussi James-Robinson Planché (1796-1880) –, est-ce du fait de sa redécouverte pionnière du théâtre shakespearien, phénomène influent sur la réforme et ressenti à l'échelle européenne[547] ? Sans doute : l'événement majeur et décisif pour la réforme anglaise est daté de l'année 1804, celle de la mise en scène « historique » de la tragédie shakespearienne *King John*, donnée par John Philipp Kemble à Covent Garden[548]. Précisons en outre que l'exaspération ressentie dans le sillage des scènes anglaises au cours du XVIIIe siècle s'exprime en termes similaires à ceux rapportés plus haut en contexte français, ce qu'attestent les accents revendicatifs des *Mémoires* de George Anne Bellamy (1727-1788), tragédienne anglo-irlandaise, qui s'ancrent dans une veine tout à fait comparable aux écrits de Diderot et Marmontel.

Pour conclure, la garde-robe médiévaliste se constitue en ses début de façon isolée, éparse, sous l'influence de personnalités à la fois visionnaires et assez opulentes pour assouvir leur besoin d'authenticité historique, pour écouter les bruits venus d'autres arts en avance sur le leur. La suite de cette étude permet de constater l'évolution du statut de ces objets qui passent du stade de curiosités à celui de motifs médiévalistes attitrés, répandus, attendus. Par ailleurs, si le médiévalisme en tant que couleur visuelle passionne d'entrée de jeu Le Vacher de Charnois, elle n'est pas privilégiée aux autres couleurs locales qui revivifient alors l'inspiration des scènes parisiennes. La suite de ce travail considère l'interaction de la scénographie médiévaliste et des travaux d'érudits consécutivement à ces premiers pas : dans quelle mesure les scènes lyriques appliquent-elles les mots d'ordre nouveau, dans quelle mesure se contente-t-on, comme dans le cas des images narratives, de motifs réitérés d'œuvre en œuvre ?

---

[547] Voir l'étude suivante, toutefois décevante : Adolphe Jullien, *La Réforme du costume sur la scène anglaise, Mrs Bellamy, Macklin, Kemble*, Extrait de la *Revue britannique*, 9e série, tome V, [s. l. n. d.].

[548] J.-R. Planché, *The Recollections and reflections of J.-R. Planché. A professional autobiography*, Londres : Tinsley Brothers, 1872. Voir sur ce point les développements d'A. Juchet, chapitre IV : « James Robinson Planché et les réformes du costume sur les scènes londoniennes », *op. cit.*, p. 36 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE II UNE GARDE-ROBE ET UN ARRIÈRE-FOND TYPIQUES ?

Les critiques formulées par les premiers réformateurs s'appliquent pertinemment au langage scénique en vigueur au XVIIIe siècle à l'Académie de musique et à l'Opéra-Comique, ère d'anachronismes et de fouillis décomplexés. Depuis le début du XVIIIe siècle, l'Académie de musique cultive en particulier dans ses décors et ses costumes une opulence qui vise moins à une vérité quelconque qu'à une autoglorification ou à une séduction facile du spectateur. Qu'un grand saut dans le temps nous amène aux antipodes de cet état de fait, à la profession de foi de Charles Séchan (1803-1874), décorateur à l'Académie de musique dans les années 1830 *:* « le Moyen Âge devint pour nous la véritable école artistique ; nous en étudiâmes, avec une passion irréfléchie, les costumes, l'architecture et jusqu'au moindre détail du mobilier[549]. » Ce témoignage qui, par son lexique et par sa teneur, répond en tout point à l'impératif d'authenticité, va peut-être au-delà des espérances initiales des réformateurs. Selon ces dires, l'allégeance prêtée à la réforme sur la scène de l'Opéra serait totale dans les années 1830, au moins en matière de médiévalisme : au moyen de la documentation érudite, le langage scénique se serait « donné la peine » de se conformer au cadre spatio-temporel de l'intrigue. Mais qu'implique concrètement pour les institutions lyriques un tel engagement, celui d'appliquer la réforme à la lettre ? Un tel parti pris est fort coûteux, bien plus que dans le domaine de la peinture historique qui avait diffusé ces injonctions. Car pour distinguer très nettement le page de l'écuyer (nous reprenons l'exemple traité par Le Vacher de Charnois), pour différencier un décor relatif au XIIe siècle d'un décor relatif au XIIIe siècle, ne faut-il renouveler entièrement les collections de costumes, élaborer pour chaque pièce un décor spécifique, c'est-à-dire disposer de moyens colossaux ? Prêter allégeance à la réforme, ce serait donc se priver, à quelques exceptions près, de la pratique du réemploi des décors et des costumes en vigueur au XIXe siècle.

Avant de déterminer l'existence d'une garde-robe typiquement médiévaliste à l'Opéra-Comique et d'évaluer son degré de fidélité à l'impératif de vérité historique, peut-on découvrir au moyen d'énumérations une garde-robe médiévaliste valable dans l'imaginaire collectif français ? Le cas échéant, le fait que les contemporains aient eu en tête une imagerie visuelle médiévaliste se confirmerait également.

---

[549] Adolphe Badin, *Charles Séchan, Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855)*, Paris : Calmann Lévy, 1883, p. 11.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

II. a. La garde-robe médiévaliste

II. a. 1 Le costume médiévaliste dans l'imaginaire collectif français

Comme dans le cas des images narratives, c'est par un recoupement de témoignages que les ingrédients de la garde-robe médiévaliste doivent se dégager et avec eux la certitude du caractère bien réel de l'imaginaire. Ces témoignages ci-dessous rapportés et commentés datent des années 1830-1860 et adoptent une posture le souvent critique à l'encontre du médiévalisme d'opéra, donnant lieu au procédé de l'énumération sur un mode rageur. L'ordre de leur intégration à ce chapitre est plus logique que chronologique au sens où une trame est bâtie ce faisant. Le premier extrait, un pamphlet contre le prix de Rome publié dans *La France littéraire* de 1832, est relatif à l'art de la peinture et souligne en termes caustiques le passage d'une inspiration nourrie d'Antiquité à une inspiration nourrie de Moyen Âge au début du XIXe siècle :

> « [l'Académie] est sautée des temps héroïques en plein moyen-âge, en pleine barbarie. Adieu la toge, l'épitoge, le pallium, le laticlave ; adieu la chlamyde grecque, les cothurnes tragiques ; voici venir les pantalons mi-partis, les surcots écartelés, les manches à la Maheustre, les souliers à la Poulaine ; les femmes troqueront bientôt le diadème de clinquant contre les coiffures à la Hennin ; le casque grec va faire place aux salades et aux morions du reitre ; le heaume à grillage du chevalier couvrira à son tour la tête du mannequin. Nous allons avoir force corselets, force cuissards, force brassards, etc., etc. L'Académie est romantique, mais, à dire vrai, à en juger par l'échantillon qu'on nous présente, elle n'a guère gagné au change[550]. »

Première remarque, l'auteur se délecte à employer des termes empreints de couleur locale : « épitoge », « pallium », « laticlave » pour l'Antiquité, versus « pantalons mi-partis », « surcots », « manches à la Maheustre[551] », « souliers à la Poulaine », « hennin », « reitre », « heaume », « cuissards » et « brassards » pour le Moyen Âge. Faut-il parler ici d'« archaïsmes » ? Non. Il s'agit simplement de termes faisant référence à des objets anciens si l'on se réfère au développement que G. Matoré consacre à l'« archaïsme chez Théophile Gautier » :

> « [i]l n'y a pas à proprement parler d'archaïsme quand l'écrivain emploie des expressions désuètes pour désigner des choses disparues. […] Lorsque Gautier décrit, dans les *Jeunes-France,* Elias Wildmanstadius habillé d'un *surcot* de *samit* et de souliers à la *poulaine* et portant l'*aumonière* au côté, il utilise le seul vocabulaire qu'il ait à sa disposition pour nommer ces objets[552]. »

---

[550] [s. n.], « Beaux Arts : Examen critique des écoles de Rome et de Paris en 1832 », *in La France littéraire*, volume 4, Paris : au bureau, rue Dauphine, 1832, p. 79-80.

[551] « On appela en France, en 1467, mohoître certain rembourrement que les courtisans et les gens de guerre mettaient au haut des manches de leur pourpoint, pour paraître avoir les épaules larges et carrées », *Dictionnaire étymologique, critique, historique anecdotique et littéraire*, tome II, François-Joseph-Michel Noël et L. M. J. Carpentier (éd.), Paris : Librairie Le Normant, 1857, p. 121.

[552] Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, Genève : Slatkine reprints, 1967, p. 169.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Or la garde-robe médiévaliste et ses référents, véhiculés dans les ouvrages d'érudition, les romans historiques ou dans certains comptes rendus de presse, connaissent une seconde vie au XIXe siècle. Seconde remarque, une comparaison avec un extrait du *Mercure français* daté de décembre 1761 atteste la grande permanence de « mots-force » (P. Zumthor) relatifs à la garde-robe médiévaliste, c'est-à-dire de termes « [assurant] une présence évocatrice [apte] à colorer la totalité de l'expression[553] ». Il s'agit d'une critique de l'une des premières tragédies médiévalistes données au Théâtre-Français, *Tancrède* (1763) de Voltaire :

> « L'habit d'Armide a été trouvé de la plus grande beauté, mais on a été surpris de voir des chevaliers français, armés de toutes pièces, avec cuirasses, brassards, cuissards de fer, avoir les jambes couleur de chair et des brodequins à l'antique. […] La comparaison des chevaliers croisés dans les représentations de *Tancrède*, dont l'habillement a été approuvé si généralement, à la Comédie-Française, a pu donner lieu à cette observation[554]. »

D'un extrait à l'autre, on constate la permanence d'éléments constitutifs d'une garde-robe médiévaliste, les « brassards » et « cuissards », sur rien moins que cinq décennies. Cette permanence se traduit également par la longévité sur les planches françaises des accessoires collectionnés par Talma, la cotte de maille par exemple. Les deux extraits suivants, distants de trente années, sont à lire côte à côte : ils confirment ce faisant la circulation de texte en texte des mêmes termes censés évoquer une panoplie médiévaliste. Le premier, titré d'un article de *La Presse* daté de 1836, rend compte d'une pièce médiévaliste :

> « Cela nous a fait plaisir de voir un beau grand mélodrame moyen âge avec coiffure à la Hennin, souliers à la poulaine, pantalons mi-partits, surcots armoriés, heaumes, brassards, cuissards, jambarts, targes, rondaches, épées à deux mains, dagues, miséricordes, décorations en ogives, tavernes, burgs et cathédrales, comme au temps du romantisme, et des bonnes lames de Tolède ; il n'y manquait pas même le bourreau, tout de rouge habillé, s'appuyant sur sa hache luisante[555]. »

Le commentateur inclut à cette dense énumérations de vêtements et d'accessoires médiévalistes certaines armes à l'appellation parfois hermétique (« targes », « rondaches », « épées à deux mains », « dagues », « miséricordes ») et d'autres propres au décor, telles que « décorations en ogive ». Un lexique très proche habite l'extrait suivant, compte rendu dédié au Salon de 1861 paru dans la *Revue européenne.* Le critique commente la toile *Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII* d'un dénommé Charles Comte, dont le défaut majeur consiste en son esthétique trop « opératique » :

---

[553] Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *in* Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV (1831-1833), éd. Jean Massin, Paris : Le Club français du livre, 1967-1970, p. xiii-xiv, p. x.
[554] *Le Mercure français*, décembre 1761, p. 176, cité dans *Le Ménestrel, journal de musique*, n° 24, 12 mai 1872, tiré de *Le Ménestrel, Journal de musique*, 38e année, 1871-1872, p. 189. Nous n'avons pas trouvé le nom et le titre de cet article du Mercure de France.
[555] [s. n.], Compte rendu du *Frère tranquille* de Paul Féval daté de 1853 (théâtre Saint-Martin), *La Presse*, 1853. Consultable sur Gallica.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « [C]es magnificences sont devenues un peu banales. Des surcots armoriés, des hoquetons mi-partis, des manteaux de drap d'or doublés de menu vair ou d'hermine ; de toute cette splendide friperie le théâtre nous a fort rassasiés. S'en tenir là, c'est rester dans les conditions du théâtre, et le sacre de Charles VII a l'air d'avoir été réglé pour la scène de l'Opéra[556]. »

L'exaspération du critique devant ce qu'il juge être une esthétique clinquante et de mauvais goût, devenue de surcroît banale, ne constitue pas le seul intérêt de cet article. À l'évidence, le médiévalisme d'opéra est devenu une entité assez solide pour constituer un objet de comparaison : sa signature consiste à la fois en l'idée générale de « magnificence » et en certaines données plus précises tels que certains tissus (l'or, l'hermine[557], le vair), certains vêtements (les surcots, les hoquetons) et certains ornements (les armoiries). Ce sentiment de lassitude exprimé par le critique à l'encontre de l'esthétique grandiloquente et tape-à-l'œil du Moyen Âge d'opéra date déjà de plusieurs décennies. Dans la *Revue de Paris* d'avril 1837[558], l'agacement du journaliste, pour qui la reprise de *Charles VII chez ses grands vassaux* d'Alexandre Dumas, pièce médiévaliste initialement créée en 1831 sur les planches du Théâtre-Français, s'apparente à une régression, est perceptible : « *Charles VII* est du beau temps où tout ce qui portait la dague au côté, la cotte de mailles ou les souliers à la poulaine trouvait grâce devant le parterre[559]. » La caducité du médiévalisme, ici montrée du doigt, conforte la façon dont nous avons initialement découpé la biographie de l'imaginaire : on serait même déjà loin, au milieu des années 1830, d'un médiévalisme applaudi au premier degré. Rapportons enfin un dernier propos, érigé en synthèse des précédents qu'il ne vient qu'appuyer : « souliers à la poulaine » et « manches à la Maheutre » figurent en effet dans un feuilleton polémique signé de Théophile Gautier, paru dans *la Presse* du 18 octobre 1836. Intitulé « Statues du jardin des Tuileries », l'article se permet de s'exprimer par allusions et par métonymie[560] :

> « Nous avons assez de grands hommes fort laids, sans les répéter et les doubler en marbre de Carrare, et pour sortir du présent, nous ne sommes guère plus curieux de la sculpture gothique, et nous ne prenons pas un grand intérêt aux cottes de mailles, aux souliers à la poulaine et aux manches à la Maheustre. – La sculpture est un art antique et s'accommode aussi mal des cuirasses que des habits[561]. »

---

[556] [s. n.], « Beaux-Arts, Salon de 1861 », *in Revue européenne : lettres, sciences, arts, voyages, politique,* tome XIV, Paris : Librairie Dentu, 1861, p. 782.
[557] C'est pour cette raison qu'A. Juchet qualifie ces opéras d'œuvres à « hermines et lansquenets ». A. Juchet, *op. cit.*, p. 148.
[558] [s. n.], [s. t.], *Revue de Paris*, tome 40, Paris : au bureau de la Revue de Paris, avril 1837.
[559] *Ibid.*, p. 292.
[560] Il est alors question de remplacer les statues des « vieux Romains et vieux Grecs » du jardin des Tuileries, ce qui a visiblement stimulé la plume de Théophile Gautier.
[561] Théophile Gautier, [s. t.], *La Revue de Paris*, Paris : au bureau de la Revue de Paris, le 18 octobre 1836. Consultable sur Gallica.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

La polémique ouverte par l'homme de lettres, à savoir la légitimité, pour l'art de la sculpture, de s'approprier l'imaginaire médiévaliste au même titre que la peinture ou le théâtre, ne sera pas discutée ici. Il importe en revanche de constater que l'écrivain se contente de trois ou quatre mots-clés évocateurs du médiévalisme, en provenance du champ lexical de la garde-robe : « cottes de maille », « souliers à la poulaine » et « manches à la Maheustre ».

Décidément, en matière de garde-robe, les contours du premier médiévalisme lyrique se dessinent avec fermeté. Les termes les plus évocateurs, les voici : les souliers à la poulaine, mentionnés à quatre reprises, puis les surcots, les brassards et les cuissards, à trois reprises, et enfin la cotte de maille, le hennin, le heaume à deux reprises. Ils constituent tout ensemble une panoplie d'indispensables de la garde-robe médiévaliste ou, disons plus prudemment, un ensemble de termes évocateurs. Ces énumérations, relevant avant tout d'une rhétorique bien rodée, ne disent pas encore en effet que de tels costumes figurent sur les scènes lyriques. D'ailleurs, il n'a étrangement été question ni de « panache » ni d'« épée » : ne serait-ce là l'indice que les énumérations ressassées sont le fait de commentateurs soucieux d'user de termes un brin recherchés pour faire sourire le lecteur des années 1830-1860 ? Le premier point de conclusion concerne la genèse de ce « petit lexique » de la garde-robe d'opéra médiévaliste. L'association de ces termes et leur récurrence résulte d'après nous d'une documentation précise et identifiable, à savoir la scène d'adoubement décrite dans les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye. Dans ce passage, l'écriture tire précisément son pittoresque de l'attention portée à la garde-robe du futur chevalier. Lorsque ce dernier avait prêté serment, on lui remettait en effet les « marques extérieures de la chevalerie » : « les éperons, en commençant par la gauche, le hautbert ou la cotte de maille, la cuirasse, les brassards et les gantelets, puis on lui ceignait l'épée[562]. » Le célèbre ouvrage, déjà identifié comme référence majeure des livrets d'opéra, est peut-être (en partie) à l'origine – l'une des origines du moins[563] – de l'imagerie vestimentaire médiévaliste des trente premières années du XIXe siècle. Second point de conclusion : si dépaysants sont les costumes médiévalistes, cette panoplie – certains de ses éléments du moins – ne se confine pas à la

[562] Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* avec une introduction et des notes historiques de Charles Nodier, Nouv. éd., Paris : Girard, 1826, p. 62.

[563] G. Matoré énumère les nombreux ouvrages d'érudition qui, souvent basés sur les *Mémoires* de Lacurne de Sainte-Palaye, contribuent également à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle redonner un second souffle à des termes anciens. Des années 1810 aux années 1830, la fréquence de telles publications s'accéléra. Matoré mentionne Roquefort et son *Glossaire de la langue romane* (1808), l'*Histoire de la vie privée des Français* (1783) de Legrand d'Aussy, réédité par les soins de Gautier en 1815, ou encore les études de « Crapelet, de Leroux de Lincy, de Monteil, de Francisque Michel, de Paulin Paris ». Les *Chroniques nationales françaises* de Buchon (1824-1829) et les *Mémoires relatifs à l'histoire de France* (1819-1829) auraient également constitué des sources de référence en la matière. Voir G. Matoré, *op. cit.*, p. 163-164.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

sphère théâtrale et opératique mais déborde vers la sphère du quotidien parisien. Les « manches à la Maheustre » employées parfois pour contribuer à la couleur locale des costumes médiévalistes l'attestent[564]. Dans un chapitre intitulé l'« influence du costume de théâtre sur la mode du temps[565] », A. Juchet met en avant la porosité qui existe, dans les années 1810-1830, entre la mode médiévaliste scénique et celle qui était suivie dans les rues de Paris. Comme d'autres, la forme exubérante de ces manches se retrouvent donc de l'autre côté de la rampe, dans le champ visuel quotidien des Parisiens. Voilà qui confère à cet accessoire issu d'un autre temps et remis au goût du jour une surprenante actualité :

> « [Les manches] devinrent démesurées s'apparentant à une paire d'ailes. On parlait alors de manches gigot […].C'est d'ailleurs dans la forme des manches plus que dans n'importe quelle autre pièce de l'habit que s'exprimaient les goûts historiques de l'époque : des "ailes médiévales", on passa aux manches "à crevé" de la première Renaissance, puis aux manches "vénitiennes". Les chapeaux, héritiers des capotes de plus en plus concurrencés par les bérets à plumes, "bonnets luthériens" et autres "toques à créneaux" ; des châles en mousseline, rappelant les voiles médiévales des châtelaines, complétaient la parure[566]. »

Cette partie du vêtement, auquel le spectateur d'aujourd'hui pourrait être insensible faute d'habitus, contribue ainsi non seulement à projeter celui des années 1810-1840 dans le Moyen Âge mais aussi à styliser son propre habit. De l'extérieur, ce lien entre l'esthétique du costume médiévaliste et la mode parisienne est susceptible d'entacher l'une et l'autre de ridicule et de limiter la reprise à l'étranger de certains aspects scénographiques. Heinrich Heine, fin connaisseur de la France et de ses habitudes, exprime ainsi dans *Die Romantischen Schule* (1835) son jugement à propos de la superficielle « mode du gothique » française, où « gothique » veut dire « qui réfère au passé médiéval » :

> « Le gothique n'était en France qu'une simple mode, et elle servait seulement à rehausser le désir du temps présent. On se laissait pousser les cheveux à la mode médiévale, en cascades, de la tête aux pieds, et à la moindre remarque superficielle du coiffeur, comme quoi cela ne seyait pas, on se laissait couper court les cheveux et avec eux l'idée médiévale qui y était attachée. Ah ! Il en va autrement en Allemagne ! Peut-être parce que le Moyen Âge n'est pas là, comme chez vous, totalement mort et en état de décomposition[567]. »

Pas d'authentique résurrection du passé en France d'après Heinrich Heine donc, selon lequel cet imaginaire ne serait qu'un prétexte à exubérances vestimentaires. C'est d'une toute autre

---

[564] Pour découvrir de quoi il retourne, nous renvoyons aux aquarelles 3 et 4 réalisées par Louis Béthon dans *Au temps jadis*, revue en trois actes : *dessins de costumes du Moyen Âge*, [s. l.], [s. d.]. Consultable sur Gallica.
[565] A. Juchet, *op. cit.*, p. 76 et suivantes.
[566] *Ibid.*, p. 76-77. Nous soulignons.
[567] « *Die Mode des Gotischen war in Frankreich eben nur eine Mode, und sie diente nur dazu die Lust der Gegenwart zu erhöhen. Man lässt sich die Haare mittelalterlich lang vom Haupte herabwallen, und bei der flüchtigsten Bemerkung des Friseurs, dass es nicht gut kleide, lässt man es kurz abschneiden mitsamt den mittelalterlichen Ideen, die dazu gehören. Ach! In Deutschland ist das anders. Vielleicht eben weil das Mittelalter dort nicht, wie bei euch gänzlich tot und verwest ist.* », Heinrich Heine, *Sämtliche Werke,* volumes 7 à 9, Leipzig : Insel-Verlag, 1910, p. 228. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

façon que l'on vivrait le renouveau du Moyen Âge en Allemagne, à savoir sur le mode d'une résurrection vibrante.

II. b. La mise en scène sur les scènes lyriques : état des lieux

Le témoignage de Charles Séchan cité en introduction est à prendre pour ce qu'il est, celui d'un artiste soucieux de laisser une bonne image à la postérité. Mais d'autres documents attestent qu'une scénographie travaillée de façon minutieuse voit effectivement le jour au Théâtre-Français et à l'Académie de musique au début des années 1830, dont les accomplissements ultimes sont la tragédie *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831) d'Alexandre Dumas et *La Juive* (1835), opéra de Scribe et Halévy. Sous la monarchie de Juillet, les artistes employés par le Théâtre-Français et par l'Opéra s'échinent à différencier les coiffes, les formes et les matières en fonction des siècles représentés. À l'Opéra, les maquettes de costumes réalisées dans les années 1830-1840 par Paul Lormier (1813-1895), dessinateur soucieux de laisser les traces des étapes d'élaboration de ses costumes, attestent la mise en application scrupuleuse de la méthode précédemment décrite. Aurora Juchet s'appuie par ailleurs sur les maquettes de costumes de *La Juive* pour identifier les sources multiples, « estampes, tableaux, tapisseries, miniatures et vitraux » qui renseignent P. Lormier sur l'esthétique des « sociétés civiles, militaires et religieuses de l'Allemagne du Sud entre 1400 et 1430[568] ».

Sur les scènes lyriques, la marche est longue jusqu'à l'ère de Séchan ou de Lormier, c'est-à-dire aux grandes mises en scène de la monarchie de Juillet et à leur degré inédit d'authenticité historique. Longue, relativement aux autres scènes, car l'esthétique désordonnée qui scandalisent les réformateurs s'y maintient tardivement, ce que l'article « costume » du *Dictionnaire des beaux-arts* de Millin suggère moqueusement : « et enfin l'opéra lui-même a quitté ses habits de soie brochés en or, ses plumes d'autruche, et s'est rapproché un peu du vrai costume, quoique ce théâtre n'ait pas paru attacher à cette espèce d'exactitude autant de prix que le Théâtre-Français[569]. » À l'Opéra, les efforts ne sont entrepris qu'au lendemain de la Révolution française, alors qu'il est devenu nécessaire de renouveler des magasins de costumes et d'accessoires qui avaient été pillés. Comme dans le cas du Théâtre-Français, c'est sous l'influence de personnalités et d'individus convaincus que la réforme est initiée : l'acteur Chassé, le chorégraphe Noverre et le dessinateur et peintre

[568] A. Juchet, *op. cit.*, p. 145.
[569] Article « costume », *in* A.-L. Millin, *op. cit.*, p. 362.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Louis-René Boquet[570] sont gratifiés de cet apport par l'auteur de l'article « ballet » de l'*Encyclopédie méthodique des arts académiques* (1786). Ce dernier, reprenant trait pour trait le discours des réformateurs, déplore le fait que « la variété et la vérité dans le costume [soient] aussi rares que dans la musique, dans les ballets et dans la danse simple » et que les « colifichets » et les parures donnent aux vêtements toute leur valeur. L'acteur Chassé serait notamment allé à rebours de la tendance dominante en choisissant pour sa parure « le simple, le galant et le pittoresque ». L'auteur de l'article sait par ailleurs gré à M. Boquet, « chargé des dessins et du costume des habits de l'opéra », d'avoir « remédié en partie aux défauts qui règnent dans cette partie si essentielle à l'illusion[571] ». Le mouvement se poursuit, en particulier sous l'influence de Pierre Luc Charles Cicéri[572], dans les années 1810-1820.

À l'Opéra-Comique, la mise en œuvre de la réforme est encore plus chaotique, cela notamment du fait des difficultés pécuniaires que connaît l'institution au cours des premières années de sa résidence à la salle Feydeau : N. Wild évoque les « graves crises financières » advenues entre 1815 et 1817, puis en 1823 et en 1826 et le fait que les économies qui s'imposent portent sur le matériel scénique[573]. Si l'Opéra-Comique ne répond semble-t-il pas totalement à l'impératif d'authenticité[574] dans les années 1810-1820, la documentation que nous avons collectée atteste que l'on n'y est pas pour autant indifférent au mot d'ordre en vigueur. Précisons que les années qui clôturent l'Empire sont mal documentées. Nous nous sommes référé aux registres de l'Opéra-Comique des années (environ) 1810-1821[575] et à l'inventaire général des costumes daté de 1824[576]. D'autres costumes ont été documentés par certaines trouvailles dues au hasard et par la collection de costumes en couleur de la *Petite Galerie dramatique* publiée dans les années 1820 chez Martinet. Les registres et inventaires de l'Opéra-Comique nous renseignent à deux égards. Premièrement, les œuvres constitutives

---

[570] Peintre et dessinateur à la fois aux Menus-Plaisirs du Roi sous Louis XV et jusqu'à la Révolution française. Il fut le collaborateur de Noverre. Voir Albane Piot, *Recherches sur Louis-René Boquet (1717-1814)*, mémoire de recherche de 2e cycle en histoire de l'art appliquée, sous la direction d'O. Bonfait et J. De La Gorce, école du Louvre, septembre 2014.

[571] *Encyclopédie méthodique des arts académiques*, Panckoucke, Plomteux et Clément (éd.), Paris : Panckoucke, Liège : Plompteux, 1786. p. 362.

[572] Cicéri est peintre de paysage à l'Académie impériale de musique en 1805 et peintre en chef en 1816. Il partage ce poste avec Daguerre à dater de l'année 1820. Nous allons considérer son œuvre ultérieurement, dans le contexte du décor gothique d'opéra.

[573] Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluss*, *op. cit.*, p. 184.

[574] En 1821, le *Journal des théâtres* décrète que « ce théâtre n'entend rien aux costumes : quels que soient les personnages qu'on y met en scène, il y a vingt à parier qu'une perruque poudrée s'y montrera, fût-ce avec le frac à la mode actuelle, ou avec l'uniforme d'un moderne officier de cavalerie », *ibid.*, p. 187.

[575] Registres de l'Opéra-Comique, Bibliothèque-musée de l'Opéra, TH OC-236.

[576] Registres de l'Opéra-Comique, Registre des costumes par genres, Bibliothèque-musée de l'Opéra, TH OC-231 et TH OC-232.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de notre corpus se trouvent le plus souvent regroupées au sein des mêmes catégories : les opéras-comiques ancrés dans un même cadre temporel requièrent aussi le même type de costumes, argument de poids en faveur d'une marque de fabrique médiévaliste. Le *Registre des costumes par genre*[577] nous renseigne sur la typologie des costumes médiévalistes communs aux œuvres de notre corpus au début des années 1820. La catégorie des « habits de chevalier » fait mention de *Jean de Paris* – costume constitué d'« un habit de drap de Silésie chamois couvert de maille » –, dans *Euphrosine et Coradin* – « un habit en drap de castor chamois et sa ceinture en moire d'acier » –, dans *Le Solitaire*[578] – « un habit en serge jaune couvert d'une cotte de maille » –, dans *Richard*[579], dans *Le Roi René*, dans *La Bergère châtelaine* et dans *Sargines.* Quelques cottes de maille accompagnent donc ces « habits de chevalier » sans qu'il s'agisse d'une obligation. Parmi les autres catégories d'habits qui regroupent les opéras-comiques médiévalistes, mentionnons les capes et les robes : elles sont requises pour *Le Solitaire*, *Richard*, *La Bergère châtelaine* – il s'agit d'une « cape en velours noir, garnie de fausse hermine » – et *Le Roi René.* Des pourpoints sont également endossés dans *La Bergère châtelaine, Jean de Paris* et *Jeanne d'arc.* Les cuirasses comportant des cottes de maille ne concernent que *Jeanne d'Arc* (et *Le Solitaire*), et pour cause : l'esprit n'était guère, sauf exception, au Moyen Âge guerrier. Nous constatons toutefois que les opéras-comiques ancrés à la Renaissance ou relevant de l'adaptation de conte de fée ne se distinguent pas en cela du corpus médiévaliste. Les reprises du *Petit Chaperon rouge* (1818), opéra-comique de Théaulon de Lambert et de Boieldieu, et de *Françoise de Foix* (1809) opéra-comique de Bouilly, Dupaty et Berton, figurent dans les mêmes colonnes. Est-ce là de quoi alimenter l'idée qu'une esthétique troubadour constituerait une grille de lecture plus juste de nos opéras-comiques ? Non : ce constat ne remet pas en cause l'identification d'un univers médiévaliste dont l'identité se trouve en réalité au croisement des trois paramètres.

Un second constat s'impose au fil des registres : le recours à certains objets ou certains matériaux révèlent l'attention portée à la couleur locale dans cette institution. Plusieurs éléments susceptibles d'être considérés comme typiques du médiévalisme – ils le sont dans l'inventaire de Talma – peuvent être mentionnés : la cotte de maille, l'hermine, les cuissardes et brassards. M. Huet porte par exemple dans *Euphrosine*, un « habit de Silésie chamois couvert d'une cotte de maille » ; dans *Charles de France,* il arbore une « tunique en satin

[577] Registres de l'Opéra Comique. Registre des costumes par genres, Th.Oc.231.
[578] Cet opéra-comique adapté du roman d'Arlincourt n'a jusque-là pas été inclus à notre corpus. C'est pour montrer que la prise de distance à l'égard du roman historique original, de la part des adaptateurs, est plus narrative et musicale que scénique, que nous soulignons l'emploi de la cotte de maille pour son rendu visuel.
[579] L'œuvre de Sedaine et Grétry est ainsi mentionnée dans les registres.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

semée de fleurs de lys », « une cape en velours bleu » ornée de « broderies en or » avec des fleurs de lys et de la fourrure. À en croire l'une des rares illustrations encore à disposition dans ce répertoire, il réemploie probablement ce même costume pour la *Bergère châtelaine* en 1820 (il jouait le Grand Duc). Or, si nous avons connaissance des costumes de M. Huet et M. Vizintini[580], lithographies publiées par Godefroy Engelmann en 1827, c'est par un biais indirect : d'après N. Wild[581], confirmée par la légende des lithographies, on aurait réemployé au Théâtre royal italien, par souci d'économie, les costumes de *La Bergère châtelaine* devenue *La Pastorella feudataria*, opéra de Bartolomeo Merelli et Vaccai (voir Illustration 24 et Illustration 25). Les registres de l'Opéra-Comique précisent par ailleurs que M. Allaire porte pour ce même spectacle de l'hermine garnissant « un grand doliman en velours noir » qui comporte également « un capuchon écarlate » et « une ceinture en satin écarlate » et que l'habit de M. Paul est également garni d'hermine. L'hermine, matériau décidément connoté, figure également dans *Jean de Paris :* M. Batiste porte un habit de dessous en velours bleu ciel garni d'hermine et une cape de dessus en velours noir garni d'hermine.

[580] D'après le registre et comme le confirme la lithographie d'Engelmann, M. Vizintini, qui incarne le Bailli, porte un doliman noir bordure cannelle, capuchon noir bordure, un bonnet carré brodé en or, une robe de dessous en castor canelle et une ceinture jaune.
[581] L'auteure se réfère aux fonds des Archives nationales, série AJ13, 137. Voir Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle*, 1993, tome II, p. 101.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 24: Costume du Bailli dans *La Pastorella feudataria* (1827), opéra de Merelli et Vaccai. Lithographie de A. Pellegrini et G. Engelmann, Bibiliothèque-musée de l'Opéra, D216-4.

Illustration 25: Costume du Grand Duc dans *La Pastorella feudataria* (1827), opéra de Merelli et Vaccai. Lithographie de A. Pellegrini et G. Engelmann, Bibiliothèque-musée de l'Opéra, D216-4.

Le même registre atteste de nombreuses traces de couleur locale visuelle, d'autant plus aisées à identifier qu'elles recoupent les énumérations relevées dans la presse des années 1830-1860. Dans la collection de M. Paul, on trouve ainsi deux intéressants « habits de troubadour en chamois » dont la description fait écho, par la mention de la couleur jaune, aux conclusions de la première partie de ce travail : l'un comporte des mancherons en satin blanc, l'autre des manches jaunes. Madame Gavaudan arbore, dans *Euphrosine*, un habit de chevalier en castor chamois plissé, un pantalon en drap de castor chamois, une cuirasse en moire d'acier et un panache. Dans ce même opéra-comique, le ténor Huet revêt un habit de Silésie jaune couvert d'une cotte de maille, deux cuirasses en moire d'acier et un surpantalon Silésie cramoisi. Dans *Jeanne d'Arc,* il porte un grand pantalon de chevalier garni de cuissardes, un corsage, des brassards garnis d'une cotte de maille. M. Ponchard aîné porte dans ce même opéra-comique une cuirasse en moire d'acier, un pantalon de chevalier en castor et ses cuissards, ainsi qu'un corsage garni avec une cotte de maille et ses brassards. Le costume de Raoul dans *l'An mil* (1837), opéra-comique médiévaliste de Mélesville et Paul Foucher, a été découvert

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

par hasard et ne se trouve pas dans les archives de la bibliothèque-musée de l'Opéra. Il évoque en tout point celui d'un troubadour[582] par son panache, par son surcot descendant à mi-genou, et enfin par ses collants de couleur. Cette énumération fait montre de l'attention portée à la couleur locale de façon convaincante et cohérente, pour les œuvres médiévalistes au moins. D'où vient alors l'idée de la négligence de l'Opéra-Comique ? La pratique du réemploi des mêmes costumes et des mêmes décors pour des pièces différentes, alors toujours cultivée à l'Opéra-Comique, en est peut-être imputable. Elle ne s'effectue pourtant pas de façon aléatoire, ce que suggère le réemploi du même costume par le ténor Huet de *Charles de France* à la *Bergère châtelaine.*

[582] Nous remercions Sophie Picard et Julien Ségol pour cet heureux présent.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

II. c. Le décor médiévaliste lyrique français

Tableau 7 : Didascalies comportant le terme « gothique » ou la description d'un château fort

Didascalies comportant le terme « gothique » ou la description d'un château fort	
Richard Cœur-de-Lion	*Acte I :* « Le théâtre représente les environs d'un château fort ; on en voit les tours, les créneaux. » *Acte II :* « Le théâtre représente l'intérieur d'un château fort. »
Raoul de Créqui	*Acte I :* « Le théâtre représente le devant du château de Créqui, duquel on sort par un pont-levis ; […] on voit une église antique. » *Acte II :* « un vieux château fort »
Sargines	*Acte III :* le théâtre représente un grand salon antique, aux murs duquel sont appendues différentes armures. Une statue figurant Charlemagne est sise sur un piédestal.
Héléna (1803)	*Acte III :* « le théâtre représente l'intérieur d'un palais gothique ; c'est la demeure des comtes d'Arles »
Françoise de Foix (1809)	X
La Rose blanche et la Rose rouge (1809)	*Acte I :* « Le théâtre représente les dehors d'un château gothique habité par Seymour […]. Il est flanqué de tourelles, et défendu par un pont-levis et des fossés. […] le rempart [est] un peu élevé. » *Acte II :* « Le théâtre représente un salon gothique dans le château de Seymour […]. Une croisée praticable avec des vitraux de couleurs […]. » *Acte III :* « un large escalier à plusieurs révolutions, qui conduit à un rempart que l'on aperçoit à travers une galerie ogive »
Jean de Paris (1812)	X
Le Prince troubadour (1815)	*Acte unique :* « La scène est dans une salle gothique du château de la Touraille. »
Charles de France (1816)	La scène se passe dans un château situé au bord de la mer. *Acte I :* « le théâtre représente un salon gothique »
La Bergère châtelaine (1820)	Décor champêtre
La Violette (1828)	*Acte II : «* La scène est à Nevers, dans le palais occupé par la reine. Le théâtre représente une grande galerie gothique. »
L'Angélus (1834)	*Acte unique :* « Le théâtre représente un appartement […]. On voit à droite une chapelle […] dont l'intérieur est vu par une fenêtre à ogives. »
Micheline (1835)	*Acte I : «* le théâtre représente une salle gothique du château […] ; à gauche, porte de la tourelle et croisée à vitraux coloriés. Près de l'entrée de la chapelle, sur un piédestal, une statue en marbre blanc représentant le jeune sire Hermand de la Roche-Bernard. Deux grands fauteuils et une table gothique. »
L'An mil (1837)	*Acte unique : «* Le théâtre représente une salle gothique du château de Tancarville, fermée au fond par de hautes fenêtres à vitraux. […] une table de chêne, avec des escabeaux et un grand fauteuil en bois sculpté. »

Une fois sous forme de tableau, les didascalies relatives aux décors des opéras-comiques médiévalistes de notre corpus (voir Tableau 7) confirment certaines hypothèses et en infirment d'autres. Premièrement, le cliché selon lequel des ruines ou un décor de monastère au clair de lune accompagneraient volontiers le médiévalisme lyrique est mis à mal. Les décors de *Robert le Diable* (1831), opéra d'Eugène Scribe, Germain Delavigne et Giacomo Meyerbeer, signés par Cicéri – les galeries du cloître de l'acte III, éclairées par des rayons de lune – sont sans doute pour quelque chose dans ce cliché du fait de leur relative notoriété. Novateurs par les trucs qu'ils impliquent et l'esprit romantique qui les investit, ces décors sont en réalité aux antipodes du décor champêtre choisi pour accompagner les opéras-comiques médiévalistes

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

dans les années 1810-1820[583] et sont bien plus compatibles avec les scènes de théâtres de boulevard. Le lever de rideau du *Mont Sauvage ou le Solitaire* (1821) de Pixerécourt, adaptation sous forme de mélodrame du *Solitaire* d'Arlincourt, dévoile par exemple le « parloir d'un vieux monastère tombé en ruine. Le fond est entièrement occupé par trois grandes croisées ogives, en vitraux de couleur[584]. » Il s'agit là d'un discours parmi d'autres. La première partie de la didascalie est aussi typique du mélodrame qu'étrangère aux scènes lyriques ; au contraire, l'évocation des ogives et vitraux aurait parfaitement trouvé sa place dans un livret d'opéra-comique. Deuxièmement, l'étude spécifique des didascalies met en valeur la présence récurrente, voire quasi-systématique, d'un château fort à l'arrière-plan. L'architecture n'en est que rarement détaillée dans les livrets, avec au mieux la mention d'un pont-levis, de tourelles, de remparts. Philippe Vendrix souligne la nouveauté de tels ingrédients visuels au début du XIXe siècle, qu'il relie à la diversification des sujets d'opéra-comique, décors qui « prennent le pas sur les chaumières rustiques et les places de village[585] ». À quoi ressemblent ces châteaux forts d'opéra ? Un certain nombre d'esquisses signées de Cicéri conservées dans les archives de la bibliothèque-musée de l'Opéra, le plus souvent non attribuées à tel ou tel opéra, permettent de s'en faire une idée : le « château-forteresse » et le « château médiéval avec pont-levis, assiégé[586] » (voir Illustration 26 et Illustration 27) font la synthèse entre une allure d'authenticité et la simplification des éléments caractéristiques rendus de fait d'autant plus visibles, les tourelles et le pont-levis notamment. Parmi les esquisses de Cicéri se trouve d'ailleurs une « entrée d'un château et pont-levis[587] », preuve de l'attention portée à cet élément de l'édifice.

Troisièmement, la mise en regard des didascalies révèle qu'un décor de campagne figure presque systématiquement dans les œuvres du corpus, confirmant la fréquente association entre couleur médiévale et couleur champêtre. Enfin, la quatrième remarque doit appuyer le caractère tangible des contours de l'imaginaire médiévaliste forgé à l'Opéra-

---

583 L'association entre ce type de décor et l'esthétique romantique, Émile Zola la perpétue dans sa critique du *Louis IX* de Casimir Delavigne : « Le Louis IX de Casimir Delavigne […] est vu à la manière romantique, une manière noire, avec des éclairs de lune par-derrière, éclairant des gibets, avec des donjons et des tourelles, des ferrailles et des poignards, tout un tra la la de grand opéra », Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 382, cité dans Sylviane Robardey-Eppstein, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIXe siècle », *in Le Miel et le Fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, M. Bury et H. Laplace-Claverie (éd.), Paris : Presses Paris Sorbonne, 2008, p. 67.

584 G. de Pixerécourt, *Le Mont Sauvage ou le Solitaire,* Paris : Barba, 1821, p. 3.

585 Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège : Pierre Mardaga, 1992, p. 193.

586 Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié*, château médiéval avec pont-levis, assiégé, Bibliothèque-musée de l'Opéra, BMO ESQ CICERI-44.

587 Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié*, entrée d'un château, pont-levis, Bibliothèque-musée de l'Opéra, BMO RES-1018 (PL 23).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Comique : il s'agit de la circulation d'un même terme d'une didascalie à l'autre, l'épithète « gothique » (voir Tableau 7). Absente des livrets d'opéras-comiques datés du XVIIIe siècle, qui lui préfèrent l'épithète « antique », elle spécifie le décor médiévaliste à partir du début du XIXe siècle. Nous la relevons pour la première fois dans le livret d'*Héléna* (1803). Ce terme réfère aussi bien aux décors d'intérieur que d'extérieur puisque dans ce contexte, salle, salon, galerie, chambre ou château peuvent être gothiques. De fait, jamais explicité au sein des livrets, il nous apparaît assez imprécis ; et pourtant, ne faut-il pas imaginer tout un décor sur la base de ce seul indice ? Imprécis, il l'est pour le lecteur du XXIe siècle, sur le pas de porte d'un monde qui n'est pas le sien et qu'il doit chercher à décoder par des détours et par des subterfuges, mais probablement pas pour celui du XIXe siècle. Il révèle, au même titre que la mention « vêtu en troubadour » (voir *supra*), l'existence d'un langage propre aux initiés, à ceux qui vivent le même imaginaire. Deux hypothèses non exclusives l'une de l'autre peuvent être tirées de ce constat : soit cette mention fait appel à un savoir intersubjectif au sens où elle recouvre un certain nombre de caractéristiques connues de tout un chacun, soit l'Opéra-Comique et l'Opéra détiennent dans leurs stocks des « décors » gothiques préfabriqués, réutilisés par souci d'économie d'une pièce à l'autre, dispensant du même coup les librettistes d'en dire plus. Or les quelques esquisses conservées à la bibliothèque de l'Opéra dont le titre comporte l'épithète « gothique » – un « monument gothique[588] », plusieurs « architectures gothiques[589] » –, toutes signées de Cicéri, ne se rapportent pas à des œuvres spécifiques, probablement parce qu'il s'agit de décors types.

Reste à spécifier le sens du terme « gothique » et les caractéristiques visuelles qu'il suppose alors sur les scènes lyriques. Dans les dictionnaires d'époque, il est déjà polysémique. Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* (1866) de Pierre Larousse propose plusieurs acceptions relatives à des contextes divers, à commencer par une acception péjorative : « gothique » peut signifier « trop ancien, hors de mode, arriéré ». Envisagé dans le domaine des beaux-arts, il prend en revanche un sens qui nous est plus familier aujourd'hui :

> « Genre de peinture et de sculpture caractérisé par des formes grêles et roides, par le fini des détails et la naïveté de l'expression. […] Se dit d'un style d'architecture caractérisé surtout par la forme ogivale des voûtes et des arceaux, et qui succéda au style roman[590]. »

---

[588] Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié*, monument gothique, Bibliothèque-musée de l'Opéra, BMO RES-1018 (PL 109).

[589] Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié*, trois architectures gothiques, Bibliothèque-musée de l'Opéra, RES- 1018 (PL 37), RES- 1018 (PL 39), RES- 1018 (PL 41).

[590] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, tome VIII, Paris : administration du grand Dictionnaire universel, 1866, p. 1382-

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

L'article précise également que le style gothique se caractérise par « le fini des détails et la naïveté de l'expression », ce qui constitue enfin un indice de ce que pouvait être l'esthétique gothique des décors d'opéra. Peut-on tirer des informations plus précises des livrets ? Le « gothique d'intérieur » des scènes lyriques se réfère-t-il au style néogothique né au XVIIIe siècle en Angleterre et représenté au mieux par les décors de Fonthill Abbey et Strawberry Hill ? La bibliothèque-musée de l'Opéra ne dispose que de peu d'archives relatives à des décors gothiques *d'intérieur*. Ceux de *La Dame blanche* (1825), opéra-comique de Scribe et Boieldieu *à coloration* médiévaliste, font exception. Précisons en effet que, si le Tableau 7 incite à établir un trait d'union univoque entre médiévalisme lyrique et décor gothique, les librettistes d'époque ne nous ont pas facilité la tâche autant qu'il y paraît : cette apparente corrélation est mise à mal par le fait que certains opéras non médiévalistes comportent eux aussi, à la même époque, des décors gothiques. Dans *La Dame blanche,* le rideau se lève, au début de l'acte II, sur « un grand salon gothique[591] » et, au début de l'acte III, sur un « riche appartement gothique[592] ». Dans un cas comme dans l'autre, l'épithète ne fait pas référence à l'architecture gothique médiévale mais, d'après les documents conservés, à un décor riche en détails, opulent (les boiseries, notamment), très ouvragé. Pour ce qui est du gothique d'extérieur, le librettiste le plus loquace est Pixerécourt. La didascalie initiale de *La Rose blanche et la Rose rouge* explicite en effet à quoi devait ressembler le « château gothique » découvert au premier lever de rideau, dont nous n'avons pas de trace aujourd'hui : ce château fort devait être « flanqué de tourelles et défendu par un pont-levis et des fossés. Les croisées des appartements s'ouvrent sur le rempart, qui est peu élevé[593]. » Ce château, peut-être le spectateur d'opéra-comique l'a-t-il déjà vu et le reverra-t-il à l'identique lors du prochain opus médiévaliste du fait de la pratique de réemploi des décors, d'une part, et de la sédimentation d'un lexique relatif à cet élément de décor, que l'on trouve déjà dans le livret de *Richard Cœur-de-Lion*. La description que le jeune Antonio fait du château de Linz au soi-disant aveugle Blondel, dès les deux premières scènes, comporte ainsi les termes de « château », « tours », « créneaux », « fossés » et « redoutes ». À partir de gravures d'époque représentant les décors de *Richard Cœur-de-Lion* signées d'un dénommé

1383. Le reste de l'article concerne le gothique envisagé comme « l'un des nombreux dialectes parlé par la race germanique ».

591 [s. a.], *La Dame blanche*, esquisse de décor de l'acte II, un salon gothique, BnF, Opéra, Scènes-Rés La Dame Blanche (2). Consultable sur Gallica.

592 [s. a.], *La Dame blanche*, esquisse de décor de l'acte II, un salon gothique, BnF, Opéra, Scènes-Rés La Dame Blanche (3). Consultable sur Gallica.

593 *La Rose blanche et la Rose bouge,* drame lyrique, musique de P. Gaveaux, créé à l'Opéra-Comique, le 20 juin 1809, *in Théâtre choisi* de G. de Pixerécourt, Tresse, 1841, volume 2, p. 515 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Bonnet, Philippe Vendrix décrit « le style moyenâgeux des édifices » représentés dans ce premier acte sur la base des « voûtes sur croisée d'ogive de la galerie, arcs brisés du puits, de la porte de la maison et de la poterne ménagée dans la muraille, créneaux et mâchicoulis des tours, poivrière à un coin du toit de la gentilhommière[594] ». L'épithète « moyenâgeux », écartée dans notre introduction, est pertinente ici en tant qu'elle dit bien ce que sont ces décors d'opéra-comique, gorgés de fantaisie et surtout de traits caractéristiques destinés à rendre le décor lisible pour le spectateur. Les livrets d'époque ne renseignent pas davantage. Quelques archives relatives à des décors d'architectures gothiques signées de Pierre-Luc Charles Cicéri, à disposition à la bibliothèque-musée de l'Opéra, complètent la présente enquête. On ne sait si l'épithète « gothique » qui figure dans leur titre a été employée au XIXe siècle ou attribuée plus récemment. La façade stylisée ci-dessous (voir Illustration 28) fait montre d'un important travail de détail réalisé sur les motifs qui encadrent les grandes fenêtres et parcourent les colonnes : ces motifs se caractérisent par des guirlandes d'ornements exubérants et virtuoses, privilégiant les motifs courbes, en formes d'arabesques. Dans ce cas, le terme « gothique » renvoie ici à la fois à l'architecture gothique et à l'idée atemporelle d'une esthétique ouvragée, fourmillant de détails.

Comme dans le cas de la panoplie vestimentaire, un balayage d'articles datés des années 1830-1880 a été effectué dans le but de préciser la notion floue de décor gothique. Du fait de la provenance diverse de ces articles référant autant à la peinture, à l'opéra ou à l'architecture, les signatures visuelles identifiées sont moins le fait des scènes lyriques que de l'imaginaire collectif français plus généralement envisagé. Commençons avec l'évocation d'un « rêve gothique » développée dans le compte rendu relatif au Salon de peinture paru dans *La Minerve littéraire* en 1819 :

> « […] ne voyant plus que des preux armés de toutes pièces, que des troubadours aux genoux de leurs dames, que des donjons et des tourelles, il réaliserait dans sa pensée le rêve gothique de M. de Montlosier, et jurerait ses grands dieux que nous sommes revenus au siècle d'or de la chevalerie[595]. »

L'épithète renvoie dans cet article à l'architecture (il est question de « donjons » et de « tourelles), si imprécise soit-elle, tout en échappant à ce référent, désignant plus généralement l'époque médiévale ou, plus précisément encore, le « siècle d'or de la chevalerie ». Sa définition fait appel à des termes surannés eux-mêmes teintés de couleur locale, les « preux », les « dames », les « donjons ». Le même procédé de l'énumération est

---

[594] *Ibid.*, p. 189.
[595] E. J., « Beaux Arts, Salon de 1819 », *in La Minerve française*, Paris : au bureau de la Minerve française, août 1819, p. 272.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

employé dans un article paru en 1879 dans la *Gazette des architectes et du bâtiment*, un regard rétrospectif porté sur les premières missions de Viollet-le-Duc *:*

> « Lorsqu'il [Viollet-le-Duc] n'avait plus d'argent, il revenait à Paris, et exécutait des aquarelles ou travaillait pour le décorateur Cicéri. […] Quelques archéologues, comme Mérimée, Vitet, etc., avaient révélé les édifices gothiques, et l'on ne parlait plus que d'ogives, de tourelles et de créneaux[596]. »

« Et l'on ne parlait plus que… » : l'expression associe étroitement l'édifice gothique et certaines caractéristiques, les « ogives », les « tourelles » et les « créneaux », ce qui concorde avec les constats déjà tirés des livrets.

Dans le cas de l'intérieur gothique, un certain nombre de caractéristiques reviennent également sous forme de « *topos* ». Dans la *Revue des deux mondes* de 1842, la « chambre gothique » typique, dite « chambre du docteur Faust », est décrite en ces termes : « Au premier étage, une salle gothique, véritable chambre d'étude du docteur Faust, à laquelle il ne manque ni l'ogive, ni les vitraux bariolés d'enluminures, ni le bois sculpté[597]. » L'expression « il ne manque ni…, ni… » ancre ce propos dans la lignée des énumérations ironiques rapportées jusqu'à présent. Ogive, vitraux, bois sculpté : le procédé montre du doigt un cliché constitué de caractéristiques étroitement associées. Ces trois éléments reviennent d'ailleurs de description en description dans les premières décennies du XIXe siècle dans le sillage du terme « gothique ». C'est le cas dans *Notre-Dame de Paris* (1831), roman médiévaliste phare de Victor Hugo, dans une description faite de la chambre de Louis XI au Louvre :

> « C'était un réduit de forme ronde, tapissé de nattes en paille luisante, plafonné à poutres rehaussées de fleurs de lys d'étain doré avec les entrevous de couleur, lambrissé à riches boiseries semées de rosettes d'étain blanc […]. Il n'y avait qu'une fenêtre, une longue ogive treillissée de fil d'archal et de barreaux de fer, d'ailleurs obscurcie de belles vitres coloriées aux armes du roi et de la reine[598]. »

Les trois termes clés énumérés ci-dessus sont bien associés.

Ces différents relevés entérinent l'idée que le médiévalisme, ici envisagé comme le décor « gothique d'intérieur », a une consistance, c'est-à-dire des caractéristiques fixes et durables. Il a donc été possible d'identifier des motifs visuels – garde-robe et décor – susceptibles de signifier le médiévalisme français. Précisons par ailleurs que l'idée selon laquelle on se contente alors de recycler ces éléments (châteaux forts, ogives, vitraux, lambris, souliers à la poulaine, cottes de maille, etc.) d'une œuvre médiévaliste à l'autre s'applique davantage à l'Opéra-Comique qu'à l'Opéra, où le terme de gothique n'a quasiment pas été

---

[596] [s. n.], [s. t.], *Gazette des architectes et du bâtiment*, Paris : A. Morel et Cie, 1879, p. 232.
[597] Justinus Kerner, « De la poésie lyrique en Allemagne », *in Revue des deux mondes*, tome XXIX, Paris : au bureau de la Revue des deux mondes, janvier 1842, p. 859.
[598] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Ernest Flammarion, 1912, p. 494.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

relevé. Afin de mieux situer les images visuelles typiques du médiévalisme à l'Opéra-Comique dans le triptyque associant le motif d'opéra, la couleur locale et la vérité historique, quelques études empiriques ont été consacrées au degré d'érudition investi dans l'élaboration des décors et costumes médiévalistes.

II. d. Les décors et costumes médiévalistes des scènes lyriques à l'aune de l'érudition d'époque

Au cours des premières décennies du XIXe siècle, les artistes sont aussi bien conditionnés par les débats des théoriciens touchant au spectacle visuel que par la manne documentaire mise à leur disposition. L'avènement des musées historiques et de certains recueils illustrés parfois formatés pour les besoins des artistes, comparables à des catalogues de données prémâchées, a été abordé dans une première partie. Cette manne documentaire confirme l'adage selon lequel l'homme ne se pose que des problèmes qu'il sait résoudre : la corrélation entre « l'offre et la demande » incite à penser que l'impératif de vérité historique advient à point nommé. Le bénéfice concret tiré par les artistes des travaux érudits demande toutefois encore à être évalué. Dans quelle mesure les scènes lyriques parisiennes, soucieuses de couleur locale ainsi que nous l'avons constaté, se préoccupent-elles également d'authenticité historique ? Les implications de l'impératif de vérité historique seront tout d'abord définies au prisme du cas particulier du blason, accessoire dont on n'aurait jamais cru, au XVIIIe siècle, qu'il s'intégrerait à la scène. On s'adonnera ensuite à un jeu de comparaison entre modèles érudits présumés et costumes scéniques en vue d'illustrer le règne du caractéristique et de la simplification sur les scènes parisiennes.

Des blasons à l'opéra ?

« La pompe massive et armoriée du moyen âge y est représentée avec une admirable exactitude[599] », peut-on lire dans un compte rendu d'époque ébloui par la mise en scène de *La Juive* en 1835. Par l'emploi du terme « armorié », l'extrait qui prétend décrire « le » Moyen Âge affirme-t-il que les blasons et armoiries, emblèmes de grandes familles, sont peu à peu devenus des motifs incontournables sur scène ? Associer l'art héraldique et la scène était pourtant loin de relever de l'évidence ; aux premiers temps de la réforme, on doute fort de cette possibilité ainsi que l'attestent les *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires sur le théâtre* (1763) de l'Abbé Bertrand de La Tour :

---

[599] *Fromental Halévy,* La Juive *: dossier de presse parisienne* (*1835*), Karl Leich-Galland (éd.), Saarbrücken : L. Galland, 1987, p. 22.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> « Le blason n'a pourtant pas fait fortune au théâtre. Ce n'est pas que tous les comédiens ne soient de la plus haute noblesse, et qu'il n'eût été très convenable dans les tragédies françaises de distinguer les héros, le duc de Foix, Fayel, Bayard, le maire de Calais, etc., et dans les comédies, le marquis, le comte, le baron, par des armoiries, mais l'embarras eût été grand. Les chaussures héraldiques ne pouvaient servir qu'à une pièce et à un personnage, il eût fallu les changer à chaque pièce, et pour bien suivre ce costume savoir le blason, aussi bien que le P. Ménestrier[600]. »

L'extrait mentionne des exemples concrets de tragédies historiques précoces et révèle ce faisant les questions tout aussi concrètes qui s'imposent à peine le Moyen Âge hissé sur scène. Jusqu'où aller raisonnablement dans la fidélité à la vérité historique ? Deux obstacles sont susceptibles d'entraver l'introduction des blasons en tant que signatures visuelles : premièrement, le coût démesuré qu'impliquerait une telle entreprise de particularisation (à chaque contexte son blason) ; deuxièmement, l'érudition impliquée par la confection de tous ces costumes et des accessoires. Le blason constitue donc l'un des prototypes d'un médiévalisme scénique soumis à l'impératif historique, interdisant dans le même temps le recours au simple principe de convenance (l'usage d'un seul et même blason quelle que soit l'œuvre médiévaliste).

Au cours des décennies 1810-1820, les scènes lyriques ont-elles les moyens d'investir cet argent et ce temps au bénéfice de l'exactitude la plus scrupuleuse ? Il est certain que les dessinateurs et costumiers, parisiens au moins, ont la possibilité de se renseigner en matière d'héraldique, cela sur la base des ouvrages pionniers du Père Claude-François Ménestrier[601] (1631-1705) tels que *l'Art des emblèmes* (1662) et la *Nouvelle Méthode raisonnée du blason ou de l'art héraldique*[602] (1754) ou encore des recueils de Bernard de Montfaucon. Nous n'en avons trouvé trace au sein des archives iconographiques de la bibliothèque-musée de l'Opéra. Plus tardivement, dans les années 1830-1840 au moins, le blason est en revanche bel et bien devenu un accessoire de mise en scène, par exemple dans *La Juive* (1835) déjà citée plus haut, ou dans *Robert Bruce* (1846), opéra d'Alphonse Royer, Rossini et Louis Niedermeyer, dont les costumes sont brodés de « lions rampants ». À cette époque où le médiévalisme est désormais un imaginaire installé, familier, peut-être s'agit-il d'éveiller chez le public le plaisir de décoder une symbolique. Gustave Planche, sévère critique de ce temps, témoigne avec ironie qu'« [i]l n'est personne qui, pour avoir feuilleté cent pages de Sainte-Palaye ou de

---

[600] Abbé Bertrand de la Tour, *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires sur le théâtre, in Œuvres complètes*, tome V, Paris : Migne, p. 546.
[601] Claude-François Ménestrier, *L'Art des emblèmes*, Lyon : Benoist Coral, 1662. Consultable sur Gallica. Du même auteur, *Histoire du régne de Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monumens publics*, Paris : Nolin, 1691.
[602] Claude-François Ménestrier, *Nouvelle méthode raisonnée du blason ou de l'art héraldique du P. Menestrier mise dans un meilleur ordre, et augmentée de toutes les connaissances relatives à cette science,* 1754.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Monteil, ne se croit en droit de critiquer la forme d'un chapiteau roman ou l'écusson d'un chevalier du XIIe siècle[603]. »

Tributaires qu'ils sont de certains motifs narratifs, c'est-à-dire d'une certaine façon de raconter le Moyen Âge, les blasons ne peuvent pas s'intégrer à n'importe quelle intrigue médiévalisme : n'est-ce sur les armures, les harnais des chevaux, les étendards, les bannières ou les instruments de musique de fanfare que sont brodés ces emblèmes ? Il leur faut donc un Moyen Âge de la pompe et du spectaculaire. L'opéra et le mélodrame, genres propices au déploiement de telles scènes ainsi que cela a été constaté précédemment, sont a priori les plus susceptibles d'avoir recours à cet accessoire. Quelques bannières apparaissent toutefois précocement sur la scène de l'Opéra-Comique, au moment où l'imaginaire tâtonne encore et n'a pas encore pris son virage « champêtre », à savoir dans les didascalies de *Sargines* (1788) et de *Raoul de Créqui* (1791). Ce n'est que bien plus tard, dans *La Violette* (1828) et dans *Jeanne d'Arc ou la Délivrance d'Orléans* (1833), c'est-à-dire sous la plume du librettiste le plus enclin à s'approcher de l'esthétique de mélodrame, Planard, que ces accessoires sont de nouveau employés salle Feydeau. Précisons que le terme de « bannière » figure dans le livret de *Jean de Paris*[604] sans qu'on sache si cette dernière apparaît sur scène en cours de représentation.

Du costume au modèle

Le travail de physionomie consistant à débusquer des parentés entre modèles érudits et art historique a été effectué à plusieurs reprises dans le domaine de la peinture historique[605] mais reste plus exceptionnel dans le cas de la mise en scène d'opéra, peut-être moins créditée d'exactitude. Hermann Schaffner, auteur d'une étude consacrée à la réforme des costumes germaniques, sous l'intendance du comte de Brühl, est l'un des rares à s'être illustré dans ce type de recherches pour celui de la mise en scène d'opéra. L'auteur s'interroge en ces termes : « Dans quelle mesure le costume à l'époque de Brühl est-il authentiquement historique ? […] Quelles sources Brühl tient-il à sa disposition[606] ? » Pour répondre à ces questions, l'auteur s'efforce de dresser un panorama des ressources érudites à disposition à l'époque, balisant

---

[603] Gustave Planche, *Histoire et Philosophie de l'art. V. Du Théâtre-Français – 2e partie – De la réforme dramatique, in La Revue des deux mondes,* oct.-déc. 1834, p. 542, cité dans E. Melcher, *op. cit.*, p. 80.
[604] L'air de Jean (II, 3) comporte ces mots : « J'aurai toujours présent, soit en paix, soit en guerre, / Les mots chers et sacrés que porte ma bannière. », Claude de Saint-Just, *Jean de Paris*, Paris : d'Hautel, 1816, p. 44.
[605] Voir Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour*, Paris : Arthena, 1980 et Francis Haskell, « *The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting* », chapitre de *Past and present in art and taste : selected essays*, New Haven : Yale University Press, 1987, p. 90-116.
[606] H. Schaffner, *op. cit.*, p. 78. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ainsi les possibilités objectives de réalisation de l'ambition formulée par Brühl[607], celle de parvenir à l'authenticité historique et ethnologique du costume scénique. À l'aune de cette bibliographie fictive des costumiers et décorateurs allemands du début du XIXe siècle, il répond à la première des questions : l'iconographie érudite de cette époque, en « l'état caractéristique d'une science en train de se constituer, pens[ant] d'abord à des éléments individuels avant de se résumer[608] », n'est pas alors en mesure de satisfaire à l'exigeant critère d'exactitude historique :

> « Il n'existe pas d'ouvrage de base dans lequel se trouverait chacune des représentations en question. […] Avant tout, ce sont des domaines isolés qui font l'objet de recherches, domaines issus d'un contexte historique ou géographique en particulier, ou bien auxquels la structure de pensée alors en vigueur donne son unité[609]. »

Les travaux allemands n'auraient donc pu déboucher que sur des savoirs parcellaires. Par ailleurs, Schaffner précise que le costume national traditionnel prévaut au sein de ces publications spécialisées et que les anthologies consacrées aux costumes historiques restent rares jusqu'au début des années 1840. C'est cette décennie qui aurait véritablement marqué le coup d'envoi pour les publications d'envergure dédiées aux costumes historiques, raison pour laquelle Schaffner répond par la négative aux questions posées. Dans le cadre de cet état des lieux, la *Gallerie der Costüme* (1844-1848), recueil déjà cité de costumes théâtraux publiés par Louis Schneider[610], fait figure d'ouvrage pionnier pour son ambition éclectique et encyclopédique.

Nous avons identifié dans une première partie l'influence du couvre-chef de *Jeanne d'Arc* représenté au musée des Monuments français sur les représentations de cette héroïne médiévale au Théâtre-Français et au théâtre du Vaudeville (voir Illustration 2 et Illustration 3), et même sur celle d'Isabeau de Bavière, sa contemporaine, à Berlin (voir Illustration 4). D'autres genèses de costumes de théâtre d'époque, toutes origines confondues, attestent un recours avéré à des modèles érudits. Le costume de Dunois, personnage historique fréquemment intégré aux réinventions scéniques de l'épopée johannique – et cela y compris sur les planches d'un Opéra-Comique soucieux d'éviter, la plupart du temps, la « grande

---

[607] Cela a été vu précédemment.

[608] « *in charakteristische Stand einer sich bildenden Wissenschaft, die erst einzelne Bausteine zusammentragen muss, ehe sie an eine Zusammenfassung denken darf* », H. Schaffner, *op. cit.*, p. 79. Nous traduisons.

[609] « *ein grundlegendes systematisches Werk, das alle in Frage kommenden Einzelerscheinungen umfasst, gibt es nicht.* […] *Es handelt sich zunächst um Einzelgebiete, die untersucht werden und die sich entweder aus einem historischen oder geographischen Zusammenhand ergeben oder für die die ständische Gliederung die Einheit abgibt* », H. Schaffner, *op. cit.*, p. 92. Nous traduisons.

[610] Louis Schneider, *Gallerie der Costüme*, Berlin : Winckelmann, 1844-1848 (pas de numéros de page). Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

histoire » –, est par exemple élaboré à partir de modèles érudits. Le costume qu'il revêt dans l'opéra-comique *Jeanne d'Arc ou la Délivrance d'Orléans* nous est connu par le *Recueil des costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris* (1819-1822) publié par G. Engelmann et H. Lecomte. Les authentiques armes d'Orléans sont brodées sur son surcot et sur son écu[611] (voir Illustration 29) et pourraient tirer leur modèle de la planche CLXXIV du *Thresor des antiquitez de la couronne*[612] (1745) de Bernard de Montfaucon (voir Illustration 30). Une incursion vers l'Allemagne révèle que les armes d'Orléans figurent également sur le costume de Dunois, cette fois dans la *Jungfrau von Orleans* (1801, Leipzig) de Friedrich von Schiller, tragédie donnée sur les scènes royales berlinoises (voir Illustration 31). Dans la même représentation, les couleurs armoriées d'Orléans sont brodées sur la trompette des hérauts d'armes et peut-être inspirées elles aussi de certaines planches des *Monuments de la monarchie française* (1729-1733) de Bernard de Montfaucon (voir Illustration 32 et Illustration 33). Cette similitude suggère que des dessinateurs issus de pays différents se tournent alors peut-être vers les mêmes références.

Déterminer quel modèle a inspiré quel costume n'a pas été chose aisée. On constate en revanche que, lorsque l'occasion se présente, les dessinateurs d'opéra et d'opéra-comique ne se précipitent pas systématiquement sur l'occasion de se conformer à des modèles érudits. Un ensemble de costumes français et allemands permettent de rendre compte de la liberté qu'il est alors coutume de prendre vis-à-vis des modèles érudits, liberté apparentée aux concessions faites par Le Vacher de Charnois aux nécessités matérielles de la scène. Même les maisons d'opéra les plus sourcilleuses du point de vue de l'authenticité s'autorisent des écarts. Le portrait officiel d'Isabeau de Bavière en tenue d'apparat, érigé en exemple de circulation iconographique européenne (voir notre première partie), est à présent considéré sous un autre angle d'approche. Confectionner un costume de scène sur la base de ce modèle connu lui aurait octroyé son authenticité. Et pourtant, aucune des trois illustrations d'Isabeau de Bavière en héroïne de théâtre à disposition n'est à son image. En France, nous la découvrons dans *Périnet Leclerc ou Paris en 1418* (1832), drame historique d'Anicet-Bourgeois créé au théâtre de la Porte-Saint-Martin (voir Illustration 34) et dans *Charles VI* (1843), opéra de Delavigne et Halévy (voir Illustration 35 et Illustration 36) **;** en Allemagne, Isabeau de Bavière renaît avec *Die Jungfrau von Orleans,* tragédie de Schiller déjà citée. Le costume qu'elle revêt est

[611] *Recueil des costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris*, A. Vizentini, A. Garneray, H. Lecomte, Paris : G. Engelmann, 1819-1822.
[612] Bernard Montfaucon, *Thresor des antiquitez de la couronne de France : representées en figures d'après leurs originaux : collection très importante de plus de trois cent planches, & de très grande utilité pour l'intelligence parfaite de l'histoire de France*, La Haye : Pierre de Hondt, 1745.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

documenté dans les *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*[613] (voir Illustration 4), dont il a déjà été question. L'absence apparente de ressemblance avec le portrait authentique surprend avant tout dans le cas du grand opéra français et de la représentation berlinoise. En effet, en 1843, l'Académie de musique avait fait allégeance à l'impératif d'exactitude historique depuis bien longtemps. Se livrer à un jeu des sept différences laisse penser que le portrait officiel d'Isabeau de Bavière a bel et bien été consulté puis très simplifié par le dessinateur. Si le coloris doré du modèle n'est pas repris, les motifs, les plis et la pose d'Isabeau constituent autant de similitudes entre l'un et l'autre. La différence majeure est la suivante : Isabeau est coiffée d'un hennin sur la scène de l'Opéra (voir Illustration 35) alors qu'elle porte, sur le portrait officiel, une coiffe montante que l'on pourrait désigner comme un chaperon. La raison probable de ce changement est telle que le public d'alors est familier du hennin ainsi que nous l'avons constaté plus haut ; il perçoit donc probablement ce dernier comme un signal médiévaliste. Le costume de l'opéra aurait donc été d'abord documenté puis soumis à la règle suprême de la simplification et du « caractéristique » dictée par le medium scénique. Dans le fascicule consacré à la *Jungfrau von Orleans* de Schiller, l'écart tout à fait assumé au regard du portrait officiel est justifié noir sur blanc sous la plume consciencieuse du comte de Brühl ainsi que nous l'avons constaté précédemment. En matière d'authenticité, l'intendant n'est pas plus royaliste que le roi, raison pour laquelle sa réforme ne doit pas être caricaturée : il partage à l'évidence le pragmatisme constaté chez Le Vacher de Charnois (raccourcir les souliers à la poulaine pour éviter une chute, alléger telle ou telle armure pour permettre les déplacements du chanteur ou de l'acteur). Le costume d'Isabeau de Bavière que l'on a préféré coiffer du couvre-chef de Jeanne d'Arc n'est d'ailleurs pas isolé puisque, dans la même tragédie de Schiller, représenter Johanna von Orleans en bergère donne également lieu à un petit arrangement avec l'authenticité. La mise en regard des deux illustrations – le costume et son modèle désigné par Brühl et les planches de Montfaucon – donne une idée de la distorsion qui peut advenir aux modèles (voir Illustration 38 et Illustration 39). Brühl se justifie en ces termes :

> « Il a en effet été très difficile de retrouver à quoi ressemblait la ribe d'une fermière du XIVe siècle. Il se trouve pourtant à Montfaucon l'image d'une église dans laquelle plusieurs femmes de condition

[613] Sixième tome des *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, *op. cit.,* 1819.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> modeste sont représentées assises ou agenouillées autour de la chaire. C'est cette reproduction qui a été utilisée ici[614]. »

En l'occurrence, la robe de Johanna est très similaire à la vignette de Montfaucon, mais pas la coiffe. De tels arrangements, les peintres d'histoire en sont familiers à la même époque, sans être pourtant soumis aux mêmes contraintes matérielles :

> « Ces artistes ont consulté les miniatures médiévales comme ils ont visité le musée des Monuments français : pour avoir un répertoire de formes susceptible d'être utilisé au moment de l'élaboration du tableau. Il paraît bien difficile d'affirmer qu'ils aient voulu imiter manuscrits enluminés et tableaux du Moyen Âge, leur précision, leur goût pour les détails, les dimensions exigües, le coloris vif[615]. »

L'auteure compare le recours aux travaux érudits opéré par les artistes à une forme de libre-service : ici, très clairement, la réinvention l'emporte sur la réception. Les costumes de scène imaginés pour les Templiers, en France comme à l'étranger conduisent au même constat. C'est dans le cas de la tragédie historique *Les Templiers*[616] (1805) de Raynouard créée au Théâtre-Français que le costume est le plus fidèle aux modèles d'érudition. Des comparaisons suggèrent que les dessinateurs se soient référés aux modèles de Jean-Charles Bar. L'ajout d'une plume rouge au modèle érudit (voir Illustration 40) résulte probablement d'un souci de contraste apporté à un ensemble sinon trop pâle pour le théâtre – une concession, donc, aux impératifs du rendu scénique. Quant aux bottes, inexistantes dans les ouvrages d'érudition, elles sont peut-être destinées à donner aux Templiers un air plus belliqueux. Le *Tempelherr* (voir Illustration 41) tiré des reprises berlinoises de *Nathan der Weise* (1779), drame de Lessing, est relativement semblable à celui de la tragédie de Raynouard – bien que la plume de son couvre-chef soit blanche et qu'il n'ait pas de barbe. Les illustrations des travaux érudits de Schwan ou de Kaiserer (voir notre première partie) en sont probablement les modèles : le couvre-chef, la longueur de la toge, la position de la croix, le geste de la main du templier lui-même, tout nous évoque ce fameux « templier en habit de guerre » représenté dans les deux ouvrages. Un passage en Italie contredit par ailleurs l'idée selon laquelle il existerait un costume de templier commun à l'ensemble des scènes européennes, alors qu'un modèle de templier s'était bel et bien imposé en revanche dans les travaux érudits français, italiens et allemands (*cf.* notre première partie). Est-ce là le signe que l'impératif de vérité historique ne s'impose pas partout de la même façon, ou peut-être que les dessinateurs n'ont

---

[614] « *Das Kleid einer Bäuerin aus dem 14ten Jahrhundert, war in der That sehr schwierig zu bestimmen. Doch findet sich im Monfoncon die Abbildungen einer Kirche, in welcher Gottesdienst gehalten wird und worin mehrere Frauen geringen Standes um die Kanzel herum sitzen und kniehen. Diese Abbildung ist hier benutzt worden.* », *in* Brühl, *op. cit.*, volume 6, costume 43. Nous traduisons.
[615] M.-C. Chaudonneret, *op. cit.*, p. 22.
[616] L'œuvre est précédée, dans sa publication d'époque, d'un précis historique sur les Templiers. François Raynouard, *Les Templiers,* Paris : Giguet et Michaud, 1805.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

pas tous accès à la documentation ? Le *Templario* (voir Illustration 42) représenté dans la *Folge von Kostümfigurinen zu Oper und Ballett um 1840*[617], dont il nous est malheureusement impossible de déchiffrer la légende, est une représentation de Brian de Bois-Guilbert, l'un des protagonistes d'*Ivanhoe.* La légende est sinon impossible à déchiffrer et il faut donc se contenter de savoir qu'il est issu de l'une des adaptations opératiques du roman historique phare. Son costume est par ailleurs exemplaire du sort réservé aux modèles érudits sur les scènes opératiques. Ainsi, le grossissement et la simplification résultant des impératifs de la scène ont suggéré l'idée de l'énorme croix rouge inscrite sur le surcot de Bois-Guilbert, qui se substitue à la discrète croix rouge brodée sur l'épaule dans les modèles érudits. La faculté de reconnaissance du spectateur se trouve à l'évidence grandement épaulée par ce parti pris.

Pour conclure, ces exemples ont permis de mettre à l'épreuve le respect, de la part des dessinateurs, de l'impératif d'authenticité historique. Certains dessinateurs appliquent certes la méthode de documentation préalable prônée par Le Vacher de Charnois mais il est clair que cette méthode est traitée avec la distance qu'imposent des priorités telles que les contingences de la scène et le principe de lisibilité du visuel scénique. C'est donc plus de vraisemblance que de vérité qu'il est question, y compris lorsque les dessinateurs approchent au plus près les modèles érudits. L'ensemble des informations collectées ne permet pas de savoir précisément, par ailleurs, quel degré d'attention est alors porté aux modèles érudits au sein de l'Opéra-Comique. Avant tout, des exemples tirés du Théâtre-Français se sont imposés au cours de cette recherche, ce qui est en soi révélateur de l'inégale attention portée à l'impératif historique d'une scène parisienne à l'autre. Les exemples allemands et italiens nuancent l'idée selon laquelle il existerait un style médiévaliste européen en termes d'art lyrique, comme notre première partie tendait à le suggérer. Il est toutefois avéré que les dessinateurs étrangers ont la possibilité de puiser aux mêmes travaux érudits que les artistes français.

La troisième partie se consacre, précisément, à évaluer la compatibilité des motifs identifiés comme signatures visuelles sur les scènes allemandes et italiennes. Les questions suivantes constituent les lignes directrices de ce développement : ressent-on le même rapport à la couleur locale et à la vérité historique dans les trois sphères géographiques ? Ensuite, existe-t-il alors des possibilités concrètes d'enregistrement et de diffusion des mises en scène médiévalistes françaises ? Enfin, peut-on identifier dans les années 1810-1830, ainsi que Jean

[617] Recueil de costumes en couleur consulté à la bibliothèque d'arts du spectacle de Schloss Wahn, à Cologne. (Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn), [s. n.], *Folge von Kostümfigurinen zu Oper und Ballet im 1840*, [s. l. n. d.], Ucd 17.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Lacambre s'y est essayé à propos de la peinture historique des années 1850[618], un « style européen » de l'imagerie lyrique médiévale ?

[618] Jean Lacambre, « Un style international en 1850 : à propos de l'exposition Delaroche », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5-6, 1984, p. 337-340. C'est moins le contenu de cet article que son esprit, son ambition, qui constitue le ressort de notre propre approche.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE III COMPATIBILITÉ ET INCOMPATIBILITÉ DE LA COULEUR MÉDIÉVALISTE FRANÇAISE SUR LES SCÈNES ALLEMANDES ET ITALIENNES

Trois extraits de lettres relativement espacées dans le temps constituent un préambule à la question de la circulation iconographique dans les années 1810-1820. La première est signée d'un dessinateur de costumes germanique exerçant à Mannheim au début du XIXe siècle ; la seconde, datée du 4 février 1832, est signée de Giacomo Meyerbeer ; la troisième, datée du 10 juillet 1860, de Richard Wagner. Ces documents mènent au constat suivant : bien qu'il s'agisse d'un phénomène difficile à appréhender, la circulation iconographique n'est pas un vain mot dans les premières décennies du XIXe siècle dans le sillage des mises en scène d'opéra.

C'est d'une circulation allemande dont ne persiste aujourd'hui aucune autre trace concrète qu'il est question dans la première. Son auteur relate l'attention qu'il a accordée à la vérité historique dans une pièce sur laquelle il a travaillé à l'époque où cette préoccupation n'est pas encore acceptée et reconnue par les comédiens :

> « Grâce à moi, à mes conseils et mes propositions, contre la tradition et malgré les résistances des acteurs, les costumes des Perses ont été réalisés dans toute leur sobriété historique, et l'opéra a grâce à cela obtenu un grand succès à sa création ; on a envoyé de Francfort, Mainz et Karlsruhe des spécialistes et des peintres qui devaient, pendant les représentations suivantes, dessiner les costumes. Beck, le directeur leur a interdit l'accès à la garde-robe, raison pour laquelle ils ont été obligés de dessiner depuis le parterre pendant la représentation[619]. »

Cette attention précoce – du moins prétendue telle – accordée à l'authenticité historique lors de l'élaboration des costumes est à souligner dans la mesure où elle relativise la prétendue avance française en la matière. Le fait que ce rare soin apporté aux costumes historiques débouche sur une potentielle circulation iconographique (le déplacement de peintres envoyés par d'autres théâtres) mérite ensuite notre attention. La lettre suggère que les théâtres allemands ne transmettent pas volontiers leurs costumes à d'autres costumes : c'est finalement sur un mode clandestin que s'opère cette circulation qui ne repose pas sur un support iconographique mais sur un déplacement des « copieurs » jusqu'au modèle. Le dernier constat

---

[619] « *Die Kostüme für die Perser wurden nach meinen Entwürfen und Angaben gegen alles Herkommen und trotz dem Widerstande der Schauspieler in ihrer historisch getreuen Einfachkeit ausgeführt und sicherten der Oper bei ihrer Erstaufführung einen durchschlagenden Erfolg ; Von Frankfurt, Mainz und Karlsruhe aus wurden für die folgenden Vorstellungen Logen vorausbestellt und Maler geschickt, die unsere Kostüme abzeichnen sollten. Da es ihnen jedoch Beck, der Direktor des Lustspiels, in der Garderobe verweigerte, so entwarfen sie ihre Kostümskizzen vom Parterre aus während der Vorführung.* », cité *in* E. Ibscher, *op. cit.*, p. 78. Nous traduisons et soulignons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

à établir est celui de la ténuité des fils susceptibles de permettre au chercheur, aujourd'hui, d'accéder à de telles informations.

La plus tardive des trois lettres, celle que R. Wagner adresse au dessinateur de costumes Ferdinand Heine, est composée à l'occasion des représentations parisiennes du *Tannhäuser*. Wagner sollicite l'envoi à Alphonse Royer, directeur de l'Opéra de Paris, de croquis dessinés par les soins de ce dernier en France et qui se trouvent alors en Allemagne :

> « Tu seras gentil de demander à ce qu'on nous renvoie ici les croquis français (ou au moins une copie) : s'il est vrai qu'à Berlin, ils [en] sont encore plus satisfaits qu'à Dresde, alors tu sauras sans doute faire en sorte de récupérer les croquis aussi de là-bas. […] Tu as les costumiers dans la poche. Alors envoie-nous tout cela le plus vite possible[620]. »

La lettre indique que la diffusion des croquis censés être réemployés d'une scène à l'autre doit être négociée : en dépit de l'absence de droits d'auteur à l'échelle européenne, la circulation et le réemploi de matériaux ne vont pas de soi au XIXe siècle. Par ailleurs, à en croire cette lettre, la pratique de transferts, de prêts, de rapatriements iconographiques ne dépend pas – du moins pas exclusivement – de réseaux spécialisés à l'époque : elle se déroule par le biais de négociations faites en coulisses, de façon informelle. Faute de cette lettre, enfin, rien ne serait resté de cet échange, sauf peut-être de potentielles ressemblances, au sein de galeries de costumes, entre costumes dresdois, berlinois et parisiens[621].

La dernière lettre, adressée par Giacomo Meyerbeer à l'intendant d'alors des scènes berlinoises, le comte Redern, suggère une possible circulation des décors parisiens de *Robert le Diable* (1831) jusqu'à Berlin :

> « Les deux décors ont été fabriqués d'après un nouveau système (nouveau surtout du point de vue de la procédure d'éclairage) qui produisait un effet de diorama à ce point dramatique qu'ici même plusieurs théâtres étrangers en ont fait faire de petits modèles. Ma question est la suivante : le Théâtre royal berlinois serait-il prêt à faire la dépense correspondant à la commande des petits modèles de ces décorations fabriquées par M. Cicéri ? M. Taglioni pourrait dans ce cas les apporter[622]. »

---

[620] La lettre est intitulée par l'éditeur : « Wagner demande à ce que l'on procède à un envoi rapide au directeur Royer des costumes dessinés par Heine et des esquisses de décors françaises destinés à *Tannhäuser.* » « *Wagner bittet um baldige Übersendung der Heineschen Kostüm- und französischen Dekorationsskizzen vom* Tannhäuser *an den Direktor Royer.* » « *Sei also so gut, die französischen Skizzen (wenn auch nur in Kopie) wieder hierher zurück zu besorgen : ist man in Berlin noch glücklicher gewesen als in Dresden, so wüsstest Du es vielleicht zu vermitteln, dass Du auch von dorther die Skizzen bekamst.* […] *Die Kostümbilder hast Du ja ganz in Deiner Gewalt. Schicke uns also alles sobald wie möglich.* », *in Richard Wagner über Tannhäuser"*, Richard Wagner; Edwin Lindner, *Richard Wagner über Tannhäuser : Aussprüche des Meisters über sein Werk*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914, p. 358. Nous traduisons.

[621] Cette question n'a pas fait l'objet de recherches spécifiques de notre part.

[622] « *Beide [Dekorationen] sind nach einem so neuen Systeme (namentlich auch in der Beleuchtungsprocedur) verfertigt und bringen eine so dioramenähnlich Wirkung hervor, dass schon mehrere fremde Theater allhier sich kleine Modelle davon verfertigen liessen. Meine Anfrage daher ging dahin, ob das Königliche Theater in Berlin die Ausgabe machen wollte, solche kleine Modelle von den beiden besagten Dekorationen von Herrn Ciceri zu bestellen, welche alsdann Herr Taglioni hätte mitbringen können.* », cité dans Wilhelm Altmann, *Meyerbeer-*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cette négociation concerne l'acheminement en terres germaniques d'une technique d'éclairage mise au point pour la mise en scène parisienne de *Robert le Diable,* s'avère d'autant plus intéressante qu'elle concerne une œuvre médiévaliste. Là encore, tout est question de la bonne volonté de personnes – le compositeur, le maître de ballet Taglioni –, tout se déroule en-dehors de réseaux spécialisés.

Pour synthétiser ces différents extraits, il est clair que la pratique des transferts par voie de relations personnelles, qui caractérise les échanges du XVIIIe siècle, s'est perpétuée jusqu'à un stade avancé du XIXe siècle. De ce point de vue, les années 1810-1840 constituent bien une ère de circulation iconographique, qui ne s'appuie pas toutefois sur une organisation systématique. Revenons à présent au médiévalisme avec une première enquête dévolue à l'identification de certains ingrédients de la garde-robe médiévaliste française à l'étranger.

III. a. Une exclusivité de la garde-robe médiévaliste française ?

Dans un article consacré à l'art pictural, Jean Lacambre s'appuie sur certaines ressemblances entre peintures historiques d'origines différentes pour démontrer l'existence d'un style européen de peinture historique[623]. Deux articles[624] très proches par leur contenu reviennent sur cette conclusion pour la contester, insistant sur le poids des mots : la terminologie de « style européen » constitue un parti pris osé, fort en implications, et qui affirme « une uniformité […] entre les productions d'écoles nationales[625] ». C'est une uniformité de ce type que nous allons à présent évaluer dans le cas de la mise en scène médiévaliste, cela dans le but de statuer, à notre tour, sur l'existence d'un style européen.

Peut-on relever des termes relatifs à certaines images visuelles du médiévalisme français – la cotte d'arme, le blason, les souliers à la poulaine ou encore le surcot – en contexte allemand ? Le terme de « cotte d'arme », référant à la fois à un objet disparu et à un objet réinventé donc actuel, a bien un équivalent en langue allemande : le *Catholicon ou Dictionnaire universel de la langue francoise/Catholicon oder französisches-deutsches*

Forschungen. Archivalische Beiträge. aus der Registratur der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin, Leipzig : *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, volume 4, n° 3, 1902-1903, p. 524, cité dans E. Ibscher, *op. cit.*, p. 71. Nous traduisons.

[623] Jean Lacambre, « Un style international en 1850 : à propos de l'exposition Delaroche », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5-6, 1984, p. 337-340. C'est moins le contenu de cet article que son esprit, son ambition, qui constitue le ressort de notre propre approche.

[624] Sébastien Allard, « Quelques réflexions sur "Paul Delaroche et son influence en Europe" », *in Les Artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, M.-C. Chaudonneret (éd.), Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort sur Main, New York, etc. : Peter Lang, 2007 et Stéphane Paccoud, « "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures". Succès et diffusion du "genre historique" en Europe », *in L'Invention du passé : Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, *op. cit.*, p. 93-103.

[625] S. Paccoud, *art. cit.*, p. 93.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Universal-Wörterbuch der französischen Sprache (1772), dictionnaire bilingue, traduit la « cotte de maille[626] » par le terme de *Panzerhemd*. Dictionnaire allemand unilingue spécialisé dans les archaïsmes, l'*Archäologisches Wörterbuch*[627] (1857) d'Heinrich Otte incite à penser que le terme de *Panzerhemd* garde, en dépit de sa qualité germanique, son affiliation à une imagerie française : sa définition fait en effet appel au français, en l'occurrence à l'expression « manches de maille ». Évoquer le terme revient-il donc aussi à penser l'origine historiquement française de l'objet ? Il reste que le terme de *Panzerhemd* est véritablement remis en circulation en Allemagne, indépendamment de son référent français. On ne le trouve pas seulement dans les dictionnaires spécialisés mais également dans le lexique des commentateurs de costumes de scène. Dès 1819, il est ainsi associé à certaines pièces historiques dans les recueils de costumes publiés par le comte de Brühl. La réinvention du passé national français y appelle bel et bien la cotte de maille, que porte notamment le personnage de Philippe le Bon dans la *Jungfrau von Orleans* de Schiller. Sur la scène germanique, l'accessoire ne représente pas seulement l'histoire de France : dans le vingt-troisième des fascicules publiés par le comte de Brühl, on recourt à une cotte de maille pour un garde de l'empereur (costume 8) dans le cadre d'*Agnes von Hohenstaufen* (1829), opéra médiévaliste d'Ernst Raupach et Gaspare Spontini dont l'intrigue s'ancre en Allemagne. En légende, il est précisé qu'il est possible d'employer un surcot à défaut de cottes de maille dorées (*goldene Panzerhemden*[628]). Dans sa *Gallerie der Costüme* (1844-1847), autre recueil de costumes plus tardif déjà mentionné, le collectionneur et érudit L. Schneider emploie également le terme (en allemand) pour légender le costume de Philippe-Auguste dans *Agnès de Méranie* (1847), tragédie de François Ponsard :

> « Le costume de Philippe-Auguste est composé de vieilles initiales colorées tirées d'une ancienne chronique française ; sa forme originelle, raide et peu seyante, a été rendue beaucoup plus plaisante pour les besoins de la scène. La longue cotte de maille [*Panzerhemd*] telle qu'elle était véritablement portée, qui couvrait le corps de la tête aux pieds, aurait rendu une silhouette trop massive sur scène[629]. »

---

[626] Entrée « armure » (« *Rüstung* »), *in* Johann Joseph Schmidlin, *Catholicon ou Dictionnaire universel de la langue francoise. Catholicon oder französisches -deutsches Universal-Wörterbuch der französischen Sprache*, Hamburg, Leipzig : Estienne, 1772, p. 644.

[627] Heinrich Otte, *Archäologisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunst alterthümer vorkommenden kunstausdrücke. Deutsch, lateinisch, französisch und englisch,* Leipzig : T. O. Weigel, 1857, p. 88.

[628] *Ibid.*, tome XXIII, Berlin, 1831.

[629] L'allemand d'époque est conservé faute de pouvoir le moderniser. « *Das Costüm Philipp Augusts ist aus den colorirten Initialen einer alten französischen Chronik zusammengestellt, und die ursprünglich steife unkleidsame Form für den Gebrauch auf der Bühne gefälliger gestaltet. Das in der Wirklichkeit getragene lange Panzerhemd, welches den Körper vom Halse bis zum Knöchel bedeckte, würde die ganze Figur auf der Bühne plump erscheinen lassen* », Louis Schneider, *Gallerie der Costüme auf historischen, nationellen und characteristischen Grundlagen für das Theater herausgegeben und mit Erläuterungen über den Ursprung die Anwendung und das*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cet ingrédient visuel empreint de couleur locale, identifié comme l'un des ingrédients de la couleur locale française, renaît donc de ses cendres aussi bien sur la scène berlinoise allemande que sur la scène française. On ne sait toutefois s'il constitue également en terres germaniques un poncif de la réinvention du Moyen Âge. En Italie, cet élément archaïque est désigné par la traduction littérale de *cotta di maglia* ou moins littérale de *giacco di maglia.* Faute d'archives, il n'a pas été possible de déterminer si cet ingrédient de couleur locale française figure sur les scènes italiennes pendant les trois premières décennies du XIXe siècle ; c'est en tout cas le cas plus tardivement, notamment dans le cadre d'adaptations médiévalistes tirées des romans d'Arlincourt – un corpus bien documenté comme cela a été précisé en introduction. Par exemple, au sein d'une galerie de costumes conservée à la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples[630], l'un des figurants du ballet *la Straniera*[631] (1847) donné à Naples, au Teatro del Fondo, en 1847, et costumée par les soins de Filippo Del Buono – dessinateur connu pour avoir collaboré avec Giuseppe Verdi pour ses opéras historiques – comporte en légende la mention *cotta d'armi*[632] (voir Illustration 43). Armoiries et blasons s'intègrent également aux scénographies allemandes dans les années 1810-1820 en Allemagne et au plus tard dans les années 1830-1840 en Italie. Les fascicules berlinois et plus précisément les costumes relatifs à la *Jungfrau von Orleans* de Schiller font montre d'un emploi[633] massif : parmi de nombreux exemples, on remarque, fixées et brodées sur le manche de la trompette du héraut (*der Trompeter*), les armes d'Orléans (voir Illustration 32). Les archives issues d'Italie – obtenues en nombre insuffisant – conduiraient à affirmer que ces mêmes signaux visuels y apparaissent plus tardivement, à savoir dans les années 1830-1840. C'est de nouveau dans le sillage des romans historiques d'Arlincourt, dans cette même version napolitaine du ballet *La Straniera*, que des blasons sont employés à des fins de couleur locale : des lions rampants sont brodés sur le surcot de l'un des figurants. Pour

---

Characteristische derselben begleitet, Berlin : Winckelmann, 1844-1848 (pas de numéros de page). Nous traduisons.

[630] [s. n.], *Disegni acquerellati su cartoncino sul fig annotation del marchese Luigi Imperiali*, conservé à la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 27-14.

[631] Le ballet est en partie chorégraphié sur la musique de l'opéra du même nom, tiré du roman *L'Étrangère* d'Arlincourt.

[632] Huit volumes de dessins de costumes signés d'Alessandro Sanquirico, dessinateur de costume et peintre de décors pour la Scala de Milan entre 1818 et 1832, sont conservés à la Bibliothèque Braidense de Milan : nous n'avons malheureusement pu les consulter et n'en avons connaissance que par sources secondaires interposées. Ces dernières insistent pourtant sur la scientificité et l'historicité de ces costumes.

[633] Maquettes de costumes de *Die Jungfrau von Orleans*, tragédie de Friedrich Schiller, sixième tome des *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin : L. W. Wittich, 1819, et en particulier « Le Héraut et le Garde » (*Trompeter und Trabant*).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

fantaisistes que soient ces armoiries, elles n'en constituent pas moins des « apparences de Moyen Âge » telles qu'on aurait pu en trouver en France.

Que tirer des similitudes observées d'un pays à l'autre ? Ces quelques exemples suggèrent avant tout qu'un air de famille rapproche les réinventions médiévalistes françaises, allemandes et italiennes, bien que l'apparition de cet air de famille ait peut-être été différée en Italie. Pas question pour autant de parler de style européen du fait des zones d'ombre persistantes et des contradictions qu'il est loisible d'apporter à cette hypothèse. D'une part, seules les scènes pionnières (les scènes royales berlinoises, Naples ou Milan) renseignent ce qu'il en est à l'étranger, raison pour laquelle il convient de ne pas généraliser. D'autre part et surtout, ces recoupements sont amoindris par des données intraduisibles : impossibles, pour certains référents français, d'être nommés sur les scènes germaniques et italiennes faute de mot ou d'être montrés faute de référent. Premier cas de figure, ce caractère intraduisible exige l'emploi de termes « en français dans le texte » dans les commentaires étrangers. Dans la *Gallerie der Costüme* de Louis Schneider, le costume de la reine Isabeau dessiné pour *Charles VI*[634] de Delavigne et Halévy est commenté en ces termes : « La robe est brodée d'or, la *surcotte,* ou vêtement porté dessus, est bleue et décorée de fleurs de lys dorées et d'hermine. La coupe de la *surcotte* a été très en vogue tout au long du XIe siècle[635]. » La *surcotte* est en français dans le texte en tant qu'elle renvoie à un vocabulaire spécifiquement associé aux costumes de scène français[636]. Second cas de figure : trop marqués peut-être par leur appartenance au contexte français, certains accessoires peuvent être désignés en langue étrangère mais, faute de lisibilité pour le public, ils ne peuvent pas être actualisés sur scène. On s'en souvient, les souliers à la poulaine ont été identifiés plus haut comme des signatures visuelles du médiévalisme français. Le terme référant à cet objet ancien et ressuscité peut parfaitement être traduit dans les dictionnaires d'archaïsmes germaniques, depuis le XVIIIe siècle au moins[637] (*Schnabelschuhe*) ; en outre, contrairement à la cotte de maille, ces souliers n'appartiennent pas au seul patrimoine français puisqu'ils avaient été portés au Moyen Âge, du XIIIe au XVe siècle[638], aussi bien en Angleterre, en Autriche, aux Pays-Bas et

---

[634] *Königin Isabeau von Baiern. Englischer Ritter – Nach den Costümen, welche in der grossen Oper zu Paris in der Oper Carl VI. getragen werden,* L. Schneider, *op. cit.*, p. 61.

[635] « *Das Unterkleid ist von Goldstoff, die* Surcotte, *oder das Oberkleid, blau, mit den goldenen Lilien und Hermelin verziert. Der Schnitt dieser* Surcotte *ist für das ganze XI. Jahrhundert maßgebend.* », *ibid.*

[636] D'autres exemples de termes inscrits en français dans le texte peuvent être relevés parmi les légendes de cette anthologie : celle des costumes historiques n° 3, intitulés *Französischer Ritter und Edelfrauim XV. Jahrhundert*, comporte les termes de « pourpoints » et de « soubreveste ».

[637] Affirmation fondée sur une recherche par mots-clés.

[638] « *Schnabelschuhe der Ritterzeit* » (les souliers à la poulaine à l'époque de la chevalerie), *in Wien's kaiserliches Zeughaus*, F. von Leber (éd.), volume 2, Leipzig : Koehler, 1846, p. 478 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

en Allemagne. À notre connaissance, seules les scènes françaises y recourent toutefois en tant que signature médiévaliste visuelle (ils ne figurent pas dans les recueils de costumes italiens et allemands consultés[639]). Comment expliquer cet état de fait, si ce n'est que le contexte français est propice à la réinvention scénique de cet ingrédient ? Le semblant d'uniformité supputé en premier lieu est donc nuancé par ces quelques contre-exemples et mène au constat suivant : a priori dépaysant pour le spectateur français, l'imaginaire médiévaliste lyrique s'inscrit en réalité dans un cadre familier et balisé, déployé au sein des rues de Paris et des Salons de peinture.

Partage-t-on par ailleurs, en France, en Italie et en Allemagne, une même sensibilité à la couleur locale ? Le développement d'une esthétique médiévaliste sur les scènes françaises interagit en effet subtilement et profondément avec les mots d'ordre des réformateurs. Ce socle théorique est-il, sinon similaire, du moins comparable dans les trois sphères géographiques ?

III. b. La réforme française au miroir des évolutions scéniques européennes

À long terme, la réforme française s'est traduite par deux évolutions : d'une part, l'advenue d'un impératif d'authenticité et de son cortège de termes relatifs à la « vérité historique » ; d'autre part, celle d'une méthode d'élaboration des costumes supposant une documentation préalable. Ces deux dimensions conditionnent les contours du médiévalisme lyrique français. Se retrouve-t-elle dans le contexte des scénographies médiévalistes allemandes et italiennes ?

Une tendance historiographique du XXe siècle veut que, lorsque l'histoire de la mise en scène d'opéra du début du XIXe siècle est envisagée dans une perspective européenne[640], on souligne le rôle pionnier et l'influence de la France[641]. L'étude qu'Edith Ibscher a consacrée aux ateliers de théâtre allemands aborde exhaustivement le changement de paradigme théorique advenu au XVIIIe siècle sur les scènes allemandes, en l'occurrence l'attention croissante accordée à la vérité historique. Cet impératif conditionne et chamboule en effet le

---

[639] On lit d'ailleurs : « La drôlerie française introduisit en France un semblable modèle de chaussures, que l'on appelait *Poulaines*, au XIIIe siècle. » « *Der französische Witz führte eine ähnliche Art von Schuhen, die man* Poulaines *nennte, im 13ten Jahrhundert in Frankreich ein* », *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften* (volume 4), Francfort sur Main : Varrentrapp und Wenner, 1780, p. 755. Nous traduisons.

[640] Les ouvrages consultés sur ce point ont été les suivants : en Allemagne, Hermann Schaffner, *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828*, Krefeld : Worms und Lüthgen, 1926 ; Edith Ibscher, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort : Bildstelle der J. W. Goethe Univ, 1972 ; Raymond Heitz, *Le Drame de chevalerie dans les pays de langue allemande : fin du XVIIIe et début du XIXe siècle : théâtre, nation et cité*, Bern ; New York : P. Lang, 1995. En France : M.-A. Allévy, *op. cit.*

[641] M.-A. Allévy, *op. cit.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

système d'organisation et les pratiques de confection des costumes et des décors, angle sous lequel l'auteure l'aborde avant tout. Si cette obéissance allemande au mot d'ordre nouveau est par ailleurs expliquée par la fascination exercée par la capitale parisienne (les « modèles parisiens de grands opéras romantiques et de drames à contenu historique[642] »), les processus concrets par lesquels les mises en scène historiennes des grands opéras seraient devenues des modèles ne sont pas explicités. Autre étude, constat similaire, celui du caractère pionnier des scènes parisiennes en termes de réforme : H. Schaffner attribue lui aussi à la France la primauté, notant que la première occurrence de « costume réaliste[643] » est celui que porte Madame Favart, en 1753, dans *Les Amours de Bastien et Bastienne* (une parodie du *Devin du village*) de la même Madame Favart. La chanteuse avait en effet refusé de porter certaines chausses pour la raison que ces dernières lui paraissaient tout à fait impropres à une bergère, donc invraisemblables (*unwahr*). Dans une étude plus récente, R. Guardenti justifie le surcroît d'intérêt accordé à la scénographie au début du XIXe siècle en ces termes : « du point de vue des costumes, ces spectacles "reprenaient les usages français" dans leur recherche de correspondance entre les costumes et l'époque historique dans laquelle se tenait l'action[644]. » Aucune de ces études n'explicite la façon dont les velléités réformistes françaises se seraient propagées outre-Rhin pour s'imposer en mots d'ordre. Les débats menés en France au XVIIIe siècle auraient-ils connu un retentissement suffisamment important pour contaminer les autres grandes scènes européennes ? Faut-il attribuer cette commune marche vers la vraisemblance aux déplacements européens des érudits ? Sans doute, la centralisation de la France, l'ampleur de ses ressources documentaires et son rayonnement intellectuel contribuent-elles à accélérer et clarifier la mise en œuvre de cette réforme. Sans doute les troupes itinérantes jouent-elles un rôle dans la diffusion européenne des idées clamées par les acteurs tels que Mlle Clairon, Lekain ou Talma. Mais quelles traces tangibles peuvent rendre compte de ces processus d'influence ? Les correspondances transfrontalières constituent des sources de premier choix, celle de Talma avec le comte de Brühl notamment, renseignées par les archives de la Comédie-Française[645]. Une lettre de remerciement datée de mars 1820

---

[642] « *die Pariser Vorbilder großer romantischer Ausstattungsopern und Dramen mit historischem Inhalt* », E. Ibscher, *op. cit.*, p. 10. Nous traduisons.

[643] « Ici se situe la première tentative de costume historique », (« *Hier ist der erste Ansaztz zum realistischen Kostüm* »), H. Schaffner, *op. cit.*, p. 19. Nous traduisons.

[644] R. Guardenti, « *Il costume teatrale : un lento cammino verso il realismo* », *in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, R. Alonge et G. Davico Bonino (éd.), volume 2, Turin : Einaudi, 2000, p. 1180. Nous traduisons.

[645] Communication entre Talma et M. le Comte de Brühl, Archives de la Comédie-Française, *Dossier Talma :* L.A.S. : « Talma à M. le comte de Brühl, directeur du théâtre de Berlin, le 23 mars 1820 », cité dans A. Juchet, *op. cit.*, p. 40-41.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

révèle ainsi que Brühl aurait conseillé Talma sur le choix de certains costumes sur le critère de la vraisemblance, lui faisant même parvenir des esquisses. Interdisciplinaire – opéra et tragédie –, international, l'échange révèle l'existence d'une communauté européenne de pensée née dans le sillage de la réforme :

> « Que de grâce n'ai-je pas à vous rendre pour les dessins et les gravures que vous avez eu l'extrême obligeance de m'envoyer ; ces costumes me seront utiles. Que nous serions heureux, Monsieur le Comte, si nous avions à la tête de nos théâtres une personne aussi zélée que vous pour la perfection de nos représentations dramatiques[646]. »

L'échange épistolaire entre ces deux grandes figures des scènes françaises et allemandes cristallise là encore les motivations et les modalités de la circulation iconographique. Sur cette base, l'idée répandue selon laquelle la France aurait aiguillé l'Allemagne dans le sens d'une réforme semblable à celle qu'elle mettait en œuvre est mise à mal. L'*Essai d'une poétique critique pour les Allemands*[647] (1729) de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), découvreur du Moyen Âge germanique, prône d'ailleurs avant les textes fondateurs de Diderot et Marmontel une rénovation de la production scénique germanique, livrets et scénographie comprises. Ce dernier exige non seulement une « attention portée à la "vraisemblance" des œuvres poétiques dramatiques, mais aussi à leur réalisation sur la scène[648] », revendication à rattacher au souci de didactisme dont l'*Aufklärung* investit alors le théâtre[649]. On le constate, les mêmes motivations poussaient Marmontel à supprimer les incohérences des livrets et du visuel scénique. Chez Gottsched, l'« exigence d'un plus grand respect de la vérité historique » (F. Reuter) apparaîtrait pour la première fois dans le dixième chapitre, consacré à la tragédie, de l'*Essai d'une poétique critique pour les Allemands* :

> « Gottsched évoque les vêtements des acteurs. […] les personnes doivent paraître en habit romain, grec, perse, espagnol, ou vieil-allemand et doivent "imiter cet habit de la façon la plus naturelle possible". Nous pensons que l'adjectif "naturel" [*natürlich*] doit être entendu comme "authentique", "proche de la nature". [Gottsched émet l'idée selon laquelle] "un inspecteur du théâtre compétent en la matière doit avoir contemplé les choses antiques et doit étudier avec soin les images des habits de toutes les nations qu'il veut présenter sur la scène." Gottsched demande donc un plus grand respect de la vérité historique, ce qui passe par une recherche scientifique[650]. »

---

[646] *Ibid.*, p. 41.
[647] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen,* Breitkopf : Leipzig 1730.
[648] R. Guardenti, *op. cit.*, p. 1181.
[649] Nous renvoyons sur ce point à Francesca Reuter, *Le Débat sur les pratiques scéniques en Allemagne au début du XIXe siècle*, thèse de doctorat en étude germanique non publiée sous la direction de J.-C. Margotton soutenue à l'Université Lumière Lyon 2 en décembre 2005, p. 29-35.
[650] « *Hier muß ein verständiger Aufseher der Schaubühne sich in den Altertümern umgesehen haben und die Trachten aller Nationen in Bildern ausstudieren, die er aufzuführen willens ist.* », *ibid.*, J. C. Gottsched, *op. cit., p.* 174, cité et traduit par F. Reuter, *ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Comme en France, l'impératif de la vérité historique n'est pas le fruit d'une nouvelle vogue de livrets médiévalistes et s'applique tout autant à l'inspiration antiquisante représentée sur scène de longue date. Quoi qu'il en soit, le texte relativise le caractère précurseur des écrits de Diderot et de Marmontel et atteste le fait qu'aux grandes heures de la réforme germanique, les dessinateurs et intellectuels germaniques ont déjà été sensibilisés à ces idées phares. Le caractère tout relatif de l'influence française se dessine d'ailleurs sur fond d'influences touchant la sphère germanique, l'influence shakespearienne notamment. La réforme germanique se forge en réalité à partir d'un réseau d'influences combinées, nationales autant qu'internationales : l'influence unilatérale de Paris apparaît comme un mythe historiographique forgé dans la première moitié du XXe siècle.

La place du médiévalisme aux débuts de la réforme germanique

Quand commence véritablement la réforme germanique, qui vit ses grandes heures à Berlin sous l'intendance du comte de Brühl ? Nous avons parlé précédemment du rôle joué par Gottsched. R. Guardenti la fait débuter avec la reprise d'*Iphigenie auf Tauris* de Johann Wolfgang von Goethe en mai 1802, dans la mise en scène de Friedrich Schiller : preuve d'une attention particulière portée à la rigueur historique, les costumes auraient été soumis au jugement d'un archéologue, un certain Karl August Boettiger[651]. La plupart des historiens s'accordent à en attribuer le véritable coup d'envoi à un drame de chevalerie de Goethe daté de 1774, dont l'intrigue s'ancre dans le passé national allemand : *Götz von Berlichingen*. De cette mise en scène, on sait que « [l]'acteur et directeur Heinrich Gottfried Koch [aurait] demandé à un artiste peintre, Johann Wilhelm Meil, de créer des costumes historiques et [aurait] fait faire des décors "historiques"[652] ». D'après F. Reuter, auteure d'une thèse consacrée aux pratiques scéniques dans l'Allemagne du premier XIXe siècle, la pièce aurait marqué tant pour sa couleur locale que pour la « particularisation des costumes en lien avec la typologie des personnages[653] ». Elle attribue plus précisément deux débouchés majeurs à cette mise en scène d'un type nouveau. Le premier est d'ordre littéraire : à la suite de *Götz von Berlichingen,* les sujets scéniques ancrés dans le Moyen Âge allemand, et en particulier les

[651] Marialuisa Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Rome : Lucarini, 1989, p. 83.
[652] F. Reuter, *op. cit.*, (pas de numéro de page). Dans l'ouvrage qu'il consacre au drame de chevalerie, Heitz pose également cette date en « coup d'envoi » du réalisme scénique. R. Heitz, *op. cit.*
[653] « *L'operazione condotta da Schröder mirava a restituire pienamente l'ambientazione storica e l'individuazione dei costumi in rapporto alla tipologia dei personnaggi : lo spettacolo fu popolato da vescovi a sacerdoti negli abiti confacenti alle gerarchie ecclesiastiche, cavalieri in armaturta, popolani, zingazi e cortgiani in adeguati ispirati al XVI secolo* », M. Angiolillo, *op. cit.,* p. 90-91. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

drames de chevalerie, auraient connu une envolée. Le second débouché mêle quant à lui politique et esthétique *:* l'ancrage de l'intrigue dans le passé national germanique – et pas n'importe quelle couleur locale, donc – aurait suscité, au cours des deux dernières décennies du XVIIIe siècle, la parution d'une série de « petits traités […] dans les journaux ou almanachs consacrés au théâtre et qui abordent des problèmes de scénographie[654] » : le médiévalisme de l'œuvre aurait donc accéléré la réforme du costume. Faut-il donc – du moins, peut-on – établir une corrélation entre l'ancrage de la pièce dans le passé national germanique et cette attention nouvelle portée aux détails archéologiques ? F. Reuter répond par l'affirmative, soulignant « la lente émergence d'un sentiment national qui nourrit la volonté de créer ou de retrouver un fonds culturel commun représentatif » : des motifs politiques – inconnus en France où la problématique de l'unité nationale ne se pose pas – auraient « soulevé la question d'une représentation plus exacte des lieux et des vêtements du passé [655] ». L'hypothèse, passionnante, ne dit pas de quelle manière le passé national germanique une fois hissé sur les planches suscite *per se,* directement ou indirectement, l'attention nouvelle portée au réalisme des costumes. Quoi qu'il en soit, comme en France, cette inspiration historienne se prête particulièrement à la mise en œuvre de la réforme une fois éclose : parmi les recueils de costumes de scène publiés sous la direction du comte de Brühl à Berlin, une proportion conséquente de pièces médiévalistes est à relever, preuve de l'intérêt porté à cet imaginaire.

Envisagée comme le fruit d'écrits théoriques et de pratiques scénographiques, l'évolution du costume de scène allemand entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle est documentée par un ouvrage de référence signé de P. Hesselmann[656] et par nos propres recherches effectuées au sein des théâtres de costumes de Berlin et de Cologne. Le titre de l'ouvrage d'Hesselmann pourrait se traduire comme « le théâtre nettoyé » : une métaphore parfaitement en phase avec l'idée de « démarche par la négative » qui a précédemment désigné la réforme française. Au-delà de l'esthétique et des détails locaux, les impératifs de la réforme allemande paraissent en outre, ainsi synthétisés par Hesselmann, tout à fait similaires à ceux qui s'imposent dans le même temps en France :

> « La vérité, le naturel, la haute tenue et la fidélité historique dans la garde-robe au service de l'illusion, voilà quelles furent les idées phares d'une réforme du costume, qui fut mise en œuvre par les directeurs de théâtres, les dramaturges et les metteurs en scène. […] On s'acheminait aussi d'une répartition très

654 *Ibid.*
655 F. Reuter, *op. cit.*, p. 29.
656 Peter Hesselmann, *Gereinigtes Theater ?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Francfort-sur-Main : Vittorio Klostermann, 2002.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> stéréotypée des rôles types vers des rôles différenciés et individuels, dotés de leur costume spécifique[657]. »

L'auteur insiste sur la lenteur et la disparité géographique avec lesquelles s'accomplit, en territoire allemand, le passage d'un système de décors et de costumes types à une garde-robe documentée. Comme dans le contexte français, le terme singulier et relativement vague de réforme recouvre une évolution hétérogène, inégale mais aussi irrégulière dans le temps. L'auteur démontre ainsi la persistance de structures et de pratiques datées du XVIIIe siècle sur des scènes moins bien loties. Par ailleurs, les « années Brühl » (1814-1828) sont désignées comme un cap décisif.

On privilégie longtemps en Allemagne un système de costumes types peu nombreux, réutilisés d'une pièce à l'autre et, dans le cas d'intrigues médiévales comme de n'importe quelle intrigue ancrée dans le passé, on a alors recours à un *altdeutsche Tracht* ou « costume vieil-allemand ». Les recherches menées au sein de la collection de l'Institut de recherche de Schloss Wahn (Cologne) ont permis de découvrir à quoi ressemble un tel costume[658], d'en venir au constat selon lequel cette dénomination ne recouvre pas une réalité univoque. Deux costumes ainsi titrés par le même dessinateur, Ferdinand Heine (voir Illustration 44 et Illustration 45), reposent sur des esthétiques distinctes. Bien qu'aucune attention particulière ne soit par ailleurs allouée à des détails « caractéristiques » permettant de les situer dans un siècle précis, ces costumes détiennent par convention toute la légitimité à faire office de costume médiéval : l'écart temporel entre le costume du personnage et le vêtement du spectateur, voilà ce qu'ils indiquent loin de toute quête de vérité historique. F. Reuter décrit en ces termes le costume « vieil-allemand » :

> « Le costume "espagnol" est un habit de cérémonie, lointaine réminiscence du costume de cour espagnol [en fait le costume du XVIe siècle stylisé] ; le costume vieil-allemand en est l'équivalent

---

657 « *Wahrheit, Natürlichkeit, Standesgemäßheit und geschichtliche Treue in der Kleidung im Dienste optimaler Täuschung wurden zu Leitideen einer Kostümreform, die von den Theaterleitern, Dramaturgen und Spielleitern umgesetzt werden sollte.* […] *Der Weg ging auch hier von der weitgehend standardisierten Kluft des Rollentyps zum differenzierten individuellen Rollencharakter mit seinem spezifischen Kostüm.* », P. Hesselmann, *op. cit.*, p. 312. Nous traduisons.

658 Voir, pour une étude exhaustive sur cette question, Francesca Reuter, *op. cit.* Voir en particulier, 1. 1. 1. « Les pratiques scénographiques, du XVIIIe au début du XIXe siècle » : « Plus concrètement, le système des "types" implique des pratiques particulières. Chaque théâtre dispose de plusieurs décors types "palais", "jardin", "intérieurs", "prison" qui sont réutilisés pour toutes les représentations. On ne se préoccupe donc pas de caractériser le lieu de l'action, ou alors seulement de façon sommaire. De même pour les costumes : la garde-robe des acteurs est constituée à la base de quelques costumes "types" : l'habit contemporain qui sert au répertoire comique ou contemporain (le drame bourgeois), le costume grec ou romain pour le répertoire tragique, ainsi que le costume "turc" ou oriental. À ces trois grands types de costume, on peut encore ajouter celui du costume dit "espagnol" (*spanische Tracht*) et du costume "vieil-allemand" (*altdeutsche Tracht*) », F. Reuter, *op. cit.*, p. 17.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

allemand et correspond au costume du XVIe siècle en Allemagne [parfois les deux se confondent]. Tout deux expriment, de façon très imprécise certes, l'idée du passé[659]. »

Second point commun entre France et Allemagne, du XVIIIe siècle à un stade encore avancé du XIXe siècle, les acteurs choisissent comme en France leur costume de façon autonome, et « c'est d'abord à la faveur des efforts investis en vue de la fidélité historique et de la correspondance entre chaque rôle et sa tenue vestimentaire que cette coutume s'est progressivement modifiée[660] ».

Le médiévalisme sur les scènes berlinoises dans les années 1810-1820

Les deux retombées majeures de la réforme, l'impératif d'authenticité historique et la méthode de documentation préalable, sont bien le fait des scènes germaniques dans les premières décennies du XIXe siècle, du moins des scènes pionnières et opulentes. C'est ce qu'attestent les recueils de costumes publiés et légendés par les soins du comte de Brühl, introduits précédemment à plusieurs reprises. En orbite des représentations théâtrales, les termes de *Wissenschaftlichkeit* (la scientificité), *Wahrheit* (la vérité), *Genauigkeit* (l'exactitude), ou encore *Echheit* (l'authenticité) viennent cautionner l'authenticité des costumes historiques et exotiques. Les ressemblances lexicales et méthodologiques existant entre ces recueils et ceux que publie Le Vacher de Charnois, à quelques décennies d'écart, sont d'ailleurs frappantes.

Le terme *gotisch* figure bien dans le titre de décors allemands datés des décennies 1810-1820, ce que révèlent deux recherches, l'une menée dans le catalogue de la bibliothèque de l'Opéra de Paris (détentrice d'un fonds important de décors allemands d'époque) et l'autre dans le catalogue iconographique de l'Institut de recherches théâtrales de l'Université de Cologne. Dans le premier de ces fonds figurent, signées par le dessinateur Friedrich Pape (1812-1879), une « salle chevaleresque au style gothique[661] » destinée à un ou plusieurs spectacle(s) non identifié(s) et une « vue d'un autel représentant une sainte à l'intérieur d'une cathédrale gothique[662] ». Ces décors types non rattachés incitent à penser que, comme dans le

---

[659] *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

[660] « *Bevor sich die Anhänger eines "gereinigten" Theaters auch der Bühnenkleidung der Komödianten annahmen, war im 18. Jahrhundert die Selbstkostümierung der Schauspieler Usus.* […] *Erst mit den einsetzenden Bemühungen um eine historisch treue und eine dem jeweiligen Rollencharakter entsprechende Garderobe änderte sich dieser Brauch allmählich.* », *ibid.* Nous traduisons.

[661] BnF, Opéra, DÉCORS ALLEMANDS - 133.

[662] *Ibid.*, DÉCORS ALLEMANDS – 145. On trouve encore un « Croquis de décor représentant un plafond gothique » attribué à Johann Friedrich Engel, (1800-1875), DÉCORS ALLEMANDS – 390 ou la « vue de l'intérieur d'une église gothique », DÉCORS ALLEMANDS- 385 (Bis), ainsi commenté : « décor partiellement

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

cas français, on réutilise alors volontiers, par souci d'économie, les mêmes décors. À l'Institut de recherche de Schloss Wahn, un nombre important de décors gothiques – relativement, s'entend, au regard de la faible proportion de sources iconographiques datées de cette période – sont conservées, en particulier des décors gothiques qui manquent en contexte français : une salle gothique ouverte (*offene Gotische Halle*) **(**voir Illustration 46) ou une chambre (ou petit boudoir) gothique (*Gotisches Schlafgemach*) (voir Illustration 47), par exemple, tous deux signés de Wilhelm Deny. Or ce petit boudoir comporte bien les traits qui ont été préalablement identifiés comme caractéristiques du gothique français : le lambris, les vitres armoriées, les rosaces et les ogives. L'idée d'une parenté européenne de l'esthétique médiévaliste lyrique se profile. De nombreux décors gothiques conservés à Schloss Wahn sont également signés du plus célèbre Friedrich Beuther (1776-1856), dont une chambre gothique (*Gotisches Zimmer*), ou de Francesco Cocchi, un château gothique (*Gotisches Schloss*). Comme précédemment, parce qu'ils n'ont pas de mention particulière, ces décors sont probablement alors réinvestis à différentes reprises au sein d'une même maison d'opéra.

La réforme en Italie

Deux articles de référence donnent un aperçu de ce qu'est à la même époque la réforme en Italie[663] : celui de B. Niccoli, fort de son angle d'approche européen, et celui que R. Guardenti dédie au « lent cheminement vers le réalisme » du costume théâtral italien[664]. L'un et l'autre s'appuient sur les essais esthétiques italiens d'époque pour évaluer l'évolution des paradigmes en vigueur :

> « une invitation généralisée à la modération et au respect des conventions dictées par le genre dramatique ou spectaculaire, en phase avec l'époque historique et la couleur géographique de l'œuvre représentée, qui se mariait à l'exigence toujours plus pressante de costumes caractérisés par une adhésion de plus en plus grande au principe de la vraisemblance[665]. »

---

inspiré d'un décor de Karl Friedrich Schinkel pour *Axel und Warburg* », tragédie médiévaliste d'Adam Oehlenschläger.

[663] Bruna Niccoli, « *Vestire l'opera nell'Ottocento : il costume d'arte italiano nel confronto europeo* », *in Fashioning opera and musical theater : stage costumes from the late Renaissance to 1900*, Venise : Fondazione Giorgio Cini, 2014, p. 203-224, URL : http://www.cini.it/wp-content/uploads/2014/04/13_Niccoli_203-224_WEB.pdf.

[664] R. Guardenti, *"Il Costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*", *in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento,* Turin : Einaudi ed., 2000, p. 1163-1193.

[665] « *Un invito generalizzato alla moderazione, a un rispetto delle convenienze dettate dal genere drammatico o spettacolare, all'aderenza all'epoca storica e all'ambientazione geografica dell'opera rappresentata, in sintesi si avverte l'esigenza sempre più pressante di costumi caratterizzati da una maggiore adesione al principio di verosimiglianza.* », *ibid.*, p. 1166. Reprenant ces idées et ces termes, Bruna Niccoli parle quant à elle de « l'évolution d'une conscience créative fondée sur des éléments critiques à l'égard de la pratique diffuse de l'anachronisme, en faveur de la vraisemblance, cela allant de pair avec l'exigence d'élaborer des adaptations historiques et dotées de couleurs locales, comme cela sera requis par la dramaturgie du XIXe siècle, au caractère

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Les revendications guidant les réformes françaises, allemandes et italiennes s'expriment apparemment en termes similaires. Par ailleurs, la réforme scénique amorcée en Italie n'est pas moins précoce qu'ailleurs, datée d'avant le milieu du XVIIIe siècle. Les premiers textes, le *Teatro alla moda*[666] (1721) de Benedetto Marcello, contemporain de Gottsched, et le *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) de Francesco Algarotti, procèdent en outre comme en contextes français et allemand par la négative, par la stigmatisation de certains travers désormais inacceptables et non par une exigence immédiate de concordance entre cadre spatio-temporel et couleur locale. Que stigmatisent les réformateurs italiens ? Le choix des costumes sont là aussi soumis aux caprices d'artistes indifférents à la spécificité de leur personnage et « plus préoccupés de faire étalage de leur propre élégance et de leur propre originalité que d'adhérer complètement à l'œuvre qu'il fallait représenter[667] ». Les critiques émises par Carlo Goldoni ou par le turinois Leonardo Marini, auteur du *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali* (1771) sont par la suite comparables à celles d'un Marmontel ou d'un Gottsched. Marini définit le vraisemblable comme le fait de tenir compte de l'exactitude de la représentation spatio-temporelle :

> « Les costumes doivent certainement se conformer rigoureusement aux usages du lieu dans lequel l'action est supposée se passer, et transporter, pour ainsi dire, l'esprit de celui qui assiste au spectacle en Europe, en Asie, en Afrique ou en Amérique… c'est pourquoi je crus devoir rester dans les limites d'une invention raisonnable et surtout être un observateur tout à fait exact des coutumes et des temps […] dans le but d'exposer toujours aux yeux d'un public éclairé le vrai, ou au moins le vraisemblable, dans la mesure où les histoires m'en donnaient une idée suffisante[668]. »

L'extrait véhicule bien l'idée, déjà rencontrée dans les écrits de Grétry et de Marmontel, de « transporter » le spectateur dans l'espace et dans le temps sur la base du respect de la vérité ethnologique et historique. Marini préconise par ailleurs l'idée de la nécessaire documentation historienne en amont de l'élaboration de la scénographie. Nous ne sommes pas en mesure de déterminer l'écho de ces écrits dans les milieux théâtraux italiens ni leurs répercussions

---

réaliste et historique ». « *Evoluzione di una coscienza creativa fondata su elementi quali la critica alla pratica diffusa dell'anacronismo, a favore della ricerca di verosimiglianza, unitamente all'esigenza di elaborare adattamenti storici e ambientali, come sarà richiesto dalla drammaturgia ottocentesca di carattere realistico e storico.* », B. Niccoli, *op. cit.*, p. 205. Nous traduisons.

[666] Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda, o sia, Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno : nel quale si danno avvertimenti utile*, Venise : Aldiviva Licante, environ 1733.

[667] « *soggetta al capriccio degli interpreti, preoccupati più di fare sfoggio della propria eleganza e della propria originalità che di aderire compiùtamente all'opera da rappresentare.* », R. Guardenti, *op. cit.*, p. 1164. Nous traduisons.

[668] L. Marini, « *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali* », *in Abiti antichi di diverse nazioni*, Turin : Stamperia Reale, 1771, *in Histoire de l'opéra italien*, L. Bianconi et G. Pestelli (éd.), tome V, L'Opéra-spectacle, Liège : Mardaga, 1992, p. 36.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

concrètes. Lorenzo Bianconi précise simplement sur cette question que les transformations s'accomplissent en Italie, comme ailleurs en Europe, très progressivement :

> « [si] l'aspect sur lequel les recommandations des auteurs de traité avaient eu le plus d'efficacité sur la réalisation du spectacle était précisément celui de la vraisemblance historique dans les mises en scène […], l'idée ne fut pas accueillie d'un coup : pendant de longues années, la mise en scène "classique" n'apparut pas comme une exigence inévitable mais bien comme un embellissement occasionnel[669]. »

Sur les scènes italiennes, le consensus aurait été atteint relativement à la réforme entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. Les années phares de la mise en œuvre de la réforme restent les « années Sanquirico », c'est-à-dire le règne d'Alessandro Sanquirico sur la scène pionnière de la Scala de Milan entre 1815 et 1832, qui donne lieu à une collaboration avec les milieux érudits[670]. Sanquirico s'illustre en effet dans la méthode de documentation préalable à l'occasion de ses costumes historiques et exotiques, ce qu'atteste un ensemble de huit recueils de costumes actuellement conservés à la Biblioteca Braidense de Milan, qu'il nous a été impossible de consulter. Mercedes Viale Ferrero indique que ces dessins s'accompagnent d'annotations consistant en des références aux ouvrages érudits consultés, ceux du savant Robustiano Gironi de la bibliothèque de Brera et de Giulio Ferrario, dont il a déjà été question plus haut[671]. Dans le cas où une authenticité historique ou ethnologique est en jeu, les costumes nécessitent donc des étapes préparatoires, ce en quoi Sanquirico conjugue le travail de l'historien à celui du décorateur. Les efforts fournis répondent aux thèses développées à la même époque par Felice Romani dans la *Gazzetta piemontese :* d'après ce dernier, les dessinateurs de décors et de costumes n'ont « rien à inventer, [mais] leur tâche serait de reproduire avec fidélité et "vérité historique", le lieu, le temps, l'atmosphère de l'action dramatique en suivant "les règles de l'architecture et de la perspective[672]". » L'esthétique italienne en matière de mise en scène historique ne doit toutefois pas être idéalisée sur la base du cas Sanquirico. Les avancées accomplies à Milan en termes de vraisemblance historique, épaulées par la proximité de la Biblioteca di Brera, font figure d'exception. En réalité, en 1825, alors que les réformateurs italiens font entendre leur voix depuis près de cinquante ans, le pays ne dispose pas encore d'ouvrages érudits suffisamment documentés et organisés pour fournir des modèles aux artistes soucieux de couleur locale ou de vérité historique. La préface

---

669 *Ibidem*.
670 Mercedes Viale Ferrero, *La Scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milan : Il Polifilo, 1983, p. 100.
671 « *Molti disegni sono annotati dal Ferrario e dal Gironi, e documentano il loro intervento di consulenti e di garanti, l'esistenza insomma in somma di un lavoro di coordinamento e ricerca che non si ritroverà più in anni successivi* », Mercedes Viale Ferrero, *La Scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milan : Il Polifilo, 1983, p. 100-102. Nous traduisons.
672 *Ibid.*, p. 102.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'un recueil de costumes italiens intitulé *Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte la nazioni* (1825) par Stucchi déplore la difficulté rencontrée par les dessinateurs italiens au milieu des années 1820 à satisfaire aux exigences de l'impératif historique : l'absence d'ouvrages encyclopédiques de référence, d'un « guide » recélant les modèles iconographiques recherchés[673], en serait cause. La main tendue des érudits français à leurs compatriotes artistes-décorateurs n'est donc pas une généralité à l'échelle européenne.

L'association récurrente du terme gothique et de la réinvention lyrique du Moyen Âge n'est par ailleurs le seul fait des contextes français et allemand : *gabinetto gotico*, *galleria terrena gotica* ou *citta gotica* se retrouvent ainsi dans les livrets italiens des années 1815-1840 au moins[674]. Chez Alessandro Sanquirico, Maria Ida Biggi identifie par ailleurs un ensemble de codes gothiques, d'ingrédients typiques :

> « Donc, pour le ballet *Alfred il Grande* (1822), les multiples arches en forme d'ogives qui constituent un tout compact s'assemblent pour former la Salle d'armes […]. En réalité, l'événement historique s'était déroulé quatre siècles avant que n'existent les ogives et les rosaces. Mais dans ce cas et dans bien d'autres, Sanquirico s'intéressait à rendre l'idée du Moyen Âge que l'imaginaire du public identifiait avec l'architecture gothique […] et avec l'idéal d'un monde de chevalerie et d'aventure[675]. »

Tout décor lié à une intrigue médiévaliste d'opéra et ou de ballet se subsumerait donc sous une catégorie de gothique synonyme d'ogives et des rosaces, esthétique proche, d'un point de vue lexical du moins, de celle qui est alors déployée sur les scènes françaises.

De cette étude sans prétention à l'exhaustivité des réformes allemandes et italiennes, se dégage une convergence au moins théorique entre les impératifs régissant les scénographies de ces différents pays, un même désir de rétablir des situations chaotiques. Certes, les moyens destinés à la mise en œuvre de ce redressement peuvent avoir différé entre ces trois territoires et au sein même de ces trois territoires ; mais, partout, cette esthétique se déploie dans le contexte où la vraisemblance et la raison s'opposent à un luxe outrancier et à

---

[673] « *Ma al Teatro, a questo vivo e variato quadro della Storia, che in un coi fatti il culto di mostra, le leggi, il genio, i costumi e le belle arti fin anche ne'dipinti scenici, al Teatro pero manca in Italia un libro che in piccola mole racchiuda quanto allo scopo suo abbisogna, un libro che servir possa di facil guida nella grande farragine teatrale* », [s. n.], *Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, Milan : Stucchi, *ca.* 1825. Nous traduisons.

[674] Mary Ambrose, « *Walter Scott, Italian Opera and Romantic Stage-Setting* » in *Italian Studies*, 36(1), p. 58-78, et Maria Ida Biggi, « *Il gotico nelle scenografie di Alessandro Sanquirico* », *in Alessandro Sanquirico. Teatro, Feste, Trionfi 1777-1849*, V. Crespi Morbio (éd.), Milano : Amici della Scala ; Torino, New York : Umberto Allemand, 2013.

[675] « *Cosi per il ballo* Alfredo il Grande *(1822) archi ogivali moltiplicati e compattati si assemblano in una Sala d'armi* […]. *La vicenda storica si era svolta in verità quattro secoli prima che esistessero ogive e rosonima in questo e in moltri altri casi a Sanquirico interessava rendere quella idea del Medioevo che nell'immaginario del pubblica si identificava con l'architettura gotica (in vista a pochi passi dalla Scala) e con l'ideale di un mondo cavalleresco e avventuroso.* », M. I. Biggi, *op. cit.* p. 27. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'indifférence manifestée à l'égard des personnages. Le partage au moins théorique des idéaux touchant à ce que doit être la scénographie constitue un préalable nécessaire à l'étude de la circulation potentielle d'iconographies françaises médiévalistes en Europe. Considérons à présent les possibilités concrètes de circulation de la scénographie médiévaliste française dans les années 1810-1820 : celle d'enregistrer les mises en scène, premièrement, d'en faire circuler les supports, deuxièmement.

III. c. L'enregistrement de la mise en scène française, possibilité objective d'une circulation iconographique transfrontalière

La circulation iconographique s'imbrique dans un ensemble complexe de données qui, indépendantes de telle ou telle couleur locale, les conditionnent pourtant toutes. La tendance croissante à fixer et enregistrer par différents biais les scénographies. Paris est précoce de ce point de vue, ce qui s'explique peut-être par la structure des scènes françaises, polarisées autour de la capitale : la qualité des reprises en province, d'un point de vue scénique, serait favorisée par cette démarche.

La proportion d'études relatives à la circulation iconographique d'une scène opératique à l'autre, déjà peu nombreuses, baisse à mesure que l'on s'éloigne (à rebours) de l'ère Verdi et Wagner. Dans ce cadre, les échanges opérés à l'échelle d'une nation – entre Paris et la province[676], Milan et Venise par exemple – sont par ailleurs privilégiés. Enfin, un certain type de support dédié à l'enregistrement de la mise en scène, les « livrets de mise en scène », est le mieux documenté. Ce rouage de la circulation iconographique ne résume pourtant pas les possibilités de fixation et de circulation d'une mise en scène. Afin de garantir (ou non) la possibilité matérielle que certaines images visuelles relatives à nos intrigues voyageuses aient voyagé au-delà des frontières, les supports français de mise en scène seront examinés à tour de rôle, des plus récents aux plus anciens.

Les livrets de mise en scène

Commençons par le livret de mise en scène tout juste évoqué, courroie de transmission entre théâtres la mieux connue. Support comparable à un « cours par correspondance » (Gösta M.

[676] Olivier Bara « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », *in* Actes du Colloque *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Florence Naugrette et Patrick Taïeb (éd.), Rouen : Centre d'études et de recherche éditer/interpréter, 2009. Consulté en ligne sur le site du CÉRÉdI de l'Université de Rouen : www.ceredi.labos.univ-rouen.fr/public.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Bergman[677]) dispensé aux théâtres de province, associé le plus souvent à la figure de Louis Palianti, le livret de mise en scène est initié dans le second quart du XIXe siècle. La circulation qu'il met en jeu achemine avant tout les scénographies parisiennes aux théâtres de province. Il ne s'agit ni d'initier une tradition ni de renseigner la postérité sur les pratiques de ce temps. Très éloquente à ce sujet, l'introduction à l'ouvrage de synthèse intitulé *Cent ans de mise en scène* stipule qu'« en consignant dans les livrets de mise en scène tant les aspects visuels que dramatiques et décoratifs d'une œuvre lyrique, souvent lors de sa création, les régisseurs généraux établirent des enregistrements permanents de la mise en scène en vue de sa reconstitution lors des reprises de cette œuvre[678] ». Cette pratique relève en réalité autant de la centralisation française que de l'importance croissante donnée au visuel scénique. Les livrets de mises en scène élaborés par L. Palianti[679] font montre de méticulosité et d'exhaustivité quant aux précisions touchant à l'action scénique – entrées, sorties, déplacements, gestes à accomplir par les chanteurs ou comédiens –, aux costumes, aux décors et au détail des accessoires nécessaires à chaque acte, parfois même les procédés techniques d'éclairage et d'effets spéciaux. Si, avec le livret de mise en scène, le souci de rendre compte dans le détail des modalités d'exécution scénographiques est né, d'autres supports imprimés amènent à relativiser le caractère inédit d'une circulation des éléments scénographiques – l'enjeu de ce développement.

Que révèlent les livrets de mise en scène du point de vue des images médiévalistes françaises et, peut-être, de la circulation iconographique des œuvres de notre corpus ? Tout d'abord, la diversité des sujets d'opéras consignés sous forme de livrets scéniques met en doute l'idée selon laquelle l'impératif de vérité historique aurait joué dans la tendance à enregistrer les mises en scène. Ensuite, seul le livret de mise en scène de *Robert le Diable* éclaire l'attention portée aux objets caractéristiques dans la réinvention du Moyen Âge sur les scènes lyriques au début des années 1830. On lit par exemple à propos de la beuverie, première scène de l'opéra : « Pendant l'introduction, des pages, des écuyers vont et viennent, des hommes d'armes sont en outre de faction […] ; un page de Robert lui sert à boire[680]. » La précieuse « liste d'accessoires généraux » qui y figure, déjà commentée dans notre première

---

[677] Gösta M. Bergman, « les Agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *in Revue d'histoire du théâtre*, 1956, II-III, p. 228-240.
[678] *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930) : catalogue descriptif des livrets de mise en scène… dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, Robert Cohen et Marie-Odile Gigou (éd.), New York : Pendragon Press, 1986.
[679] Howard Robert Cohen, Louis Palianti, *The original staging manuals for twelve parisian operatic premières*, Stuyvesant, New York : Pendragon Press, 1991.
[680] *Ibid.*, p. 185.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

partie, permet également d'ériger ce livret en somme d'informations conséquente. La circulation de ces livrets est peu documentée. Si E. Ibscher déclare qu'ils ont été « pensés comme des modèles pour les théâtres de province et de l'étranger[681] », peu de documentation étaye cette affirmation. Des indices épars intercèdent en la faveur d'une telle hypothèse. À la mort de Louis Palianti, en 1849, Eugène Scribe crédite ce dernier d'avoir rendu un « grand service aux théâtres de province et de l'étranger par la publication des mises en scène, scrupuleusement exactes[682] ». Le propos, emphatique, constitue-t-il une preuve assez tangible ? Faute de pouvoir attester l'existence de circuits européens réguliers, voire spécifiquement dédiés à l'expédition à l'étranger de ces livrets, le recours à des cas empiriques découverts au sein d'archives de théâtres d'opéra[683] s'est imposé. Considérant le rôle d'envergure acquis au fil du temps par le metteur en scène sur les scènes européennes des XIXe et XXe siècles, Arne Langer envisage les livrets de mise en scène dans la perspective de leur circulation internationale. Il découvre à la Wiener Hoftheater-Bibliothek une trace de cette pratique : une note découverte dans un manuscrit relatif à l'opéra-comique *Le Brasseur de Preston* (1838) en traduction allemande, manuscrit intitulé « *Szenarium* » et équivalant par sa fonction au livret de mise en scène français :

> « […] les livrets de mise en scène français étaient envisagés dans la perspective de leur exportation à l'étranger, même si peu de témoignages peuvent être produits à ce sujet. Est conservé à la Wiener Hoftheater-Bibliothek un manuscrit, qui mérite à ce sujet d'être pris en compte. [On y lit que] cet opéra avait été donné pour la première fois au Théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 31 octobre 1838, à Paris, à partir du même scénario[684]. »

La portée de ces lignes relevées dans le *Szenarium* autrichien est loin d'être négligeable dans la mesure où le document revendique sa fidélité à la mise en scène parisienne de l'Opéra-Comique. Il n'a pas été possible de découvrir semblable matériau, semblables précisions, au sein des documents germanophones ou italophones rattachées à notre corpus. L'existence de livrets de mise en scène est d'ailleurs tardive en Allemagne, le premier des « *Regiebücher* » ou « *Regieplan* » recensé, le *Kunst der Scenik* de Franz von Akats « imprimé en Allemagne

---

681 « *als Vorlagen für Theater der Provinz und des Auslandes gedacht* », *in* E. Ibscher, *op. cit.*, p. 19. Nous traduisons.

682 Lettre du 2 décembre 1849, publiée au dos des jaquettes recouvrant des livrets scéniques, cité dans H. R. Cohen et M.-O. Gigou, *op. cit.*, p. xxv.

683 E. Ibscher, convaincue de l'influence décisive jouée par les costumes de scène français dans l'Europe du premier XIXe siècle, suggère l'emploi par Joseph Mühldorfer, peintre et décorateur à Mannheim, du livret de scène de *Robert le Diable.* L'auteure s'appuie pour le démontrer sur des ressemblances visuelles, mais n'aborde pas la question des modes de circulation de ces livrets.

684 « *[Wie schon erwähnt], waren französische* „mise en scène"*-Hefte durchaus für den Export ins Ausland gedacht, wenn auch nur wenige Zeugnisse dafür vorliegen. Aus dem Bestand der Wiener Hoftheater-Bibliothek ist eine Handschrift erhalten, die in diesem Zusammenhang Beachtung verdient…* », *in* Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-Main, New York : P. Lang, 1997, p. 239. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

selon le modèle français[685] » d'après E. Ibscher, datant de 1841[686]. D'ailleurs, la circulation de livrets de mise en scène français prouverait-elle la reproduction à l'identique, sur une scène étrangère, de la mise en scène française ?

> « Ce procédé [celui du *Regieplan*] correspond à la volonté de reprendre les indications que comportent les livrets de mise en scène ou des éléments de scénographie qui avaient déjà fait leurs preuves auparavant [sur d'autres scènes]. Même quand les livrets de mise en scène, fort pourvus en indications scéniques très précises, avaient rendu possible ne serait-ce qu'une correspondance apparente entre la mise en scène et l'installation scénique, les décors élaborés en ateliers diminuaient cette correspondance ou la faisaient complètement disparaître[687]. »

Des constats similaires peuvent être formulés côté italien : les équivalents des livrets de mise en scène et des *Regiebücher,* les *disposizioni sceniche,* n'auraient vu le jour qu'à dater de 1830 (date de la reprise toscane de *Guillaume Tell),* pour connaître leur envol sous l'ère Verdi[688].

Pour conclure sur ce point, les livrets de mise en scène présentent l'intérêt potentiel de renseigner sur l'emploi de certains accessoires et de certains éléments du visuel médiévaliste (mouvements, objets, etc.), mais dans une période excédant les années 1820[689]. Ils ne disent rien des modalités de circulation de nos intrigues voyageuses vers les théâtres allemands et italiens (les livrets voyagent-ils escortés de leurs costumes d'origine, du moins en retrouvent-ils des copies une fois à destination ?). D'autres supports, moins officiellement destinés à enregistrer les mises en scène, attestent en revanche l'intérêt voué à l'aspect matériel des spectacles à cette époque, bien qu'ils fixent plus partiellement que le livret de mise en scène.

---

[685] « *von Akats* Kunst der Szenik *ist der früheste bekannte Regieplan, der in Deutschland nach französischen Vorbild gedruckt wurde* », E. Ibscher, *op. cit.*, p. 18.

[686] En Allemagne : Wilhelm Fürstenberg, *Das historische Kostüm auf der deutschen Bühne*, thèse non publiée, 1924 ; Francesca Reuter, *Le Débat sur les pratiques scéniques en Allemagne au début du XIXe siècle*, Thèse non publiée soutenue en 2005, sous la direction de J.-C. Margotton à l'Université Lyon 2. Hermann Schaffner, *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828*, Krefeld : Worms und Lüthgen, 1926 ; Edith Ibscher, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort : Bildstelle der J. W. Goethe Univ, 1972.
En Angleterre : Paul Reinhardt, « *The Costume Designs of James Robinson Planché* (1796-1880) », *Educational Theatre Journal*, volume 20, n° 4, The Johns Hopkins University Press, décembre 1968, p. 524-544.
En Italie : Mercedes Viale Ferrero et Francesca Franchi, *"Costume Designs by Alessandro Sanquirico and Others for Ballets Performed at the TeatroAlla Scala, Milan 1820-24*", in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research,* volume 2, n° 2, Edinburgh University Press, été 1984, p. 24-40.

[687] « *Dieser Vorgang knüpft direkt an die Übernahme von Dekorationen nach Mise-en-Scène-Heften an oder an die Wiederholung einer bereits erfolgreich gespielten Ausstattung. Zwar wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts solche Kopien nicht in Atelier hergestellt, sondern in theatereigenen Malersälen, doch das zugrunde liegende Prinzip ist in beiden Fällen dasselbe. Hatten die Mise-en-scène-Hefte mit ihren genauen Regieanweisungen wenigstens noch eine äußerliche Übereinstimmung von Inszenierung und Ausstattung ermöglicht, so wurde der Zusammenhang durch die Atelierdekorationen auf ein Minimum verringert oder fiel ganz fort."*, *in* E. Ibscher, *op. cit.*, p. 239. Nous traduisons.

[688] Voir « Verdi et les premières "dispositions scéniques" », *in* Lorenzo Bianconi, *op. cit.*, p. 110-112.

[689] Seul le livret de *Robert le Diable* a pu remplir cette fonction.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

La presse spécialisée

Dans un article consacré aux « mises en scène sur papier-journal » entre 1828 et 1865[690], Sylviane Robardey-Eppstein déplore la quasi-focalisation de la recherche sur les livrets de mise en scène, s'attachant à mettre en valeur la reproduction d'éléments de la scénographie « sur papier journal ». Certaines revues, *La Revue de théâtre* ou *Le Monde dramatique*, paru à partir de 1835, contribuent en effet à fixer les données scéniques, à rendre l'éphémère permanent, au moyen d'illustrations et de comptes rendus des mises en scène. D'un point de vue chronologique, cette pratique ne recoupe pas les œuvres de notre corpus ; pour cette raison, cette pratique n'est que mentionnée. Des publications plus précoces nous renseignent davantage, à commencer par les fascicules de Le Vacher de Charnois.

Les fascicules de Jean-Charles Le Vacher de Charnois, précurseurs aux « galeries de costumes »

La démarche adoptée par les fascicules de Le Vacher de Charnois parus entre 1786 et 1789 s'apparente à celle des livrets de mise en scène, dont ils sont en quelque sorte les prédécesseurs. Ils délivrent en effet de nombreuses explications à propos des costumes et des déplacements scéniques, assurant à dessein la reproductibilité de certaines mises en scène parisiennes. Leurs analyses denses, documentées, illustrées, sont explicitement destinées, aux dires de l'auteur, à servir « l'avantage des Directeurs de Province » souhaitant faire représenter des pièces parisiennes. Ces publications incitent à soulever de nouveau l'hypothèse d'un trait d'union entre la scientificité accrue exigée d'un costume de scène, dans le cas du passé national mais pas seulement, et la genèse de telles pratiques. Le choix des sujets traités de façon privilégiée suggère que l'irruption de nouvelles sources d'inspiration porteuses de couleur locale et la tentation nouvelle de fixer les ingrédients scéniques valables se nourrissent l'une l'autre. Les fascicules sont ainsi précieux pour leurs quelques illustrations de costumes médiévalistes : celui de Blondel, celui de différents personnages représentés dans *Sargines,* de Gabrielle de Vergy ou d'« un page » par exemple. Trop précoces, ils ne sont pas employés dans le cadre du présent travail en tant que supports de comparaison iconographiques : comparer le costume employé pour une Gabrielle de Vergy de tragédie

[690] Sylviane Robardey-Eppstein, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », *in Presse et scène au XIXe siècle, Relais médiatiques des phénomènes dramatiques*, *in* Olivier Bara et M. Thérenty (éd.), 21 septembre 2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2973.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

française du XVIIIe siècle et celui qu'elle revêt dans un ballet italien des premières décennies du XIXe siècle, ce serait en effet rapprocher des objets trop décalés d'un point de vue esthétique. Considérons, pour effectuer ces comparaisons, les successeurs des publications de Le Vacher de Charnois, rassemblées sous forme de cahiers d'estampes, lithographies et gravures : les galeries de costumes.

Les galeries de costume et leur circulation

Bien antérieure à l'âge d'or des livrets scéniques, cette démarche éditoriale illustre le changement définitif du statut de la mise en scène au regard de l'ensemble des paramètres du spectacle : le dessinateur de costumes et le décorateur assistent en effet à l'autonomisation de leur contribution, érigée en objet susceptible d'attirer l'attention à lui seul. Ces publications illustrées, dont la plus célèbre reste la *Petite Galerie dramatique* de Martinet[691] (1796-1843), précèdent de loin les livrets de mise en scène. Ce sont en particulier les années 1820 qui, à la Comédie-Française comme à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, amènent à cultiver plus ostensiblement cette pratique destinée à se développer à une vitesse inouïe[692]. Comme pour la mise en œuvre proprement dite de la réforme, la Comédie-Française constitue une figure de proue en ce domaine. Le peintre Auguste Garnerey y réalise des maquettes de costumes[693] et s'associe à Hippolyte Lecomte, dessinateur de l'Opéra, pour l'élaboration et la publication d'un *Recueil des costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris (1819-1822)*, publié chez Engelmann. Pour le plaisir des lecteurs sans doute, ces galeries de costumes comptent un nombre non négligeable de costumes médiévalistes[694], tout autant de costumes de caractère « exotique ». O. Voisin suggère à cet égard que cette pratique française d'édition et de publication reflète avant tout l'attrait du pittoresque lié au costume, historique en particulier :

> « [Les recueils visaient à] mettre sur le devant de la scène les costumes les plus remarquables en les établissant aux confins des genres, à la fois comme objet scénique et comme sujet iconographique. La frénésie qui entoure le costume historique, crucial dans la peinture contemporaine, pousse dès lors les théâtres à rivaliser de pittoresque[695]. »

---

[691] *Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des theatres de la capitale,* [s. n.], Paris : Chez Martinet, 1796-1843.
[692] Voir Arne Langer, *op. cit.*, p. 194 et suivantes et les premiers chapitres de *L'Art du costume à la Comédie-Française,* R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), *op. cit.*, 2011.
[693] Olivia Voisin, « Splendeurs et misères du costume de scène : la Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897) », *in L'Art du costume à la Comédie-Française*, *op. cit.*, p. 35.
[694] Nous n'avons pas établi de données statistiques renseignant leur proportion au regard du nombre total de costumes reproduits.
[695] *Ibid.*, p. 35.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ici attribuée à une quête de « pittoresque », cette nouvelle pratique est par ailleurs envisagée par la même auteure, dans un autre article, en termes légèrement différents : un lien est cette fois établi entre le goût de l'exactitude historique et les cahiers d'estampes, auquel le premier donnerait lieu[696]. Sur la base de ces deux affirmations, constatons la tentation d'expliquer l'advenue d'une pratique nouvelle par une évolution esthétique, le jaillissement d'écrits pittoresques ou historiques. Ces galeries de costumes sont-elles par ailleurs employées comme modèles à l'étranger ? La circulation d'estampes de ce type n'est renseignée que par des lettres comme celle, commentée plus haut, adressée par l'acteur Talma au comte de Brühl. Nous n'avons pu en découvrir d'autres. Un article consacré aux modalités de diffusion de la peinture historique française en Europe au début du XIXe siècle[697] permet toutefois d'éclairer cette question. Dans le domaine de la peinture, la connaissance directe des œuvres françaises aurait constitué le premier vecteur, Paris étant dans les années 1820-1830 à la fois « l'une des places majeures de création artistique en Europe et un lieu de formation très prisé[698] ». La circulation des œuvres à travers le continent, phénomène redevable à des collectionneurs aristocrates ou bourgeois de toutes nationalités achetant directement auprès des peintres, constitue le second vecteur. Le troisième vecteur est la multiplication des expositions à l'échelle européenne. S. Paccoud mentionne, dans cette veine, un quatrième vecteur : les expositions organisées par les marchands dans leurs galeries et les échanges entre confrères effectués à cette occasion. Probablement, seul le premier des quatre vecteurs, la consultation directe des œuvres françaises, est susceptible de concerner les galeries de costumes. Ce n'est qu'au début des années 1840, par ailleurs, que les progrès techniques dans la réalisation des estampes (d'abord le burin, puis l'aquatinte et la lithographie) influent sur la diffusion de reproductions de tableaux à l'étranger, notamment ceux de Delaroche[699]. Quels circuits dédiés à la circulation des galeries peut-on à présent identifier ?

Les agences théâtrales françaises

Les agences théâtrales françaises constituent la seule cheville « officielle » de circulation iconographique, c'est-à-dire la seule courroie de transmission spécialisée. G. M. Bergman

---

[696] Mark Ledbury et Olivia Voisin, « De l'étoffe au costume, rêves et réalités au XVIIIe siècle », *in ibid.*, p. 11-27, p. 22.
[697] Stéphane Paccoud, « "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures" *Succès et diffusion du "genre historique" en Europe* », *in L'Invention du passé : Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, *op. cit.*
[698] *Ibid.*, p. 94.
[699] Ce peintre, le plus emblématique du « genre historique » français, aurait d'ailleurs été tout à fait conscient du rôle clé joué par la gravure dans la diffusion à grande échelle de ses œuvres. *Ibid.*, p. 100.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

décrit l'organisation bien huilée des agences théâtrales[700]. Il déplore en premier lieu la ténuité des sources dont nous disposons aujourd'hui à ce sujet :

> « La documentation fournie par les petits bureaux de placement et agences de théâtres de Paris aux départements français et aux théâtres étrangers est donc extrêmement importante pour l'histoire du théâtre. Malheureusement, on doit constater que presque toute cette documentation a disparu[701]. »

Bien avant la pratique des livrets de mise en scène, ces organisations sollicitées par les directeurs de théâtre de province, appelées « Correspondance générale des théâtres » (1780), « Café des Comédiens » ou « Agence théâtrale », orchestrent la diffusion des sources iconographiques depuis la capitale. Bergman s'appuie, pour détailler l'activité de ces agences entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, sur des Annuaires dramatiques[702] datés de 1806 et de 1816. Il s'agit de listes des « diverses agences des spectacles pour tous les théâtres de la France et de l'étranger, l'attribution des agents et correspondants des théâtres, et des fondés de pouvoirs des auteurs, leurs noms et leurs demeures[703] ». Le document est donc révélateur des interactions et échanges entre maisons d'opéra et théâtres parisiens et leurs homologues de province. Le premier de ces annuaires, daté de 1806, détaille le rôle des agences : les directeurs de théâtre seraient responsables de s'y adresser pour obtenir partitions et autres demandes relatives à la mise en scène. Ces agences sont destinées, plus concrètement, « à fournir aux directeurs qui veulent monter un ouvrage, cet ouvrage même et la musique si c'est un opéra ou un ballet, et les costumes, les accessoires et tout ce qui constitue la mise en scène[704] ». Bergman indique par ailleurs, mais sans se justifier, que ces agences desservent autant les théâtres de province que les scènes étrangères. À propos de l'« Agence générale des théâtres » :

> « Cette agence […] se charge de toutes les fournitures pour les théâtres des départements et de l'étranger, et prend un soin particulier à indiquer la manière dont les pièces nouvelles doivent être représentées, soit par des notes explicatives, soit par des tableaux et dessins chorégraphiques des jeux de théâtre, positions, costumes et décors[705]. »

D'autres indications de cet ordre, non justifiées, figurent dans le paragraphe touchant au « Café des Comédiens », tenu par un certain M. Touchard par ailleurs à la tête d'un « Bureau de correspondance générale pour Paris, les départements *et l'étranger*[706] ». Les envois à

---

[700] Gösta M. Bergman, « les Agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *in Revue d'histoire du théâtre*, 1956, II-III, p. 228-240.
[701] *Ibid.*, p. 231. Nous soulignons.
[702] *Annuaire dramatique ou étrennes théâtrales,* Paris : Mme Cavanagh, 1806-1808.
[703] *Ibid.*, p. 31.
[704] Gösta M. Bergman, *op. cit.*, p. 231.
[705] *Ibid.*, p. 230. Nous soulignons.
[706] *Annuaire dramatique ou étrennes théâtrales,* Paris : Mme Cavanagh, 1816, p. 30.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'étranger effectués par les agences sont difficiles à évaluer ; seules des coïncidences, des ressemblances entre archives de théâtres européens pourraient attester un recours, de la part des théâtres allemands ou italiens, aux mises en scène et décors issus de mises en scènes parisiennes. C'est ce que N. Wild infère d'un article de R. Cohen et M. Conati :

> « [La] parenté très étroite [existant] entre ces dessins et d'autres collections françaises et italiennes, en particulier à Parme, Milan, Turin. Ces analogies permettent d'affirmer qu'il existait un circuit de reproduction [sous forme de copies manuscrites] et de diffusion organisé par des agences théâtrales italiennes[707]. »

L'existence de circuits guidés par des agences théâtrales, que les spécialistes ont déduit de tampons sur les dessins et de ressemblances entre iconographies, constitue un arrière-fond précieux pour nos recherches, bien que l'on ne puisse en tirer beaucoup d'indications concrètes. Considérons à présent un second vecteur de transferts de la scénographie française : les séjours d'étude ou de tourisme à Paris.

Séjours à Paris des hommes de théâtre européens

Les voyages d'apprentissage et d'étude constituent depuis le XVIIIe siècle un pan essentiel de la formation des artistes. La diffusion de la peinture historique française, de ses sujets, de ses techniques et de ses codes, aurait notamment grandement reposé sur l'apprentissage dispensé aux étrangers dans les ateliers de Jacques-Louis David et de Paul Delaroche. Dans ce cas, le rôle de médiateurs est joué par les hommes de théâtre étrangers en visite ou en résidence à Paris. Il faut reconnaître que, soit que les peintres et décorateurs étrangers soucieux d'enrichir leur bagage aient effectué des séjours d'apprentissage, soit que des collectionneurs se soient procuré des cahiers d'estampes ou livrets de scène pour les ramener dans leur pays, il est difficile de constater sans spéculer de véritables signatures. C'est le cas dans les quelques biographies qui retracent le parcours de décorateurs et costumiers ayant vécu dans les premières années du XIXe siècle et font mention de leurs séjours parisiens[708] : le lien établi entre ces voyages, faits objectifs, et l'esthétique des œuvres ultérieurement réalisées reste

---

[707] Robert Cohen et Marcello Conati, « Un élément inexploré de la mise en scène au XIXe siècle : les *"figurini"* italiens des opéras de Verdi », *in Da Rossini a Verdi romantico, Da Rossini a Verdi : immagini del teatro romantico : disegni di costumi per opere e balli*, Assessorato alla cultura (éd.), Turin : Villa Tesoriera, 1981-1982, p. 7-15, cité dans Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle : Théâtres et décorateurs*, volume 2, Paris : Bibliothèque nationale, 1993, p. 106.

[708] Voir Ursula Blanchebarbe, *Michael Welter (1808-1892). Ein Kölner Dekorationsmaler im 19. Jahrhundert*, Köln : Dme-Verlag, 1984 et Pierre Saddy, « Schinkel et la France », *in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Berlin,* 1981, 35, 1-4, p. 121-125.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

lâche. Deux ouvrages critiques germanophones[709] se sont par exemple livrés à une même enquête, consistant à mettre en lumière l'influence de la mise en scène française novatrice de *Robert le Diable* sur les scènes allemandes. La question commune est la suivante : « Connaissait-on un tant soit peu le décor réalisé par Cicéri en Allemagne[710] ? » Si la même interrogation taraude ces deux ouvrages, leur terrain d'enquête diffère. Hülsen-Esch piste le transfert possible de ces décors sur une période assez tardive, se basant sur des représentations de *Robert der Teufel* datées des années 1847 et 1850 ; E. Ibscher s'intéresse quant à elle à des mises en scène précoces, notamment données en 1832 au Mainzer Stadttheater (de Mayence) et en 1833 à Josefstadt (à Vienne). À partir de comparaisons de décors préservés de part et d'autre du Rhin, basées notamment sur les colonnes et la forme du cloître, les deux ouvrages parviennent à la même conclusion : le décor élaboré par Cicéri pour les mises en scène parisiennes de *Robert le Diable* est bel et bien connu, étudié en Allemagne, dès les années 1830. Dans l'une et l'autre de ces études, l'attention portée aux rouages de cette circulation nous intéresse, et en particulier aux voyages parisiens effectués par les décorateurs allemands. L'étude d'Hülsen-Esch énumère ainsi certains de ceux qui émaillent les années 1830 : « De nombreux peintres se rendaient à Paris au début du XIXe siècle, pour passer là-bas un peu de temps dans l'atelier du peintre qui y résidait[711]. » La venue de Karl Friedrich Schinkel à l'atelier de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine ou encore le long séjour de Friedrich Bouterwerk à l'atelier de Paul Delaroche entre 1831 et 1837 sont mentionnés, mais c'est celui qu'effectue Michael Welter dans l'atelier de Cicéri entre 1827 et 1828 qui est le plus détaillé. Du fait de l'itinérance du peintre-décorateur en Europe et au sein de son propre pays, Michael Welter est érigé comme l'« exemple de la possibilité d'une transmission immédiate des décorations parisiennes[712] ». Intéressée par la même question, E. Ibscher adopte une méthode similaire : elle énumère, pour cerner les possibles influences exercées par Paris sur l'esthétique des mises en scène germaniques, les séjours parisiens de décorateurs germaniques. Les noms qui en résultent nous sont inconnus : Lewald en 1832 et 1836, von

---

[709] E. Ibscher, *op. cit.* et Andrea von Hülsen-Esch, *Mittelalterphantasien zwischen Himmel und Hölle – über die Bühnenbilder der Grand Opéra,* Düsseldorf : Kreis der Freunde des Seminars für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität, 2006.

[710] « *Kannte man überhaupt die Malerei eines Cicéri in Deutschland ?* », Andrea von Hülsen-Esch, *op. cit.*, p. 36. L'ouvrage est consacré à la « fantaisie médiévaliste » sur la scène du grand opéra. Nous traduisons.

[711] « *Viele Maler wanderten zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Paris, um dort einige Zeit in den Ateliers der dort ansässigen Maler zu verbringen* », *ibid.*, p. 37. Nous traduisons.

[712] « *ein Beispiel für die Möglichkeit der unmittelbaren Übermittlung von Pariser Dekorationen* », *ibid.* Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Akats en 1830, Marr en 1833, Cornet en 1836 ou encore Devrient en 1839[713]. L'auteure combine à ces constats nourris de sources biographiques la mention de ressemblances entre décors français et germaniques. Les deux données ne sont toutefois pas tout à fait reliées : connaître les séjours d'étude parisiens des dessinateurs, sauf correspondance ou copie évidente, ne peut mener à des conclusions. Dans le cadre de ces séjours d'étude, la familiarisation avec certaines techniques et avec l'esthétique françaises était-elle par exemple suffisante à engendrer une reproduction fidèle une fois de retour ? Ce serait oublier l'influence des « moyens du bord » dans l'élaboration du médiévalisme. Les moyens financiers et techniques à disposition des théâtres ne permettent pas en effet d'assurer le rendu exact du « modèle » de Cicéri. E. Ibscher fait cette remarque dans le contexte des indications d'éclairage novatrices réclamées par le livret de *Robert le Diable* : « ces indications donnaient une idée des manipulations extrêmement complexes de machinerie scénique mises en jeu ; à cela s'ajoutait la difficulté que l'équipement de la plupart des scènes européennes ne pouvait pas concurrencer celle de l'opéra [de Paris[714]]. » Pour conclure sur ce point, les séjours d'étude d'étrangers effectués au sein des ateliers de peintres et de décorateurs parisiens, constituent, d'un point de vue méthodologique, un arrière-fond propice à la réalisation de transferts culturels, des rouages susceptibles d'expliquer les ressemblances iconographiques.

Comparaisons de costumes

La circulation de galeries à l'étranger a été étudiée de façon empirique, par le biais de comparaisons entre costumes relevant de versions différentes d'une même pièce ou d'un même événement historique. Parmi les opéras-comiques constitutifs de notre corpus, aucun n'autorise à une telle comparaison, faute d'archives. Bien que gênée par la carence en supports iconographiques datés de cette époque, dans les musées et bibliothèques européens spécialisés auxquels nous avons eu accès, cette quête a au moins abouti à un résultat, découvert au sein des archives du Deutsches Theatermuseum de Munich : une estampe de Madame Gavaudan costumé en Olivier (légendé en français), tirée de la mise en scène initiale de *Jean de Paris* (voir Illustration 48 et Illustration 49). La légende précise qu'il s'agit du costume employé pour la représentation de l'opéra-comique et ne fait pas mention de la

[713] Pour préciser l'identité de ces maîtres en visite à Paris, l'auteure s'appuie sur l'article de Gösta M. Bergman, « *Der Eintritt des Berufsregisseurs in das franzosische Theater* », *in Maske und Kothurn*, volume 10, 1964, p. 431-54, p. 447, in E. Ibscher, *op. cit.*, p. 27.

[714] « *Diese Anweisungen gaben aber keine Anhaltspunkte für die äußerst komplizierte Handhabung der Bühnenmaschinerie ; hinzu kam die Schwierigkeit, dass die technische Einrichtung der meisten europäischen Bühnen nicht mit derjenigen der Opéra konkurrieren könnte.* », *Ibid.*, p. 23. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

version allemande donnée à Munich. Le fait que le musée détienne l'estampe peut toutefois constituer l'indice de son acheminement en Allemagne en tant que modèle potentiel. Cette découverte peut être mise en relation avec une investigation similaire, plus ancienne, effectuée par G. M. Bergman dans les archives du Théâtre royal de Stockholm : une série de cahiers de mises en scène français datés du début du XIXe siècle, vraisemblablement commandés en vue de servir « de modèle pour les mises en scène de la capitale suédoise[715] ».

Une étude attentive à certaines allusions recélées par des textes allemands et italiens d'époque aux décors et costumes parisiens a complété ces deux modes d'investigation. Que l'esthétique des scènes françaises soit dénigrée pour son surplus de luxe ou vantée pour son authenticité historique, lesdites mentions attestent le fait que ces images avaient bel et bien passé la frontière. La thèse d'E. Ibscher, déjà citée, va en ce sens :

> « La collection de Martinet donne un aperçu d'ensemble de ce qu'était le costume sur les scènes parisiennes du début du XIXe siècle et constitue un support important pour les recherches portant sur la dépendance du costume de scène germanique à l'égard du costume de scène français[716]. »

D'après l'auteure, les critiques les plus érudits se tiennent donc alors au courant des nouveautés internationales, lorgnant du côté des costumes parisiens. Elle cite, pour le démontrer, un compte rendu signé d'un correspondant de l'*Allgemeinen Theater-Chronik* daté d'août 1835, portant sur la représentation du *Cheval de Bronce* de Daniel François Auber donné en novembre 1835 et de *La Juive*, destinée à être donnée à Berlin à partir de 1836[717]. Le propos reflète en effet l'attrait exercé par Paris. Les légendes de costumes de certaines galeries de costumes italiennes et allemandes mènent au même constat. On relève par exemple dans le douzième tome des fascicules de Brühl :

> « Les costumes d'*Olimpia* du théâtre de Paris, publiés sous forme d'images en couleur, n'ont pour la plupart, surtout pour ce qui du costume féminin, pas un aspect très français, mais sont beaux et caractéristiques. La scène berlinoise a cru ne pas devoir suivre ce modèle et pouvoir inventer quelque chose de nouveau, dans les règles de l'art[718]. »

L'œuvre n'est pas médiévaliste mais peu importe puisqu'il ne s'agit que d'attester la circulation des modèles parisiens. La scène berlinoise, riche et puissante, est à l'évidence en

---

[715] Gösta M. Bergman, « Les Agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *art. cit.*, p. 228.

[716] « *[d]ie Sammlung Martinet gibt einen Gesamtüberblick über das Kostüme auf Pariser Theatern zu Anfang des 19. Jahrhunderts und ist eine wichtige Unterlage für die Untersuchung über Abhängigkeit des deutschen Bühnenkostüms vom französischen* », *in* E. Ibscher, *op. cit.*, p. 19. Nous traduisons.

[717] « *die Decorationen […] und die Costüme's genau nach den Bildern der französischen Opern hier angefertigt werden.* », *Allgemeinen Theater Chronik*, n° 87, août 1835, p. 3, in E. Ibscher, *op. cit.,* p. 26. Nous traduisons.

[718] « *Die in illuminierten Bildern erschienenen Kostüme des Pariser Theaters zu Olimpia sind größtenteils und da, wo sie, zumal bei dem weiblichen Kostüm, nicht allzu sehr französiert worden, schön und charakteristisch, doch glaubte die Berliner Bühne denselben nicht folgen zu müssen, sondern etwas neues, kunstgerechtes aufzustellen.* » Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

mesure de se procurer les cahiers d'estampes français qui, repoussoirs ou modèles, font partie des images « à disposition ». Plus tardive, la *Gallerie der Costüme* (1844-1848) de L. Schneider, anthologie de costumes de théâtre issus de scènes diverses, se réfère elle aussi à plusieurs reprises aux cahiers d'estampes français : elle emprunte ainsi à la *Galerie dramatique* de Martinet, en l'occurrence les costumes de *Robert Bruce* à l'Opéra[719], et d'*Agnès de Meranie*[720] (1846), tragédie de François Ponsard créée au théâtre de l'Odéon. Dans ce recueil, l'auteur fait d'autres références à des recueils français tel qu'un *Musée des costumes* édité par un certain – nous n'en avons trouvé trace – dont proviendraient les costumes de « Dame et page à la cour de Charles IX de France (1560-80) », certains dessins de Duponchel destinés à *la Juive* de Halévy, publiés dans ce même *Musée des costumes*, et certains costumes tirés des *Travestissements parisiens*[721], ouvrage publié chez le même Aubert. La *Gallerie der Costüme,* nous l'avons dit, excède toutefois les années 1810-1830 et nous ne disposons pas de preuves plus précoces relativement à la circulation des recueils d'estampes français en terres italiennes et germaniques.

[719] Les costumes XI et XII, intitulés « chevalier en armure » et « prince en habit de fête » (« *Ritter in Rüstung*, 1350 » et « *Fürst im Festkleide* »), *in* L. Schneider, *op. cit.,* p. 63.
[720] *Ibid.*, p. 133.
[721] Charles Vernier, Victor Dollel, Janet-Lange, *Travestissements parisiens*, Paris : chez Aubert et Cie, [1850]. Il s'agit sans doute d'une seconde édition.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE IV DANS LE SILLAGE DES ROMANS MÉDIÉVALISTES D'ARLINCOURT

Les illustrations françaises, italiennes et, dans une bien moindre mesure, allemandes laissées dans le sillage des romans d'Arlincourt et de leurs adaptations scéniques font l'objet de ce dernier chapitre. Nous y abordons d'une part les modalités d'une circulation contemporaine et comparable à celle que nous étudions, d'autre part la possibilité que les personnages d'Arlincourt, désormais connus à l'échelle européenne, soient associés à une même panoplie d'un pays à l'autre, allant dans le sens d'un « style européen ». Un tel suivi s'apparente à celui que Michela Mancini effectue dans le sillage de l'*Ivanhoe* de Walter Scott dans une étude intitulée « En imaginant *Ivanhoe* » (*Immaginando* Ivanhoe[722]). Les secondes vies d'*Ivanhoe* en Italie sont, comme celles que nous étudions, de natures diverses : il s'agit d'illustrations de roman ou des costumes, et de décors de ballets et d'opéras. Les « traces visuelles » semées dans le sillage d'Arlincourt relèvent d'origines géographiques (françaises et italiennes) et de genres variés (illustrations de romans, de romances, costumes de ballets, d'*azione drammatica* et d'opéras). Les catalogues de bibliothèques ont permis de renseigner sur la localisation actuelle d'une grande part de ces supports iconographiques. Aucune archive iconographique n'a été retrouvée au sein des musées et bibliothèques germaniques : les seules illustrations germaniques à disposition sont des vignettes intégrées aux romans traduits en allemand.

À Paris, les manifestations visuelles des romans d'Arlincourt sont aussi diverses que polymorphes, ce que confirme ce commentaire tiré du *Miroir des spectacles* :

> « [La] vie quotidienne en ces années 1821 et 1822, s'est mise à l'heure du Solitaire : lithographies représentant scènes du roman, pare-feu décoré des figures dans le salon où on s'assemble pour jouer au Solitaire : jeu de carte qui reproduit les héros du roman, et dans le labyrinthe [peint sur une plaque de carton] qui vous mène au sommet du pic Terrible : personnage vertueux qui font avancer, méchants qui font reculer[723]. »

L'imaginaire issu des romans d'Arlincourt est donc susceptible de se refléter autant sur la scène d'un opéra que sur certains bibelots de salons bourgeois. Il constitue peut-être l'équivalent des personnages et décors tirés de *Harry Potter*, motifs omniprésents sous des formes multiples, du film au sac d'enfant, jusqu'à la fève de galette des rois.

---

[722] Michela Mancini, *Immaginando Ivanhoe – Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento Italiani,* Milan : B. Mondadori, 2007.

[723] *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*, cité par Olivier Bara, *Michele Carafa, Le Solitaire : dossier de presse parisienne (1822)*, Weinsberg, Musik-Edition : Lucie Galland, 2004, p. 6.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Les costumes d'Arlincourt

Le treizième des recueils du comte de Brühl commente en ces termes l'un des costumes d'un drame intitulé *Kenilworth,* tiré du roman de Walter Scott : « Pour ce qui est de ses habits de ville, Leicester est exactement tel que le décrit Walter Scott dans son roman, entièrement vêtu d'un somptueux velours blanc mêlé à de l'argent[724]. » Le dessinateur de costume aurait donc lu attentivement le roman, peut-être dans le but de procurer au spectateur-lecteur le plaisir de la reconnaissance. De même, les différents supports iconographiques à disposition révèlent que la circulation des iconographies associées aux romans d'Arlincourt donne alors lieu à l'association d'images figées aux personnages les plus connus tels que le Solitaire, Élodie ou l'Étrangère. Elle est comparable à celle qui vaut aujourd'hui pour des personnages imaginaires connus à une échelle internationale : après Harry Potter, mentionnons Tintin, qui ne pourrait guère se passer de sa panoplie vestimentaire de l'Europe aux États-Unis.

Les indications touchant à l'apparence physique et aux vêtements des protagonistes sont pour le moins parcimonieuses dans les romans d'Arlincourt. La plupart du temps, le romancier ne mentionne que la couleur des vêtements, censée correspondre à leurs particularités psychologiques : par exemple, l'Étrangère est à quelques exceptions près systématiquement associée au blanc et Élodie (*Le Solitaire*) au « bleu Élodie ». Ces mentions de couleurs mises à part, nul hennin, nulle hermine, nul surcot ne sont mentionnés au titre de la couleur locale verbale. Exception faite du roman parodique *Ipsiboë*, le romancier ne surcharge pas sa prose de termes archaïsants et coiffe simplement ses personnages masculins, de temps à autres, de panaches : les paladins ont un « blanc panache » dans *le Solitaire* ; Oscar, dans *Ismalie,* détient « des Croisés la cuirasse et le glaive / Et l'écharpe et le bouclier / Sur son front imposant un casque d'or s'élève / Blanc est son panache guerrier[725]. » Les précisions touchant aux vêtements médiévaux sont sinon assez convenues, comme la mention d'« armures étincelantes » ou de « panaches orgueilleux ». Dans le *Solitaire,* le prince de Palzo est par ailleurs décrit en ces termes : « Soudain, couvert d'armes étincelantes d'or et de pierreries, le prince de Palzo se présente entouré d'une suite brillante de chevaliers, d'écuyers et de pages ; leurs écharpes, leurs bannières et leurs panaches sont bleus […] ; bientôt toutes les lances, toutes les épées, tous les boucliers se baissent devant l'orpheline de l'abbaye[726]. » Les termes de « bannières », de « lances » ou de « bouclier » rappellent certes les accessoires

[724] « *In dem Staatskleide ist Leicester ganz so wie ihn* Walter Scott *in seinem Roman beschreibt, von weissem Sammet reich mit Silber besetzt.* », Graf Brühl, *op. cit.*, tome XIII, costume 132. Nous traduisons.
[725] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour*, Paris : Ponthieu et Cie, 1828, p. 123.
[726] Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, p. 5.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

du médiévalisme scénique, mais ces termes en mettent pas en jeu d'érudition particulière. En d'autres termes, nous voulons insister sur le fait que la prose d'Arlincourt n'aurait guère pu servir de support à un quelconque costume de scène, encore moins à un costume régi par les exigences de l'impératif de vérité historique.

Si certaines images se propagent dans le sillage des romans, c'est d'abord le fait des vignettes de Chasselat, illustrations de certaines de leurs éditions (à raison de deux par tome dans la cinquième édition du *Solitaire*). Il s'agit des premières images associées aux romans d'Arlincourt, des premières représentations des personnages et des décors. Dans *le Solitaire,* l'illustrateur se focalise sur les deux protagonistes ; il met en avant dans ses vignettes la théâtralité de leurs actes, de leurs gestes, de leurs attitudes. Ni souliers à la poulaine, ni blason : le Solitaire est sobrement et sombrement vêtu, en habit de religieux (une longue toge brune) qui cache, on le devine sur l'une des illustrations, les jambières d'une armure (voir Illustration 50). Élodie revêt une souple et longue robe blanche de la plus grande simplicité et est voilée d'un châle blanc. Cette sobriété et la blancheur de ses vêtements contribuent à affirmer cette pureté morale sur laquelle le narrateur insiste tant. La série d'iconographies ci-dessous intégrées, tirées de diverses sources musicales et théâtrales liées à la prose d'Arlincourt, démontrent la large circulation des gravures de Chasselat. De même que les vêtements des protagonistes représentés sur les vignettes de Chasselat (voir Illustration 50, Illustration 51 et Illustration 52), la plupart des costumes de scène français et italiens ne misent pas sur le détail historique mais cherchent à suggérer le caractère des protagonistes. Les connotations associées aux titres des adaptations concordent avec celles que véhiculent les costumes : lorsque le *Solitaire* devient *La Vergine di Hunderlach* (1826), ballet héroïque chorégraphié par Francesco Clerico, on peut présager du recentrage opéré, dans l'intrigue, sur la pureté et la modestie de la jeune fille. Le manichéisme et le caractère mélodramatique de cette dernière peuvent même se deviner aux simples costumes de scène (voir Illustration 54). C'est bien le cas puisque le statut de victime pourchassée d'Elodia est le ressort primordial de l'intrigue. Loin de chercher à évoquer le vêtement féminin du temps de Charles le Téméraire, le costume d'Élodie est sobre et atemporel et il s'agit tout simplement de la tenue idéale d'une jeune victime de mélodrame. Les adaptations plus tardives du roman sur les scènes italiennes appellent en revanche des costumes aux allures historiques, comme c'est le cas de l'ensemble des costumes relatifs à la représentation napolitaine d'*Il Solitario ed Elodia* (1826), opéra d'Andrea Leone Tottola et Stefano Pavesi (voir Illustration 55, Illustration 56 et Illustration 57).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Giacomo Pregliasco, le dessinateur de costumes, emploie des signatures médiévalistes identifiées comme telles en France, comme l'hermine, les panaches et les armures. Un tel parti pris rapproche l'esprit de l'opéra de celui du roman, relativement insistant quant à l'historicité de son récit.

À cette exception près, les personnages d'Arlincourt sont représentés selon le caractère typé et manichéen qui est le leur et incarnent en cela des types loisibles de circuler et de s'intégrer en des pays et sur des scènes divers. Les ponts que l'on va effectuer d'une illustration à l'autre viennent confirmer l'existence d'une circulation iconographique, bien que ses modalités restent incertaines, mais aussi celle d'un potentiel « style européen » issu des romans d'Arlincourt. Cette circulation est tout d'abord avérée sans difficulté dans le cas des illustrations de romans. La vignette intégrée au roman *Il Solitario* traduit par Davide Bertolotti et publié à Naples correspond au détail d'une gravure française indépendante que l'on introduira dans le contexte des « images sonores » du médiévalisme (voir Illustration 32). Certaines traductions italiennes et allemandes du *Solitaire* intègrent également à deux reprises les vignettes de l'illustrateur français Chasselat, reprise dont nous ne pouvons dire si elle était systématique ou exceptionnelle à l'époque. Deux illustrations sont reprises dans le tome I de *Der Einsame von Wilden Berge* (1824), traduction allemande du *Solitaire*, à commencer par le Solitaire au bord du ruisseau (voir Illustration 52). Élodie porte une robe à manches bouffantes et à collerette et est coiffée d'un long voile blanc. Aucune connotation historique n'est attachée à ce costume, qui ne fait là encore que dénoter la pureté de la protagoniste. La seconde vignette reprise représente le Solitaire emportant Élodie, évanouie, vers le mont Sauvage. Le réemploi de ces vignettes dans les versions traduites, italiennes et allemandes, constitue l'étape initiale de la fixation, à l'échelle européenne, d'un visuel associé aux héros d'Arlincourt. La bienveillance nourrie par Arlincourt et ses éditeurs à l'égard de la diffusion de ses romans incite à penser que cet emprunt iconographique repose alors sur un accord. D'autres types d'illustrations confirment l'association des personnages d'Arlincourt avec une certaine panoplie d'un pays à l'autre. La plupart du temps, le Solitaire est vêtu d'une tunique en toile avec une croix pendue autour du cou ; quant à Élodie, c'est une ample robe blanche et un simple diadème en guise d'ornement qui la caractérisent. La ressemblance entre les vignettes de Chasselat et l'illustration inscrite sur la première page du nocturne *Élodie et le Solitaire*[727], notamment, est frappante (voir Illustration 52 et Illustration *53*) : les vêtements et la coiffure, les poses, les attitudes ne laissent pas de doute sur le fait que l'illustrateur de la

[727] Il s'agit de la réécriture d'un moment précis du roman : Élodie chante sa propre romance, entendue et épiée par le Solitaire, qui reproduit ce chant à l'identique, le lendemain, sur ce même luth oublié.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

romance s'est inspiré des vignettes du roman. Sur l'estampe correspondant au décor de scène réalisé par Daguerre pour le mélodrame à grand spectacle *Élodie ou la Vierge du monastère* (1822) (voir Illustration 58), on peut deviner les costumes que les acteurs revêtent sur la scène du théâtre de l'Ambigu-Comique. Le Solitaire (à droite sur l'estampe) est vêtu de la même tunique de religieux ou d'ermite que sur les vignettes de Chasselat. Il porte par ailleurs autour du cou une croix qu'on lui retrouve à l'Opéra-Comique (voir Illustration 59). Précisément, le costume que porte le Solitaire dans l'opéra-comique de Planard et Carafa comporte une barbe postiche : le Solitaire est en effet censé, à un moment donné de la pièce, se dépouiller de son manteau, de son bonnet de peau d'ours et de sa barbe (I, 9). Or, ce dernier costume est en tout point similaire à celui que revêt le Solitario dans l'*azione drammatica* de Francesco Bon (voir Illustration 60) et très comparable à celui que dessine Giacomo Pregliasco, à Naples, pour l'opéra *Il Solitario ed Elodia* de Tottola et Pavesi (voir Illustration 61). Dans les trois cas, le personnage porte une toge grise de type monacal et une même grande cape sombre. En réalité, es six illustrations – illustrations initiales du roman, du nocturne, costume du mélodrame donné à l'Ambigu-Comique, costume de l'opéra-comique, costume de l'*azione drammatica* et du *dramma per musica* – permettent, par recoupement, d'identifier les traits caractéristiques d'un Solitaire européen : l'aspect monacal et sauvage, les couleurs sombres, la toge et la cape. Dans le cas du costume d'Élodie, l'héroïne du *Solitaire*, certains codes de représentation se propagent également. L'ample robe blanche aux manches souvent bouffantes rapproche les illustrations de roman et certains costumes de scène, celui d'Elodia dans le ballet héroïque de Francesco Clerico *La Vergine di Hunderlach* (voir Illustration 54) plus haut mentionné, celui d'Élodie dans l'opéra-comique *Le Solitaire* de Planard et Carafa (voir Illustration 62), qui s'avère être de nouveau en tout point similaire à celui que revêt le *Solitario* dans l'*azione drammatica* de Francesco Bon (voir Illustration 63). Le ruban qui ceint la taille d'Elodia n'est pas toujours teinté du célèbre « bleu Élodie », détail sans doute moins connu en Italie qu'en France où tant de produits secondaires ont été dérivés des romans historiques d'Arlincourt. Remarquons par ailleurs que l'Elodia de la version napolitaine (voir Illustration 55) est vêtue de façon plus recherchée : si sa robe est également blanche, elle ne présente pas le caractère simple et épuré des autres représentations. Peut-être le souci d'historicité à l'œuvre dans ce costume comme dans les autres costumes relatifs à ce *dramma per musica* justifie-t-il ce dernier trait.

Arrêtons-nous à présent sur la mise en regard des costumes relatifs à l'opéra-comique *Le Solitaire* de Planard et Carafa et à l'*azione drammatica Il Solitario ossia Carlo il Temerario* de Francesco Bon, costumes conservés dans les archives de la bibliothèque et du

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

musée théâtral de Burcardo de Rome. Il s'agit là de la trouvaille majeure faite au cours de ces recherches de circulation des costumes. La totalité des estampes relatives à l'opéra-comique, connues grâce aux *Costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris* d'Hippolyte Lecomte, a été reproduite dans un *Volume di tavole : acquerelli raffiguranti costumi di varie opere* – il s'agit d'Élodie, du Solitaire en ermite, du Solitaire en armure, du prince de Palzo et d'*Il Contadino* – et associée à la pièce de Francesco Bon. Quelles conclusions tirer de cette remarque ? On pourrait croire au recours fait à une agence théâtrale parisienne dans le but de reprendre les costumes français initiaux, mais une bizarrerie dans les légendes de costumes italiennes incite à penser que ces costumes ne sont pas véritablement repris de l'autre côté des Alpes : l'estampe représentant le Solitaire en armure dans l'opéra-comique de Planard et Carafa est légendée « Ecberto », alors qu'Ecbert est un autre personnage. Il s'agit peut-être là de l'indice selon lequel les reproductions italiennes ne correspondent pas en réalité aux costumes employés lors de la représentation de l'*azione drammatica.* Il est bien possible que l'on ait procédé à cette copie d'estampes par facilité, pour illustrer sans grands frais la pièce italienne, sans employer pour autant de tels costumes. Nous ne pouvons trancher sur cette question. Cette découverte suggère quoi qu'il en soit, qu'il est alors possible d'avoir accès aux costumes français publiés dans des recueils depuis l'étranger et qu'il s'agit d'un vecteur potentiel de diffusion, à l'échelle européenne, d'une imagerie unique associée aux personnages d'Arlincourt. Faute d'archives, il n'a pas été possible de déterminer si ces mêmes costumes ont alors été envoyés dans divers ateliers de théâtre germaniques au moment où la pièce de Carafa y est donnée.

Peut-on établir de semblables constats dans le sillage de *L'Étrangère ?* Un matériau iconographique plus limité est à disposition dans ce cas. En particulier, il n'y a pas de vignettes destinées à illustrer le roman, et les romances de salon inspirées du roman ne sont pas illustrées. Considérons à présent les adaptations scéniques françaises. Seuls les costumes relatifs à *Agnès de Méranie*[728]*,* tragédie de François Ponsard créée au théâtre de l'Odéon en 1847 et peut-être tirée du roman, ont été retrouvés, mais ils excèdent notre période. Ils nous sont connus en l'occurrence par la *Petite Galerie dramatique* de Martinet et par la *Gallerie der Costüme* de Louis Schneider, déjà cités précédemment (voir Illustration 64 et Illustration 65). Dans le second, ils sont reproduits en tant que costumes historiques. Le simple titre de cette tragédie indique que l'approche du librettiste est plus historienne que celle d'Arlincourt : si le titre *L'Étrangère* comporte déjà en soi une part de mystère et de mélodrame, celui

[728] François Ponsard, *Agnès de Méranie*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris : Furne, 1847.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'*Agnès de Méranie* constitue une référence authentique à l'histoire puisqu'il s'agit là du nom de la maîtresse de Philippe-Auguste. La distribution –, ce que sa distribution, qui inclut Philippe-Auguste, ne vient pas démentir. Dans ses commentaires, Louis Schneider précise :

> « Le costume de Philippe-Auguste est composé de vieilles initiales colorées tirées d'une ancienne chronique française ; sa forme originelle, raide et peu seyante, a été rendue beaucoup plus plaisante pour les besoins de la scène. La longue cotte de maille telle qu'elle était véritablement portée, qui couvrait le corps de la tête aux pieds, aurait rendu une silhouette trop massive sur scène[729]. »

Le propos, mentionnant notamment les initiales brodées ou la cotte de maille, met effectivement l'accent sur l'historicité du costume, en phase avec la distribution de la tragédie. Les archives iconographiques encore à disposition dans le sillage de *L'Étrangère* sont sinon italiennes et concernent différentes versions de la *Straniera.*

Si le livret de la *Straniera* trie les nombreuses informations historiques recélées par le roman, certaines estampes de costumes relatives à différentes versions milanaises de *La Straniera* peuvent bel et bien être dites historiques. Les costumes réalisés pour la version initiale de la *Straniera* à la Scala de Milan, en 1829 (voir Illustration 66 et Illustration 67) font montre d'un tel éclectisme qu'il est difficile de les cataloguer, c'est-à-dire de les dire historiques ou non. Certains reflètent en effet davantage la psychologie des personnages et sont pour cette raison à ranger dans la catégorie du « mélodramatique ». Il y a fort à parier pour cette raison que le dessinateur de costumes, légitimé en cela par le livret de Felice Romani, a sauté l'étape de la documentation et n'a pas visé à reconstituer les costumes du temps de Philippe-Auguste. Le costume de Valdeburgo (voir Illustration 68) comporte toutefois des « apparences » de costume historique, par la forme de sa tunique qu'il porte sur un collant. Les approximations d'un tel costume apparaissent d'autant mieux à la lumière du costume de Valdeburgo élaboré pour la version de 1854 de la *Straniera* (voir Illustration 69) : il se compose d'un pourpoint aux manches de forme et de largeur remarquables, peut-être l'indice d'une attention portée à la couleur locale médiévaliste. Certains supports iconographiques relatifs au roman *L'Étrangère* et à ses adaptations confirment par ailleurs, comme dans le cas du *Solitaire,* l'existence d'une circulation iconographique au moins interne à l'Italie : un air de parenté évident relie en effet le costume de l'Etrangère à Milan en 1829, à Naples en 1835, sous la plume du dessinateur Felice Cerrone (voir Illustration 70), et enfin dans le ballet *La Straniera* (1847), sous la plume de Filippo del Buono, à Naples (voir

---

[729] « *Das Costüm Philipp Augusts ist aus den colorirten Initialen einer alten französischen Chronik zusammengestellt, und die ursprünglich steife unkleidsame Form für den Gebrauch auf der Bühne gefälliger gestaltet. Das in der Wirklichkeit getragene lange Panzerhemd, welches den Körper vom Halse bis zum Knöchel bedeckte, würde die ganze Figur auf der Bühne plump erscheinen lassen* », Louis Schneider, *Gallerie der Costüme*, *op. cit.* (pas de numéros de page). Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 71). Le costume de l'étrangère se constitue d'une robe blanche dépourvue de fanfreluches et d'un grand voile blanc rattaché à la tête qui tombe comme une grande cape. Ces ressemblances suggèrent le rôle important joué par les publications de « galerie de costumes » du point de vue de la circulation de modèles, qu'elle soit nationale ou internationale, et, par conséquent, de la formation de clichés associés au personnage. Les dessinateurs de costumes tiennent par ailleurs compte, par le choix de cette esthétique épurée, des indications dispensées par Arlincourt. Le romancier insiste sur la pâleur de son héroïne, de sa silhouette et de ses vêtements, à chacune de ses interventions ; en outre, la teneur mélodramatique de ce roman, dans lequel Alaïs est aussi victime et aussi persécutée qu'Élodie dans *Le Solitaire,* déteint sur l'esthétique des costumes et l'emporte sur le souci de l'authenticité historique. Certaines des postures dans lesquelles on représente Alaïde le confirment : dans la *Gazzetta di Milano*, en 1829, la chanteuse Enrichetta Lalande, première interprète d'Alaïde sur les planches de la Scala, est représentée une pose théâtrale et pathétique, les deux bras levés au ciel – attitude mélodramatique qui n'est pas sans nous rappeler celle, menaçante, du Solitaire dans la vignette de Chasselat (voir Illustration 50).

Pour conclure, costumer les adaptations de romans historiques d'Arlincourt, avant les années 1840, revient à traduire leur caractère et non à refléter l'époque dans laquelle ils sont censés vivre. Le souci de marquer l'historicité du costume ne se manifeste que tardivement, avec le ballet *La Straniera* de 1847 costumé à Naples par Filippo del Buono ou avec la reprise de *la Straniera*, opéra bellinien, en 1854 à la Scala. Il est certain que la méthode de documentation préalable est pratiquée à la Scala de Milan au moment où règne Alessandro Sanquirico et qu'il est possible aux artistes, dans le périmètre de cette scène pionnière et opulente, de se documenter. Cette même réflexion est émise à propos des décors d'adaptations lyriques tirées des romans scottiens dans un article signé de Mary Ambrose, extensivement cité et commenté ultérieurement, dans le contexte des décors tirés des romans d'Arlincourt. L'auteure remarque ainsi que les librettistes ignorent en grande part la teneur historienne des romans scottiens, alors que leur contenu dramatique et psychologique leur importe au premier chef [730] : « l'arrière-fond historique des récits scottiens était d'un intérêt largement

[730] « Quoi qu'il en soit, compositeurs et librettistes se tournèrent vers les récits scottiens avant tout pour leurs situations dramatiques, les confrontations à la fois tendues et émouvantes de deux personnages ou plus qu'opposaient leurs intérêts, les circonstances ou leurs sentiments. Les Waverley Novels offraient des réserves inégalables de drames humains qui, mis en musique, étaient susceptibles d'émouvoir avec la force de l'authentique *fremito* romantique. », « *However, what the composers and librettists went to Scott's stories for, above all, was dramatic situations, the tense and moving confrontations of two or more individuals caught in a conflit of interests or circumstances or feelings. The* Waverley Novels *offered an unmatchable supply of personal*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

périphérique pour ceux qui concevaient les opéras[731]. » En d'autres termes, les librettistes se tournent probablement vers ce répertoire de roman non seulement du fait du pouvoir attractif de la signature d'origine (Scott ou Arlincourt) pour le public, mais aussi du fait de la teneur mélodramatique et manichéenne de l'anecdote. L'esthétique des costumes confectionnés pour *Gli Arabi nelle Gallie* (1827), opéra de Romanelli et Pacini tiré du roman *Le Renégat,* vient encore étayer cette conclusion du peu d'importance accordée à la teneur médiévaliste des romans au moment de les adaptater. Les costumes de scène élaborés à la Scala de Milan révèlent en effet, par effet boomerang, l'aptitude d'Arlincourt à se réapproprier des personnages ou des images connues dans les différentes sphères linguistiques de l'Europe, par exemple la « victime persécutée » avec Élodie ou Alaïde, ou le « mythe Jeanne d'Arc » avec Ezilda, dans *Le Renégat*. Ces personnages incarnent en quelque sorte, une fois sur scène et costumés, des figures à la mode, d'où la facilité à les adapter sur les différentes scènes européennes. Dans *Le Renégat,* Gondaïr n'est par exemple qu'un Ossian à peine dissimulé[732], au temps où l'ossianisme constitue un « fantasme historique[733] » en Europe : toute une imagerie se déploie en Europe à partir du poète aveugle, connu en France grâce à la traduction sous le titre *Ossian fils de Fingal, barde du troisième siècle* (1777), par Pierre Le Tourneur, des textes de James Macpherson. Le barde écossais et ses poèmes pleins de nostalgie, de paysages sauvages et de batailles épiques sont également familiers en Italie où les poètes de la génération romantique, Monti, Foscolo ou Leopardi, ont lu la traduction effectuée par Cesarotti en 1763. Or le costume de Gondaïr (voir Illustration 72) est tout à fait en phase avec l'image alors associée au barde écossais : la même image d'un vieillard en toge plus ou moins ébouriffé tend à se propager dans les salons de peinture français, comme dans le *Rêve d'Ossian* (1813) d'Ingres ou, en Italie, dans le *Gatmor si arresta alla vista dell'amantte Sulmall che addormentata sogna di lui* (1821) de Francesco Hayez – probablement inspiré par Ingres d'après Mary Ambrose[734]. Dans le cas d'Élodie, d'Alaïde ou de Gondaïr, l'ensemble des supports iconographiques à disposition démontrent que les scénographes cherchent plus à recréer des types et à les incarner sur scène qu'à faire usage de connaissances archéologiques du XIXe siècle. Les adaptateurs d'Arlincourt jouent ce faisant, comme ce dernier, sur le plaisir de reconnaissance éprouvé par le public.

---

dramas that, set to music, would stir the emotions with the true Romantic fremito », *ibidem.* Mary Ambrose, *art cit.*, p. 60. Nous traduisons.

[731] « *The historical setting of Scott's stories was of largely incidental interest for the opera-makers* », *Ibidem.*

[732] Nous avons rapporté, dans le chapitre dévolu aux images sonores du médiévalisme d'Arlincourt, les diverses occurrences des romances bardiques intégrées au roman d'Arlincourt.

[733] Emmanuel Reibel, *op. cit.*, p. 112.

[734] Mary Ambrose, *art. cit*.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Les « décors d'Arlincourt », tributaires d'une imagerie scottienne et mélodramatique

Cela a été constaté dans le contexte des images narratives et confirmé dans celui des costumes : on ne porte qu'une attention relâchée à la vérité historique et à la couleur locale dans les adaptations scéniques des romans d'Arlincourt.

Certaines indications scéniques relatives aux décors comportent toutefois, dans le répertoire des adaptations d'Arlincourt, le même mention de « gothique » associée précédemment aux œuvres médiévalistes. Dans ces livrets, par ailleurs, l'épithète est le plus souvent associée à des chapelles ou à des pavillons. Dans l'acte II du mélodrame *Le Mont Sauvage ou le Solitaire* (1821) de Pixerécourt, « [l]e théâtre représente les jardins du Prieuré, fermés par une grille à claire voie qui laisse voir au fond une chaîne de montagnes, et dans l'éloignement, des glaciers. À gauche, une petite chapelle gothique[735]. » La « chapelle gothique » constitue un élément récurrent dans les didascalies de ces œuvres : au lever de rideau de l'acte III de *L'Étrangère* (1825), mélodrame de Frédéric Dupetit-Méré et Edmond Crosnier, on découvre ainsi « une salle du château de Montolin, donnant, à gauche, sur l'entrée d'une galerie conduisant à la chapelle » ; le portail de la chapelle est « d'une architecture riche et sévère » ; à droite se trouve « l'entrée d'un oratoire, qui fait face à la galerie, et dont la porte est garnie de vitraux de couleur[736] ». Ces indications – l'architecture « riche et sévère », les « vitraux » – suggèrent une stylisation gothique bien que le terme ne figure pas dans la didascalie. Les adaptations françaises n'ont pas l'apanage de ces décors gothiques, dans le sillage des romans d'Arlincourt. Le terme *gotico* caractérise ainsi le décor initial d'*Il Solitario ed Elodia* (1826), opéra d'Andrea Leone Tottola et Stefano Pavesi : « Une maison rurale au premier plan. Plus haut, on voit le portique du monastère majestueux d'Herstall, d'architecture gothique. Des pierres sont dispersées sur scène[737]. » Sous le pinceau de Sanquirico, les décors relatifs à la version initiale de la plus célèbre des adaptations opératiques d'Arlincourt, *La Straniera* (1829) de Felice Romani et Vicenzo Bellinin, relèvent également de l'esthétique gothique. Les formes et finition du temple des *Spedalieri* (II, 10) le prouvent : il s'agit d'une sorte de chapelle ornée des rosaces caractéristiques (voir Illustration

---

[735] Alexandre R.-C. Guilbert de Pixerécourt, *Le Mont Sauvage ou le Solitaire*, Paris : J.-N. Barba, 1821, p. 24.
[736] M. Frédéric Dupetit-Méré et Edmond Crosnier, *L'Étrangère*, mélodrame tiré du roman de M. Le Vicomte d'Arlincourt, Paris : Pollet, 1825, p. 51.
[737] « *Una casa rurale è nella prima rampa. Nel piano è il portico del maestuoso albergo di Herstalldi gotica architettura. Pogginoli di pietra sparsi nella scena* », Stefano Pavesi et Andrea Leone Tottola, *Il Solitario ed Elodia*, dramma per musica, Naples : dalla tipografia Flautina, 1826, p. 7. Nous traduisons. Nous ne disposons pas de supports iconographiques relatifs à cette scénographie.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

73). La fontaine représentée sur scène dans le dernier acte de la *Straniera,* caractérisée par un pinacle particulièrement ouvragé (voir Illustration 74), mène au même constat. De façon générale, si l'attention relâchée portée à la vérité historique des costumes d'Arlincourt n'est pas compensée par la documentation des décors de scène, certains éléments scéniques que l'on peut décrire comme des facteurs d'ambiance tirent toutefois ces adaptations dans le sens d'une couleur médiévaliste. Ainsi, *Le Solitaire,* opéra-comique de Planard et Carafa sans ancrage historique explicite, dévoile dès le premier lever de rideau le décor suivant : « Dans le fond de la grotte, on voit de loin la lueur d'une lampe ; des armures de chevaliers sont rangées le long des murs. Autour de l'entrée de la chapelle, on voit quelques monuments antiques[738]. » Bien que la pièce ne se déroule pas au temps de la chevalerie, des signaux médiévalistes, les armures de chevaliers, sont donc introduits : c'est comme si le metteur en scène se doit alors de faire allusion à la qualité de « roman historique » de la source littéraire si bien connue des spectateurs parisiens.

Ces quelques exemples de détails gothiques mis à part, les scénographies italiennes dérivées des romans d'Arlincourt ne comportent pas les éléments visuels typiques d'opéras-comiques médiévalistes. La couleur historique qu'elles véhiculent, car couleur historique il y a bel et bien, est en réalité une alternative à celle des opéras-comiques. Les décors français et italiens dérivés des romans d'Arlincourt ne comptent tout d'abord pas de châteaux forts, à deux exceptions près. Ces édifices dessinés par Sanquirico ne peuvent pas être dits gothiques au sens où on l'entend en France dans la mesure ils apparaissent l'un comme l'autre davantage comme des illustrations de contes de fée que comme des architectures authentiques stylisées : il s'agit du château de la princesse Ezilda dans *Gli Arabi nelle Gallie* (voir Illustration 75) et de celui qui apparaît au premier lever de rideau de la *Straniera*, dans la version initiale de Sanquirico à la Scala (voir Illustration 76).

L'esthétique scénique de la plupart des adaptations dérivées d'Arlincourt relève en réalité d'une mouvance de « décors romantiques » ou « décors scottiens » analysés par Mary Ambrose dans un article consacré aux mises en scène italiennes d'adaptations de romans scottiens[739]. L'auteure recoupe les supports iconographiques relatifs à ces adaptations en vue de définir leur esthétique commune. Elle identifie, basée selon elle sur leur source d'inspiration littéraire, les éléments suivants :

> « Les caractéristiques de la mise en scène romantique se dessinaient avant celles du monde fictionnel des *Waverley Novels* […]. Néanmoins, les sujets scottiens tendaient comme nous le verrons à cristalliser

[738] Eugène de Planard, *Le Solitaire,* opéra comique en trois actes et en prose, Paris : Huet, Barba, 1822.
[739] Mary Ambrose, *art. cit*.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> certains motifs, du moins à les mettre particulièrement en valeur, et à confirmer l'attention qui avait commencé à émerger, chez les metteurs en scène romantiques, à relier le décor et l'action ; ils reflétaient en cela le sens scottien du lieu et sa sensibilité à l'association historique [ce qui veut dire, humain] des bâtiments et des paysages[740]. »

Une esthétique scottienne se serait donc propagée subrepticement, en Italie, du roman aux décors de scène. L'énumération d'éléments constitutifs de cette esthétique, un *set* de décors presque obligés[741], fait preuve de diversité : il alterne un extérieur, « représentant une place entourée de bâtiments d'allure noble », un intérieur, « dévoilant des appartements splendides ou royaux », un souterrain qui peut être « une voûte sépulcrale, une église souterraine ou une prison » ; ensuite, un environnement naturel, puis « un intérieur rustique », par exemple « cuisine, taverne ou atelier[742] ». Ce socle de décors relatifs à la scénographie scottienne, bien que tiré de romans historiques, ne peut être dit lui-même historique dans la mesure où il ne se réfère pas à une documentation quelconque ni ne réclame l'esthétique gothique, mais repose sur ce qu'Ambrose désigne comme des « attraits de la nouvelle littérature nord-européenne » :

> « La scène lyrique italienne avait saisi très tôt les attraits de la nouvelle littérature nord-européenne, et pendant tout le temps que Scott était au faîte de sa popularité, elle continua à exprimer la spécificité de la réponse italienne à ce que les *Waverley Novels* offraient à l'imagination européenne[743]. »

L'auteure identifie par ailleurs trois influences non italiennes irriguant l'imagination des décorateurs italiens dès la fin du XVIIIe siècle : l'ossianisme, le renouveau du gothique en architecture et le culte du pittoresque. Ces trois modes, ou plutôt ces trois courants littéraires, « peuvent s'y exprimer comme dans tous les pays européens en forgeant leur propre réception du Scottisme[744] ». Bien que ces fonds soient éclectiques, ils s'avèrent, par un jeu progressif d'influences réciproques entre l'écriture du romancier et l'esthétique des scénographies,

---

[740] « *The characteristics of Romantic stage-design were evolving before the fictional world of the* Waverley novels […]. *Nevertheless, the Scott subjectmatter did tend, as we shall see, to crystallize certain motifs or give them a special emphasis, and to confirm the awareness that had begun to emerge among Romantic scenographers and the rapport between setting and action, in this reflecting Scott's own sense of place and responsiveness to the historical (that is, human) associations of buildings and landscapes.* », *ibid.*, p. 70. Nous traduisons.

[741] « *the features and formulas in Romantic scenography* », *ibid.*

[742] « *An esterno, representing a piazza surrounded by noble buildings, an interno, showing splendid or royal appartments, a luogo sotterraneo, which might be a sepulchral vault, a subterranean church or prison ; a natural setting, called a scena di maniera, usually a woodland for the clandestine meeting of lovers or conspirators ; and a rustic interior, the scena rustica, especially but not exclusively for comedies and farces. The natural settings might incorporate a rustic bridge, a cottage or a grotto, the terrace or open loggia at the back of certain interiors might open over a seno di mare with its suggestions of distance, of journeyings and expectation, the rustic set could be adapted as a kitchen, tavern or workshop.* », *ibid.*, p. 63. Nous traduisons.

[743] « *The Italian lyric stage had caught very early the allure of the new literature emanating from the North, and for the whole of the period of Scott's greatest popularity it continued to express the peculiarly Italian response to all that the* Waverley Novels *offered the European imagination.* », *ibid.* Nous traduisons.

[744] « *The influences that are relevant here and that affect stage-craft, in common with and largely in imitation of the other visual arts, include Ossianism, the Gothic Revival in architecture, and the cult of the picturesque. Each of these trends, though not originating in Italy, had its part to play there* », *ibid.*, p. 63. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

compatibles avec l'univers des romans scottiens. Des trois influences énumérées par Ambrose, le renouveau du gothique est la moins représentée, cela peut-être du fait de la rareté des descriptions architecturales intégrées dans les romans. Les scénographies d'Arlincourt se rapprochent en revanche du modèle scénographique scottien défini par Ambrose par « l'interaction entre les constructions architecturales et la végétation » repérée à quelques reprises, comme dans l'acte I (I, 8) de la *Straniera* (voir Illustration 77 et Illustration 78). La même entreprise consistant à définir une scénographie scottienne typique conduit Jerome Mitchell, autre spécialiste de Walter Scott, à insister sur la fréquence des paysages scéniques escarpés dans ces adaptations :

> « D'abord, il y a l'élément iconographique statique – des remparts de châteaux, des chambres grandioses et décorées de manière festive, des ruines pittoresques, des forêts sombres, des paysages désolés et escarpés, ou encore le "lac sauvage et solitaire" qui exerça une impression si profonde sur Stendhal lors de la première de *Lucia de Lammermoor*[745]. »

Cette combinaison d'escarpement, de remparts et de « chambres grandioses » caractérise tout autant les scénographies dérivées d'Arlincourt en Italie et en France, qui comporte volontiers un décor de nature sauvage aux contours anguleux, des torrents, des fossés abrupts, des ciels noirs. Citons les paysages escarpés conçus pour l'opéra-comique *Le Solitaire* de Planard et Carafa (voir Illustration 79) et la représentation du refuge du Solitaire dans *Il Solitario* (voir Illustration 80), habitation rustique creusée dans la roche du mont Sauvage peuvent par exemple mis en rapport avec l'arrière-plan final du premier acte (I, 11) de la *Straniera*, moment de climax de la tension[746]. Dans ce dernier décor plongé dans une obscurité annonciatrice de la tempête à venir, la cabane de l'étrangère, lieu rustique ombragé de pins sylvestres, est environnée de rochers. Ce lieu « solitaire », « sombre, violent […] près du lac, secoué par la tempête, où se déchaîne la jalousie d'Arturo[747] » (voir Illustration 80) est romantique notamment par le déchaînement des éléments naturels qu'il met en scène. Dans les scénographies d'Arlincourt, ces décors sont rendus d'autant plus inquiétants qu'ils contrastent avec d'autres, tout à fait apaisés, selon la typologie établie par M. Ambrose : dans

---

[745] « *First, there is the static pictorial element – battlement of castles, grand and festively decorated rooms, picturesque ruins, dark forests, bleak, craggy landscapes, or "the wild and lonely loch" which made such a profound impression on Stendhal at the premier of Lucia de Lammermoor. (Interestingly, dark forests and bleak, craggy landscapes are important visual aspects of Richard Wagner's operas.)* », Jerome Mitchell, *The Walter Scott operas : an analysis of operas based on the works of Sir Walter Scott*, Alabama : University of Alabama Press, 1977, p. 358. Nous traduisons.

[746] « *Luogo remoto, ove è posta la capanna della Straniera, ombreggiata da piante silvestri. Di prospetto s'innalzano alcune rupi, a' piedi delle quali è il lago. Arturo, indi Osburgo e Cacciatori. Comincia a poco a poco ad oscurarsi il cielo, e a minacciare tempesta, che nell'ultima scena scoppia con estrema violenza* », Vincenzo Bellini, Felice Romani, *La Straniera* (I, 1), Naples : dalla Tipografia Flautina.

[747] L. Bianconi, *op. cit.*, p. 104.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Il Solitario de Bassi et Persiani, l'arrière-fond agreste du premier acte représente un « jardin avec une vue sur la campagne » (I, 1), ouvert sur des immensités de verdure et fait contrepoint à l'escarpement du second acte (« *Luogo incavato sulla sommità del monte Selvaggio che serve d'asilo al Solitario* ») (II, 1), avec sa vue sur le lointain sommet du mont Sauvage.

Ces paysages escarpés, cette présence dévergondée de la verdure, ces ciels inquiets, ne se rattachent pas uniquement aux scénographies scottiennes : en France, ces ingrédients scéniques sont évocateurs des décors de mélodrame, genre qui constitue fréquemment le secret intermédiaire entre les romans historiques d'Arlincourt et leurs adaptations italiennes[748]. Cet intermédiaire, peu noble, est toutefois peu mentionné en tant que tel dans la préface des ouvrages italiens, qui préfèrent se réclamer d'Arlincourt. Dans le sillage d'Arlincourt, les indications scéniques des opéras italiens présentent un air de famille avec celles des mélodrames français : on ne constate pas, en cela, la nécessité de distinction observée dans le contexte français. Dans le *Mont Sauvage ou le Solitaire* (1821) de Pixerécourt, le décor initial de l'acte III du mélodrame de Pixerécourt énonce ainsi :

> « Le théâtre représente le sommet du Mont-Sauvage. On voit de tous côtés des cimes d'arbres verts et une immense étendue de ciel. Un chemin tortueux taillé dans le roc est l'unique route des voyageurs. Son point le plus élevé est à peu près au milieu de la scène, et sa pente irrégulière conduit à droite et à gauche sous le théâtre […]. Ce site âpre et sauvage doit être pittoresque. [Il fait clair de lune][749]. »

Dans la *Straniera* (I, 11) :

> « Un lieu reculé où se trouve la cabane de l'étrangère, à l'ombre des pins sylvestres. Au loin s'élèvent quelques rochers au pied desquels se trouvent le lac, Arthur, Osburgo et les chasseurs. Le ciel commence peu à peu à s'obscurcir et la tempête à menacer ; cette dernière explose avec une grande force dans la dernière scène[750]. »

Les mêmes ingrédients sont constitutifs des didascalies du mélodrame et de l'*opera seria* : il s'agit de paysages saturés d'arbres, végétation assez dense pour être vue « de tous côtés » et pour ombrager un habitat. L'escarpement les caractérise l'un et l'autre : d'un côté, le roc dans lequel est taillé un chemin tortueux du sommet du mont Sauvage, de l'autre des rochers surplombant le lac. Enfin, l'éclairage de la scène, en demi-teinte, importe à l'atmosphère générale dans les deux décors puisqu'une tempête s'apprête à exploser. Au-delà de cet air de

---

[748] Il a été constaté dans notre seconde partie, consacrée aux images visuelles médiévalistes, que les livrets d'opéra italien tirés des romans historiques d'Arlincourt reposent en réalité, la plupart du temps, sur des mélodrames français tirés auparavant de ces romans.

[749] René Charles Guilbert de Pixerécourt, *Le Mont Sauvage ou le Solitaire*, mélodrame, Paris : Barba, 1821, p. 47.

[750] « *Luogo remoto, ove è posta la capanna della Straniera, ombreggiata da piante silvestri. Di prospetto s'innalzano alcune rupi, a' piedi delle quali è il lago. Arturo, indi Osburgo e Cacciatori. Comincia a poco a poco ad oscurarsi il cielo, e a minacciare tempesta, che nell'ultima scena scoppia con estrema violenza.* » Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

famille entre des livrets tirés de romans différents, le cas des livrets affiliés entre eux – le livret italien provenant du mélodrame, qui provient lui-même du roman – permet de relever des traductions littérales d'indications scéniques : le librettiste italien reprend les descriptions mot pour mot à l'auteur de mélodrame. Certaines trames visuelles scénographiques sont ainsi en tout point similaires d'une œuvre à l'autre. C'est le cas des indications de décor de *L'Étrangère*, mélodrame de Frédéric Dupetit-Méré et Edmond Crosnier (1825), plagiées par Romani au moment d'élaborer le livret de la *Straniera*. Dans le mélodrame, le décor de l'acte II décrit un lieu situé en pleine nature, le « site sauvage et solitaire appelé le plateau de Fontaril, au fond duquel on aperçoit des rochers et des bois. Un torrent qui descend de la montagne et que l'on traverse au moyen d'un pont de bois. […] À droite, la maison de l'Étrangère construite au milieu d'un taillis[751]. » Au milieu de la scène figure par ailleurs une petite fontaine en pierre, des arbres, des buissons, qui constituent un « lieu très couvert et très sombre ». Le librettiste italien reprend quasi à l'identique les indications scéniques de mélodrame, ce que l'on peut constater sur les aquarelles réalisées par Sanquirico qu'il est dommage, faute d'archives françaises, de ne pouvoir comparer aux décors de mélodrame. Un autre couple de mélodrame et d'opéra issus du même roman fait montre d'une même pratique de reprise littérale : le mélodrame *Élodie ou la Vierge du monastère* de Ducange est cette fois comparé, pour sa scénographie, avec l'opéra *Il Solitario* de Pavesi et Tottola (deux œuvres dont il a été question dans notre seconde partie). Au premier lever de rideau de l'opéra, le spectateur découvre un décor des plus pittoresques, évocateur des grandes étendues suisses verdoyantes du roman[752]. Rustique, pittoresque, gothique : les ingrédients scottiens (M. Ambrose) sont de mise d'entrée de jeu. Néanmoins, c'est le mélodrame de Ducange – il a été précédemment démontré que Tottola en a grandement « exploité » le livret – qui constitue l'éclairage le plus judicieux de cette esthétique pittoresque. Les indications suivantes, figurant dans le mélodrame, correspondent tout aussi bien à l'opéra italien :

> « Une vallée couverte de bois, se prolongeant au fond entre des coteaux escarpés, sur lesquels un chemin serpente. Le site doit être agreste, mais assez riant. À mi-côté, une jolie cabane ou chalet suisse ; c'est la demeure de Marceline. Aux premiers plans, d'un côté, l'entrée gothique du monastère d'Underlach. De l'autre côté, en face, une autre partie de ce vieux bâtiment, telle qu'une antique

[751] Frédéric Dupetit-Méré. et Edmond Crosnier, *L'Étrangère,* mélodrame tiré de roman de M. le vicomte d'Arlincourt, Paris : Pollet, 1825, p. 26.

[752] « *Una valle, coverta di alberti, prolungandosi nel fondo, scalpellata in più lati, su i quali vari sentieri serpeggianti. Una casa rurale è nella prima rampa. Nel piano è il portico del maestuoso albergo di Herstall di gotica architettura. Pogginoli di pietra sparsi nella scena* », Stefano Pavesi , *Il Solitario ed Elodia*, dramma per musica, Naples : dalla tipografia Flautina, 1826.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> chapelle ; et tout l'espace compris entre ces deux bâtiments, formant comme une espèce de grand vestibule à travers lequel on voit toute la vallée, des bancs de pierre[753]. »

Il n'est pas question d'établir de généralités sur la base de ces deux exemples quant à l'influence générale du mélodrame français sur l'esthétique de l'opéra italien de cette époque, d'autant que les archives iconographiques relatives aux mélodrames font la plupart du temps défaut. Il est peu probable que les grandes scènes italiennes aient acheminé les décors issus de ces pièces mineures, d'autant que le modèle littéraire intermédiaire, peu noble, n'est à aucun moment revendiqué, assumé, par le librettiste. La circulation de ces « motifs visuels » du genre mélodramatique vers le genre de l'opéra seria explique quoi qu'il en soit l'inflexion de l'historique vers le mélodramatique.

Pour conclure, l'esthétique associée au monde d'Arlincourt, marquée par ses paysages escarpés, ses ciels sombres ou en demi-temps ou encore par l'entremêlement de la nature et de l'architecture humaine, se conforme à ce que M. Ambrose a qualifié d'esthétique scottienne. Envisagée comme sœur jumelle de cette dernière, l'esthétique issue d'Arlincourt est liée à l'inspiration ossianique et au goût d'alors pour le pittoresque, dans une moindre mesure au renouveau du gothique. Envisagée ainsi, on ne peut attribuer son origine à des transferts précis, repérables : baignée d'influences européennes, elle est simplement « dans l'air du temps » dans les années 1820-1830. Reste que la parenté des opéras italiens tirés d'Arlincourt avec le mélodrame éclaire de façon tangible l'évolution de cette matière historique devenue matière mélodramatique et ses ingrédients indifférents à toute recherche historienne. Ces conclusions auraient certainement gagné à être mises en lien avec des sources iconographiques germaniques – que ces dernières les appuient ou les contestent – mais, comme précisé plus haut, nos investigations répétées de ce côté sont restées infructueuses.

* * *

Pour conclure à propos des images visuelles médiévalistes, nous avons constaté qu'il n'était pas certain, aux débuts de l'intégration des siècles de chevalerie aux sources d'inspiration de l'opéra-comique, que leur réinvention trouve à se cristalliser par le biais de caractéristiques visuelles récurrentes et précises – garde-robes, décors, formes, couleurs, ornements, etc. –, qui seraient les signaux pour le public. Certes, le mot d'ordre de la réforme, contemporain, y invite, mais d'autres pratiques bien ancrées, comme la préférence allouée à des costumes

[753] Victor Ducange, *Élodie ou la Vierge du monastère*, mélodrame à grand spectacle imité du *Solitaire* de M. d'Arlincourt, Paris : Pollet, 1822.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

luxueux, l'acceptation des caprices de *prima donna* ou l'ancien « système de types » ont encore cours au XIXe siècle et contrarient le déploiement de la couleur locale visuelle. Notre étude, qui a porté avant tout sur les scènes parisiennes et les scènes pionnières à l'étranger, permet de dater des deux premières décennies du XIXe siècle les répercussions réelles de la réforme. Dans ce cadre, nous avons constaté que le médiévalisme est pris en compte de façon précoce par les réformateurs, Talma et Le Vacher de Charnois en premier lieu, en tant que couleur à codifier, mais qu'il ne s'agit là que d'une couleur locale parmi d'autres.

Les différentes méthodes employées dans le but d'identifier les images visuelles médiévalistes forgées dans le sillage de l'Opéra-Comique concordent. Dans le cas des costumes, exception faite de celui du troubadour dont nous avons déjà rendu compte précédemment, il s'agit des souliers à la poulaine, des collants, des surcots, des cuissards, des brassards, des cottes de maille, des manches à la Maheustre, des hennins, de l'hermine. Le motif de la fleur de lys embellit volontiers les costumes des personnages les plus nobles. Dans le cas des décors d'opéra-comique, le médiévalisme coïncide le plus souvent avec les décors gothiques. Les décors gothiques d'extérieur correspondent à des châteaux forts stylisés, dont le pont-levis, les remparts et les tourelles sont grossis, simplifiés, mis en avant. Ils se combinent volontiers, sur la scène de l'Opéra-Comique, avec des décors champêtres. Les décors gothiques d'intérieur désignent des lieux fourmillant de détails, opulents, avec des vitraux, des croisées d'ogives et des rosaces. En termes d'accessoires, on mentionne les bannières sans les montrer systématiquement. Nous n'avons pas de preuve d'un recours aux armoiries, qui est le fait en revanche des autres scènes, le « tra la la de grand opéra[754] » et de théâtres de boulevard.

Conformément au troisième corollaire de la couleur locale, le principe de convenance, tous ces éléments ne sont pas historiquement exacts mais « conviennent » à la localité représentée, l'idée des siècles de chevalerie. L'Opéra-Comique n'est pas indifférent à la couleur locale, bien qu'importe peu sans doute le siècle exact des intrigues médiévalistes : ces signatures visuelles sédimentées de façon plus ou moins continue depuis le début du premier XIXe siècle relèvent de la couleur locale et non de la vérité historique, ce qui explique le réemploi probable des mêmes costumes et des mêmes décors d'une intrigue à l'autre. Les premiers réformateurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle, plus sourcilleux que leurs successeurs en termes d'exactitude historique, se montrent toutefois ouverts aux petits

[754] Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 382, cité dans Sylviane Robardey-Eppstein, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIXe siècle », *art. cit.*, p. 67.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

arrangements avec l'histoire, à la simplification et au grossissement des traits. C'est aussi ce que révèlent les comparaisons entre modèles historiques et costumes de scène, soumis à des contraintes matérielles multiples. Ce n'est que dans les années 1830 à l'Opéra – plus tôt au Théâtre-Français – qu'une méthode rigoureuse de documentation préalable est mise en application et que l'on particularise chaque mise en scène sur la base de recherches au sein de sources érudites.

La théorisation d'une réforme semblable dans les trois sphères géographiques considérées engendre des ingrédients similaires sur les différentes scènes pionnières nationales (blasons, certains détails de costume, etc.). La part d'intraduisible que nous avons mise à jour en termes de signatures visuelles, interdit, comme dans le cas des images narratives, de parler de « style médiévaliste européen ». S'il y a bien une circulation iconographique à l'échelle européenne, ce que démontre le cas Arlincourt, elle ne repose pas sur un réseau organisé et n'est pas systématique. Il y a fort à parier que les intrigues voyageuses voyagent alors sans leurs costumes d'origine. Par ailleurs, la tendance à fixer certains aspects de la mise en scène par les galeries de costumes s'est révélée non seulement contemporaine mais aussi liée à l'élaboration de signatures visuelles médiévalistes : les costumes médiévalistes sont volontiers reproduits dans ces recueils. Faute de preuves assez tangibles, nous n'avons pas établi toutefois pas de lien de cause à effet entre ces deux pratiques naissantes.

Dernier point de conclusion, la spécificité des signatures médiévalistes déployées dans les années 1810-1830 à l'Opéra-Comique apparaît d'autant mieux qu'elle est contemporaine d'une autre esthétique, qui tire quant à elle son caractère historique de son affiliation aux romans scottiens de ce temps. Cette esthétique que l'on peut dire romantique se caractérise par des décors escarpés, des ciels propices aux orages, une nature folle et envahissante, qui se mêle aux habitats rustiques et aux châteaux. Le Moyen Âge champêtre d'opéra-comique se *distingue* en un sens bourdieusien de cette initiative, ce qui constitue une nécessité dans le paysage hiérarchisé des scènes parisiennes, ainsi que cela a été démontré plus tôt. Cette esthétique s'apparente en effet autant aux romans scottiens qu'aux décors de mélodrames français et d'opéras italiens.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 26: : Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié, Château-forteresse*, BnF, Opéra, BMO RES-1018 (PL 42).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 27: Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié, château médiéval avec pont-levis, assiégé*, BnF, Opéra, BMO ESQ CICERI-44.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 28: Pierre-Luc Charles Cicéri, *Esquisse de décor non identifié*, « Architecture gothique » – BnF, Opéra, RES-1018 (PL 37).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 29: Dunois dans *Jeanne d'Arc*, opéra-comique de Carafa. *Recueil des Costumes de tous les Ouvrages Dramatiques représentés avec succès sur les Grands Théâtres de Paris*, Paris : Martinet : Engelmann : Bance : Decle, [1820-1830], BnF, Estampe et photographie, TZ-172 (19a)-PET FOL

Illustration 30: Le comte Dunois, planche CLXXIV du *Thresor des antiquitez de la couronne de Bernard de Montfaucon, Thresor des antiquitez de la couronne de France : representées en figures d'après leurs originaux : collection très importante de plus de trois cent planches, & de très grande utilité pour l'intelligence parfaite de l'histoire de France*, La Haye : Pierre de Hondt, 1745.

Illustration 31: *Dunois*, dans la tragédie *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Friedrich von Schiller, reprise sur les scènes royales berlinoises, *Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Volume 6, Berlin : L.W. Wittich, 1819.

Illustration 32: *Trompeter und Trabant*, dans la tragédie *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Friedrich von Schiller, reprise sur les scènes royales berlinoises. *Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Volume 6, Berlin : L.W. Wittich, 1819.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 33: « Entrée de Charles VII à Rouen », *Les monumens de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-33. Consultable sur Gallica.

Illustration 34: Isabeau de Bavière, dans *Périnet Leclerc ou Paris en 1418*. Lot d'estampes, Paris : Hautecoeur Martinet, 1832. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (8,747).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 35: Isabeau de Bavière dans *Charles VI*, opéra de Fromental Halévy, Casimir et Germain Delavigne. Paris : Martinet, 1843. BnF, Arts du spectacle.

Illustration 36: Isabeau de Bavière dans *Charles VI*, opéra de Fromental Halévy, Casimir et Germain Delavigne : costume de Mme Dorus, Paris : Martinet, 1843. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (16,1601).

Illustration 37: Statue sans auteur. Palais de justice de Poitiers.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 38: « Costume du Peuple vers l'an 1468 », Bernard de Montfaucon, Les monumens de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées, Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-33. Consultable sur Gallica.

Illustration 39: Jeanne en bergère dans la tragédie Die Jungfrau von Orleans (1801) de Friedrich von Schiller. Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, volume 6, Berlin : L. W. Wittich, 1819.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 40: Le grand maître des Templiers dans *Les Templiers*, tragédie historique de Raynouard créée au Théâtre-Français en 1805. Paris : Martinet, 1805. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (1,36). Consultable sur Gallica.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 41: Costume "*Ein Tempelherr", Nathan der Weise, pièce de Lessing, Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin : L. W. Wittich, 1819.

Illustration 42: *Templario*, Brian de Bois-Guilbert, rôle de templier. [s. n.], *Folge von Kostümfigurinen zu Oper und Ballett um 1840*, [s. l.], Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, Ucd 17.

Illustration 43: Costume de Guglielmo di Barres, deuxième habit dans *La Straniera* (1847), ballet de Salvatore Taglioni mis en musique par V. Bellini et P. Graviller, créé au Teatro del Fondo di Napoli. Aquarelle tirée du recueil *Disegni acquerellati su cartoncino*, conservé à la Biblioteca del Conservatorio di Musica « San Pietro a Majella » de Naples. C. 27 14.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 44: Ferdinand Heine, *Altdeutsches Kostüm* (lithographie), Dresde, 1820-1840, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, G14059a.

Illustration 45: Ferdinand Heine, *Altdeutsches Kostüm* (lithographie), Dresde, 1820-1840, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, G14060a.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 46: Wilhelm Deny, une salle gothique ouverte (Berlin, environ 1835). Source : Fonds de l'Institut de recherche en études théatrales de l'Université de Cologne, Schloss Wahn. Sans numéro d'inventaire.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 47: Wilhelm Deny, une chambre (ou petit boudoir) gothique (Berlin, environ 1835). Source : Fonds de l'Institut de recherches en théâtre de l'Université de Cologne, situé à SchlossWahn. Sans numéro d'inventaire.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 48: Madame Gavaudan dans le rôle d'Olivier, dans *Jean de Paris* de Boieldieu, au théâtre de l'Opéra-Comique. [s. n.], *Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Paris : Chez Martinet, 1796-1843, planche 330.

Illustration 49: Ibid., découverte dans les archives du Deutsches Theatermuseum de Munich.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustrations et représentations d'Élodie et du Solitaire, de la France à l'Italie

Illustration 50: Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat.
« Fuis ! Jeune Fleur de la vallée ! Sa présence annonce la mort ! »

Illustration 51: Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat.
« Sous l'ossuaire de Morat, répond l'homme du mont Sauvage. »

Illustration 52: Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat. Scène au bord du ruisseau.

Illustration 53: Détail de la première page du nocturne à deux voix *Élodie et le Solitaire*, musique d'Henri Blanchard, BnF, Musique, VM7-32870.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 54: Elodia dans le ballet héroïque *La Vergine di Hunderlach* (1826) de Francesco Clerico. *Costume Francesi, n° 8, Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, Milan : Stucchi [ca. 1825]. Bayerische Staatsbibliothek de Munich, 4 Icon. 53.

Illustration 55: Giacomo Pregliasco (dessinateur), Madame Meric-Lalande dans le rôle d'Elodia dans Il *Solitario ed Elodia* (1826) de Tottola et Pavesi, *dramma per musica* créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27).

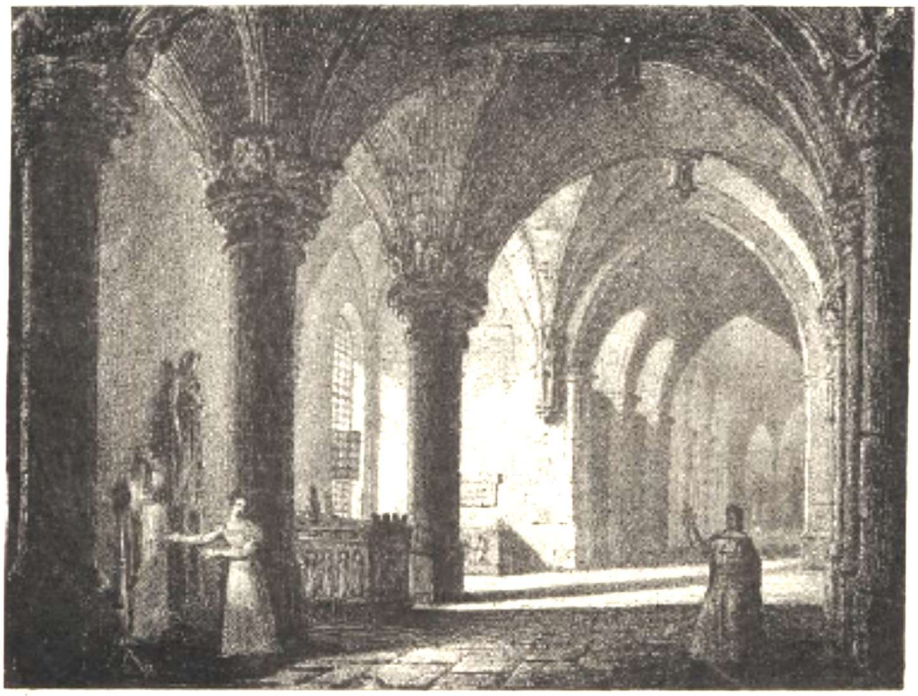
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 56: Giacomo Pregliasco (dessinateur), M. Ciccimarra dans le rôle d'Egbert dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27).

Illustration 57: Giacomo Pregliasco (dessinateur), les choristes dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 58: Lithographie de G. Engelmann, Daguerre, décor du premier acte d'*Élodie ou la Vierge du monastère*, mélodrame à grand spectacle de Victor Ducange créé au théâtre de l'Ambigu-Comique, [Paris] : [s. n.], [1822], ESTAMPES SCÈNES Élodie (2).



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 59: Le Solitaire dans Le Solitaire, opéra-comique d'Eugène de Planard et Michele Carafa. Hippolyte Lecomte, Costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris, 14e livraison, Paris : Martinet, Engelmann, Bance, Decle, 1820-1830, BnF, Estampes et Photographies, TB-31-4 < livr. 14.

Illustration 60: Le Solitaire (il Solitario) dans Il Solitario, azione drammatica de Francesco Bon, Volume di tavole: acquerelli raffiguranti costumi di varie opere. Aquarelle transmise par la Biblioteca/Museo Burcardo de Rome, sans numéro d'inventaire.

Illustration 61: M. Lablache dans le rôle du Solitaire dans *Il Solitario ed Elodia* (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 62: Élodie dans *Le Solitaire*, opéra-comique d'Eugène de Planard et Michele Carafa. Hippolyte Lecomte, *Costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris*, 14e livraison, Paris : Martinet, Engelmann, Bance, Decle, 1820-1830, BnF, Estampes et Photographies, TB-31-4 < livr. 14.

Illustration 63: Elodia dans *Il Solitario, azione drammatica* de Francesco Bon, *Volume di tavole: acquerelli raffiguranti costumi di varie opere*. Aquarelle transmise par la Biblioteca/Museo Burcardo de Rome, sans numéro d'inventaire.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 64: Agnès de Méranie et Philippe-Auguste dans *Agnès de Méranie* (1847), tragédie de François Ponsard. *Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des theatres de la capitale*, Paris : Chez Martinet, 1796-1843, planches 324 et 325.

Illustration 65: Philipp-August, König von Frankreich, Eine Herzogin; Costume n° 133, *Historisch n° 41, Gallerie der Costüme*, Louis Schneider, Berlin : Winckelmann, 1844-1848 (pas de numéros de page).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 66: Alaide dans *La Straniera* (1829) de Romani et Bellini, version originale de 1829 à la Scala de Milan. Giovanni Ricordi et Gallo Gallina, *Nuova raccolta di figurini teatrali, giusta il costume di tutti i tempi e di tutti le nazioni*, Milan : Presso Ricordi, 1828. British Library, 7744.c.12.

Illustration 67: Enrichetta Meric-Lalande, portrait dans son rôle de Straniera dans La Straniera (1829), version originale donnée à la Scala de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence, Museo Teatrale alla Scala, Milan.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 68: Portrait d'Antonio Tamburini (1800-1876) dans le rôle de Valdeburgo, *La Straniera* (1829), opéra de Romani et Bellini, version originale donnée à la Scala de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence, Museo Teatrale alla Scala, Milan.

Illustration 69: Valdeburgo dans *La Straniera* (1829), opéra de Romani et Bellini, reprise en 1854 sur les planches du Teatro della Cannobiana de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence. Museo Teatrale alla Scala, Milan.

Illustration 70: Felice Cerrone (dessinateur). Alaide dans *La Straniera*, opéra de Romani et Bellini dans la version napolitaine de 1835. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples. C. 27-13.

Illustration 71: Filippo del Buono (dessinateur). Alaide dans *La Straniera* (1847), ballet de Salvatore Taglioni sur une musique de Bellini et Graviller, version initiale donnée au Teatro del Fondo de Naples en 1847. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples. C. 27.15.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 72: Gondaïr, *Gli Arabi nelle Gallie* (1827), opéra de Romanelli et Pacini, version initiale donnée à la Scala de Milan. Giovanni Ricordi, Gallo Gallina, *Nuova raccolta di figurini teatrali, giusta il costume di tutti i tempi e di tutti le nazioni*, Milan : Presso Ricordi, 1828. British Library : C. 7744.c.12.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 73: Cour donnant sur le temple des Spedalieri, décor de l'acte III de La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il . Teatro alla Scala, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116.

Illustration 74: Enrichetta Meric-Lalande dans le rôle de la Straniera dans *La Straniera* (1829), opéra de Romani et Bellini, illustration de presse, la Gazzetta di Milano (1829).

Illustration 75: Extérieur du château de la princesse Ezilda, *Gli Arabi nelle Gallie* (1827), opéra de Romanelli et Pacini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala*, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116.

Illustration 76: Une salle dans le château de Montolino (décor du premier acte), *La Straniera* (1829), opéra de Romani et Bellini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala*, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 77: Lieu reculé (I, 8), La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini, version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116.

Illustration 78: *La Straniera* (I, 8), opéra de Romani et Bellini, version donnée à la Fenice en 1835. Décors de Francesco Bagnara. Maria Ida Biggi, *L'Immagine e la scena : Francesco Bagnara scenografo alla Fenice*, 1820-1839, Venise : Marsilio, 1996, p. 68-69.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 79: *Le Solitaire* (1822), opéra-comique de Michele Carafa, esquisse de décor du premier acte, forêt et chapelle, BnF, Opéra, D-325 (1). Consultable sur Gallica.

Illustration 80: *Le Solitaire* (1822), opéra-comique de Michele Carafa, esquisse de décor du deuxième acte : pont et torrent, au fond, le Mont Sauvage, BnF, Opéra, D-325 (2). Consultable sur Gallica.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

QUATRIÈME PARTIE

La bande-son du médiévalisme lyrique français et sa circulation

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

INTRODUCTION

Les *topos* du médiévalisme lyrique ont pour lors été définis en deux dimensions, narrative et visuelle. Une troisième, musicale, s'adjoint à leur caractérisation dans l'hypothèse que l'ensemble des paramètres de l'opéra, musique y compris, convergent à camper la couleur locale. Il faut, pour cela, que certains signaux musicaux s'associent à la réinvention du Moyen Âge, qu'ils puissent être désignés comme des clins d'œil adressés au spectateur. En d'autres termes, pour qu'il y ait des motifs médiévalistes musicaux, il faut qu'une communication se mette en place, en termes musicaux, entre compositeur et spectateurs.

La parution en 2013 d'un ouvrage de synthèse intitulé *Le Moyen Âge en musique* a rétabli un déséquilibre patent, celui du traitement des divers paramètres susceptibles d'évoquer le Moyen Âge[755]. En effet, la musique est l'un des parents pauvres de la bibliographie consacrée au médiévalisme réinventé au XIXe siècle. L'article très complet qu'Alice Chandler consacre au Moyen Âge de Walter Scott[756] n'envisage par exemple à aucun moment la musique comme vecteur de couleur locale ; au fil de l'ouvrage de plus de mille pages que François Amy de la Bretèque consacre à l'imaginaire médiéval au cinéma, l'idée d'une bande-son commune à différents films n'est pas effleurée. Cette « synthèse [visant à] récapitule[r] les motifs transversaux qui reviennent d'un film à l'autre, proposant les bases d'une iconographie du film médiéval[757] » ne considère pas l'inspiration par l'opéra des cinéastes en quête de couleur locale. Et pourtant, que serait un roman historique ou un film historique sans ce qu'il est loisible d'appeler, dans un cas comme dans l'autre, leur bande-son ? En quête d'échos entre motifs d'opéra-comique et bande-son d'autres media médiévalistes, nous constaterons l'attention extrême portée par les auteurs de romans médiévalistes à cette dimension.

L'expression d'« images sonores » demande à présent à être définie et avec elle la méthode par laquelle ces images seront capturées. Dans le mémoire que Sophie Picard a consacré à la réception du Moyen Âge dans *la Belle Maguelonne* (1861-1862) de Johannes Brahms, l'expression figure dans une acception tout à fait proche de la nôtre :

> « Avant que ne soient remises au jour les traces d'une pratique musicale au Moyen Âge, que les premiers historiens de la musique ne trouvent les clefs des systèmes de notation pratiqués avant le XVe siècle, avant même que les premières transcriptions des œuvres anciennes, fussent-elles d'abord très

---

[755] *Le Moyen Âge en musique : interprétations, transpositions, inventions*, E. Gaucher (éd.), *op. cit.*
[756] Alice Chandler, « *Walter Scott and the Medieval Revival* » *in Nineteenth-Century Fiction*, *19*, 1964, p. 315-322.
[757] François Amy de la Bretèque, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

> libres à l'égard du texte original, ne permettent de reconstruire les sonorités du passé, la musique médiévale est présente dans l'imaginaire collectif sous forme de représentations. Des "images sonores" aux contours changeants prennent forme dans les textes littéraires, dans les beaux-arts, au théâtre ou à l'opéra, parfois dans la musique elle-même, l'imagination des auteurs prenant appui de façon plus ou moins précise sur les connaissances et les témoignages concernant le Moyen Âge dont ils disposent[758]. »

C'est bien en des termes similaires que les images sonores du médiévalisme d'opéra sont envisagées dans le présent travail : la distance prise avec la musique ancienne comme référent et l'attention portée, par le biais de l'« imaginaire collectif », à la réception des images sonores. Or l'idée selon laquelle ces images sonores ne dérivent pas d'un langage, d'instruments et de formes authentiquement médiévaux doit être justifiée dans la mesure où ses incidences sont conséquentes du point de vue de l'analyse musicale adoptée par la suite. Elle implique en effet la substitution d'une approche attentive à l'écoute des auditeurs non-experts à la mise en œuvre d'un savoir relatif à la musique médiévale. Ce postulat émane du fait que, durant les décennies 1810-1820, la redécouverte de la musique ancienne ne touche en France que quelques initiés. Les concerts historiques organisés pendant la Restauration par Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), musicien et pédagogue pionnier par l'intérêt qu'il porte à l'histoire de la musique, restent en effet confidentiels : « peu de chose sourd des recherches savantes en dehors des cercles consacrés, mais la discipline historique connaît un développement significatif[759]. » Par ailleurs, on ne trouve pas dans les comptes rendus de presse relatifs aux partitions d'opéras-comiques de commentaires faisant preuve d'érudition, si approximative soit-elle, contrairement à ce qui a été observé dans le cas des motifs narratifs et visuels.

Nous partons du postulat qu'un principe d'évidence et de lisibilité guide l'élaboration et l'intégration des images sonores dans les opéras-comiques, en ce sens que ces images seraient en quelque sorte surlignées pour attirer l'attention. En particulier, certains lieux stratégiques des partitions ont été identifiés comme les plus susceptibles de les abriter, passages les plus propices à attirer l'oreille musicale sur la couleur médiévaliste. Les voici : l'ouverture, lieu doté d'une évidente portée stratégique ; les passages de musique phénoménale[760], du fait de l'attention accrue qu'ils appellent ; les numéros dans lesquels la

---

[758] Sophie Picard, *Le Moyen Âge et sa réception dans* la Belle Maguelonne *de Johannes Brahms*, Mémoire de master en sciences sociales (mention théorie et pratique du langage et des arts), sous la direction de Michael Werner, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 3.

[759] Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'Historien*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 75.

[760] Les *phenomenal performances* sont ainsi définies *:* « Performance musicale ou vocale dont le chant est explicitement perçu comme tel par son interprète et les auditeurs présents sur scène, et compris par nous, public du théâtre, comme une "musique" qu'ils entendent aussi », « *The scenes involves "phenomenal" performance, which might be loosely defined as a musical or vocal performance that declares itself openly, singing that is heard by its singer, the auditors on stage, and understood as "music that they (too) hear" by us, the theater*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

musique renvoie à une situation de façon réaliste, telle qu'une chanson à boire ou un air de chasse ; les passages qui feignent une « pratique citationnelle[761]» au sens où ils donnent l'illusion qu'un authentique fragment sonore médiéval est inscrit dans la partition ; les passages mettant en jeu une mise en espace et en scène de la musique, qu'il s'agisse de musique hors-scène, sur scène, dans les coulisses, *etc.* ; les passages aux timbres rares ou très connotés, comme le tambourin ou la harpe ; enfin, les passages donnant à entendre des timbres à découvert tels qu'un solo de cor, de trompette, de harpe.

Un article consacré au Moyen Âge du *Tannhäuser* de Richard Wagner[762], signé de Larry Bomback, permet d'illustrer ce qu'est, à l'inverse, une étude relevant de la « réception » du Moyen Âge. Bien que Wagner n'ait jamais mentionné l'existence d'une source musicale historique investie sous une forme ou sous une autre dans *Tannhäuser*, LarryBomback en a entrepris la quête. Intrigué par un manuscrit médiéval dont certaines portées auraient été annotées par Wagner, l'auteur conjugue les recherches historiennes à l'analyse musicologique dans le but de déceler dans la partition des « à la manière de » la musique médiévale. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette analyse qui, comparant le profil des mélodies wagnériennes émises au moment du tournoi des chanteurs avec d'authentiques mélodies de ces *Minnesänger* historiques, creuse la comparaison entre musiques médiévale et néomédiévale au point de mettre en regard la partition wagnérienne et certaines portées tirées du manuscrit[763]. Dans ce cas, l'auteur va à l'encontre du principe d'évidence tout juste introduit dans la mesure où il suppute l'existence d'une substance authentiquement médiévale en creux dans la partition. Notre approche des partitions d'opéras-comiques médiévalistes procède à l'inverse et, par conséquent, les outils de l'analyse musicale sont déterminés et limités par le principe d'audibilité et d'évidence.

Le premier chapitre de cette quatrième partie détermine la « localité » à laquelle la couleur locale musicale se rapporte, conformément au principe de convenance, dans les opéras-comiques médiévalistes des années 1810-1830. Les moments privilégiés de l'advenue des images sonores médiévalistes sont ensuite énumérés et avec eux les caractéristiques musicales des passages censés résonner de façon dépaysante. Le troisième chapitre recourt à

---

audience », *in* Carolyn Abbate, *Unsung Voices, Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991, p. 5. Nous traduisons.

[761] Michelle Biget, « Le désir des lointains ou les écritures musicales de l'ailleurs », *Romantisme*, n° 57, Littératures-Arts-Sciences-Histoire, 1987, p. 111.

[762] Larry Bomback, « *Wagner's Access to Minnesinger Melodies Prior to Completing* Tannhäuser », *in The Musical Times*, volume 147, n° 1896, 2006, p. 19-31.

[763] Nous reviendrons ultérieurement sur cette étude, dont la méthode illustre parfaitement l'approche de la *Mittelalter Rezeption.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

l'interdisciplinarité, basée sur un parallèle établi entre la bande-son médiévaliste de l'opéra-comique et celle des romans d'Arlincourt. Enfin, la spécificité des images sonores d'opéra-comique est mise à l'épreuve, dans notre quatrième chapitre, via l'étude du devenir des images sonores françaises à l'étranger.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE I QUEL RÉFÉRENT POUR LA MUSIQUE LYRIQUE MÉDIÉVALISTE ?

I. a. Tentatives précoces et éphémères de pasticher la musique ancienne

Dans l'étude qu'il consacre au Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle, Georges Cucuel cherche à savoir « ce que les hommes de son temps pouvaient imiter dans la musique du Moyen Âge[764] ». Prendre en compte le savoir des contemporains de Grétry en matière de musique ancienne et baliser l'extension des connaissances qu'ils *peuvent* alors avoir orientent l'auteur vers une méthode d'analyse relevant de la « réception du Moyen Âge ». En d'autres termes, les redécouvertes datées de la fin du XVIIIe siècle concernant l'art des trouvères doivent permettre d'éclairer les répertoires modernes qui s'en réclament d'une façon ou d'une autre. Or, dans ce répertoire précoce, celui d'un imaginaire encore instable, une telle approche est effectivement féconde. Cucuel constate en effet que Grétry et Philidor décrit comme « le maître le plus érudit » de son époque, dans leurs opéras-comiques, tout comme François-Augustin de Paradis de Moncrif et le marquis de Paulmy, dans leurs chansons[765], parviennent à incorporer « une authentique substance musicale issue du Moyen Âge[766] ». Les formules rythmiques trochaïques et iambiques typiques de l'art des trouvères constituent de ce point de vue un marqueur temporel de première importance, que Cucuel repère par exemple dans la partition du *Puits d'amour ou les amours de Pierre le long et de Blanche Bazu* (1779), opéra-comique de Sauvigny et Philidor. Ces rythmes se trouvent plus précisément dans la chanson « Ô mes ennuis, ô mes ennuis – Baillez moi trêve, vous en prie », caractérisée par son « rythme ternaire et l'allure traînante[767] », qui renvoie à une forme authentique du répertoire des trouvères. L'auteur relève par ailleurs l'intégration de procédés relevant du langage harmonique médiéval. Les expérimentations de ce type sont notamment le fait de la partition d'*Aucassin et Nicolette* : Patrick Taïeb met en évidence la répétition d'un intervalle de quarte à huit reprises, procédé qu'il interprète comme une « imitation » de la « pédale nasillarde des instruments à bourdon », ainsi que la « mélodie sur le mode de *fa*[768] », allusion possible à la *musica ficta.* Dans ces différents exemples, le principe de convenance entre couleur locale et localité s'efface devant celui d'une stricte correspondance, d'une authenticité ; de ce point de

[764] Georges Cucuel, « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *in Revue du dix-huitième siècle* II/1, janvier-mars 1914, p. 65.
[765] *Ibid.*, p. 66.
[766] Voir les chapitres « *Aucassin et Nicolette* » et « *Richard Cœur-de-Lion* », *in* David Charlton, *op. cit.*, dont nous retraçons seulement les grandes lignes.
[767] Georges Cucuel, *op. cit.*, p. 68.
[768] Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'Opéra en France de Monsigny à Méhul*, *op. cit.*, p. 195.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

vue, ce répertoire échappe même à la couleur locale car, à défaut de pouvoir se référer aux attentes (encore inexistantes) d'un public, il tente l'adhésion aux sources historiques à disposition. Dans ces années d'expérimentation et d'absence de référent, les compositeurs recourent également à la « pratique citationnelle », c'est-à-dire à l'intégration au sein de l'œuvre du XIXe siècle d'un fragment musical désigné comme authentiquement médiéval. Le procédé nous est plus connu par le biais d'un autre genre, celui de la symphonie, qui l'emploie des années 1830 à la fin du XIXe siècle pour camper la couleur locale sans la possibilité de recourir au verbe : « choral de Luther et *Amen de Dresde* dans la *Réformation* de Felix Mendelssohn, séquence liturgique du *Dies Irae* dans la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, *Totentanz* de Franz Liszt ou *Danse macabre* de Saint-Saëns[769] ». En matière de médiévalisme, David Charlton cite l'exemple de *Rosanie* (1780), opéra-comique antérieur de quelques années à *Richard Cœur-de-Lion* et inspiré du même thème, dont le compositeur, un certain Rigel, se serait targué d'avoir repris certains éléments écrits et composés de la main même du roi Richard[770]. Exceptionnel, un recours si littéral aux sources authentiques se situe toutefois au-delà des propositions habituelles de l'opéra-comique. Dans les années 1810-1830, cette pratique est à notre connaissance totalement absente : les compositeurs des premières décennies du XIXe siècle ne feignent pas, comme les auteurs de tragédie historique dans leurs avant-propos érudits, l'illusion d'une écriture basée sur une authentique source médiévale. Nous n'avons relevé aucune pseudo-mélodie de chant grégorien, aucun thème prétendument basé sur un air médiéval. Quelles oreilles aguerries auraient d'ailleurs saisi, à l'époque, l'origine et le sens d'une telle citation ? Peut-être échaudé par la réception d'*Aucassin et Nicolette,* Grétry restreint ses tentatives d'authenticité avec *Richard Cœur-de-Lion*, sans abandonner pour autant l'idée de styliser musicalement le Moyen Âge. D. Charlton démontre que le compositeur se tourne vers une esthétique bien plus lisible, celle de la simplicité et du rudimentaire associés au passé : l'écriture vocale et plus généralement mélodique, notamment, est censée connoter le cadre spatio-temporel de l'intrigue. Le procédé, distancié de l'art authentique des trouvères, est conforme à l'approche adoptée par la suite par des compositeurs de plus en plus décomplexés du point de vue de l'exactitude historique.

La redécouverte de la musique médiévale, de ses procédés, de ses formes, de ses instruments dans les années 1810-1820 doit garder son statut de contexte : cet état de fait est moins un déterminisme, du point de vue de la composition des opéras-comiques médiévalistes, qu'un éclairage potentiel pour certaines propositions musicales. Il est vrai

[769] Michelle Biget, *art. cit.*, p. 110.
[770] David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

toutefois que les compositeurs peuvent être alors influencés par les peintres d'histoire ou par certains réformateurs consciencieux de leur entourage, soucieux d'étudier les travaux des érudits avant de créer. Or, en matière de musique d'opéra, la trop grande fidélité à la « localité » référente ne constitue pas nécessairement une plus-value, bien au contraire. Ce paradoxe de l'effort non récompensé constitue d'ailleurs le point de départ de l'article déjà cité d'un certain Jules Carlez, qui aborde la couleur locale dans les opéras-comiques de Jean-François Lesueur[771]. Dans *Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la sagesse* (1796), opéra-comique sur un livret de Paul Dercy, en particulier, le recours intempestif à des éléments de langage authentiquement issus de la musique grecque sont montrés du doigt pour la raison suivante : la partition les intègre de façon incohérente et disproportionnée. D'après le critique, la couleur locale recherchée par Lesueur tient son hermétisme d'un recours désordonné à des données inconnues, qui, de surcroît, ne font pas écho à une « localité » quelconque. Cette critique éclaire la réception réservée à *Aucassin et Nicolette,* qui souffrait du même manque de connivence avec les attentes de son public. De ce point de vue, une ligne de séparation assez nette distingue les premières tentatives médiévalistes datées de la fin du XVIIIe siècle, en partie tournées vers l'histoire, et les œuvres de notre corpus, appuyées sur une sédimentation de signaux : à mesure que l'imaginaire se déploie et tend à atteindre son rythme de croisière, on se contente de plus en plus d'images standardisées, tandis que le zèle en matière d'imagination archaïsante va décroissant.

I. b. Citation ou intertextualité ?

Si la pratique citationnelle est exclue des procédés censés exprimer le médiévalisme, c'est qu'au cours des décennies 1810-1820, une zone potentielle de connivence entre la création et la réception s'est ouverte : la référence n'est pas la musique médiévale authentique car les compositeurs se tournent vers un « passé » bien plus proche, l'année 1784 et *Richard Cœur-de-Lion*. Plutôt que de citation, il faut parler d'intertextualité. En premier lieu, les successeurs de Grétry reprennent à leur modèle une « technique archaïsante » exploitée à plusieurs reprises dans *Richard Cœur-de-Lion :* la mise en valeur par différents moyens combinés (scéniques, narratifs, musicaux) d'un timbre instrumental connoté médiéval. Cette technique est d'ailleurs moins médiévaliste que typique de toute couleur locale susceptible d'être « incarnée » par un ou plusieurs instrument(s). Seul le timbre en question change au tournant

[771] J. Carlez, *art. cit.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

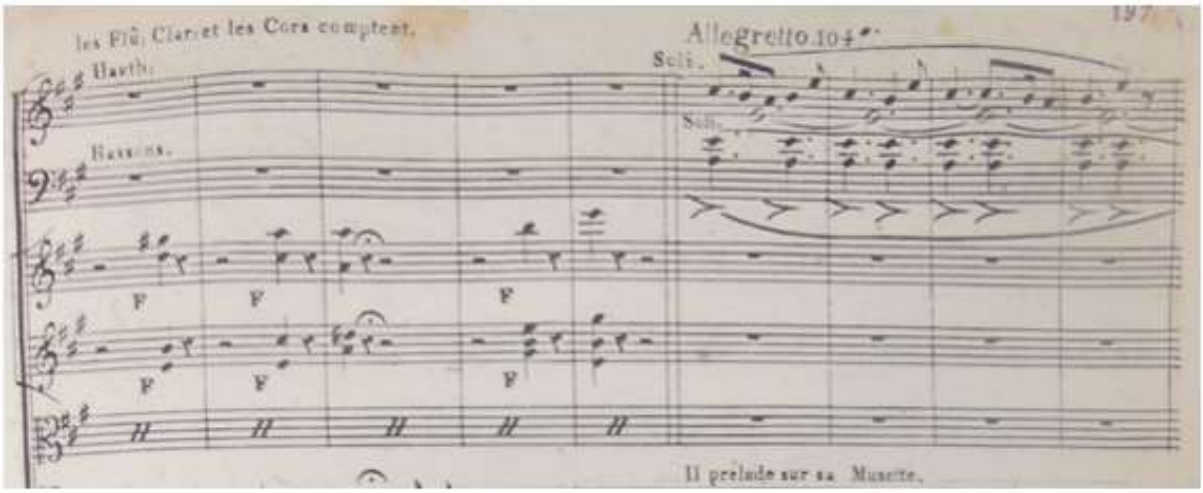
du XIXe siècle. Dans *Richard Cœur-de-Lion*, le violon connote l'archaïsme sonore et est donné à entendre à découvert lors de la première des neuf occurrences de la fameuse romance : « Blondel prend son violon, et placé sur l'avant-scène de droite, il joue » (I, 8). Dans les opéras-comiques ultérieurs, l'instrument est détrôné à la fois par le hautbois (ou la musette), dont le timbre sonne archaïque et pastoral, et les instruments luthés. Le hautbois est par exemple mis en valeur par le régime de la musique phénoménale dans *Héléna*, *La Bergère châtelaine* et *Le Roi René* : hautbois et musette deviennent des accessoires que l'on montre, que l'on manie, que l'on commente puisqu'ils sont joués par un personnage sur le mode de la pantomime, et il y a tout lieu de penser qu'il s'agit d'accessoires de la couleur locale visuelle au même titre que les cottes de maille. Dans le finale du premier acte d'*Héléna,* le chœur enjoint Petit Jacques (il s'agit en réalité d'Héléna travestie) à jouer du hautbois (II, 9) : « Petit Jacques, prends ton hautbois », est-il répété à de nombreuses reprises. Cette annonce produit un effet-guillemet destiné à attirer l'attention du spectateur sur le régime non conventionnel des fragments de musique à venir, celui du « chanter pour chanter » (Grétry). Dans la partition, une didascalie précise ainsi qu'Héléna-Jacques prend son hautbois sur un énergique « allons, mes amis allons[772] ! », mention que l'on ne retrouve pas dans le livret. On peut donc imaginer que l'actrice mime le jeu du hautbois pendant le chœur de moissonneurs qui suit (II, 10). Ce numéro, toutefois, ne donne pas lieu à des soli de hautbois : Méhul contourne ce faisant un parti pris réaliste, peut-être pour le manque de raffinement qu'il impliquerait ou pour éviter à l'acteur le gênant devoir de calquer ses mouvements sur la musique émise depuis la fosse. Dans l'entracte qui suit, le thème principal n'est pas non plus confié au hautbois mais à la clarinette. C'est dans *La Bergère châtelaine* que le timbre du hautbois est le mieux mis en valeur, cela d'entrée de jeu (I, 2) : dans la seconde scène, Robert feint de jouer la mélodie sur commande, suite à une réplique du Bailli jouant le rôle de projecteur, d'effet-guillemet. C'est en ces termes qu'il exige de Robert cet air de musette : « tout marche ici au son de ta musette, et je ne l'ai pas entendue de ce matin ! » À cet effet-guillemet se conjugue un effet de mise en scène : d'après les indications scéniques, Robert est censé se rendre au fond du théâtre pour s'exécuter. Au cours des dix mesures de musique mimée sur scène qui s'ensuivent, une mélodie populaire confiée au hautbois solo – l'équivalent moderne de la musette – se déploie, accompagnée des seuls contrechants de bassons. D'esprit populaire, elle débute par un intervalle de quarte et se caractérise par son faible ambitus, ses intervalles conjoints, sa simplicité générale. Le procédé de pantomime est censé se poursuivre, d'après les indications

[772] Étienne-Nicolas Méhul, *Héléna*, Paris : Magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, p. 91-92, BnF, Musique, VM5-20.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

scéniques, tout au long du chœur de villageois suivant (I, 3). Là encore toutefois, le timbre de clarinette est privilégié à celui du hautbois, ce en quoi Auber prend le même parti anti-réaliste que Méhul dans *Héléna*. Le procédé est de nouveau employé au début du second acte (II, 1) : Robert « prélude sur sa musette » pour un rendu cette fois réaliste puisque, sur neuf mesures, un solo de hautbois se déploie sans autre accompagnement qu'un bourdon de basson (Exemple musical 1). Les « signes médiévalistes » s'additionnent dans ce court extrait caractérisé par son orchestration chambriste. Au timbre du hautbois se conjuguent en effet une rythmique avec sicilienne qui évoque peut-être la danse ancienne, un bourdon de quinte à vide et une accentuation « brute », elle aussi susceptible de connoter l'archaïsme.

Exemple musical 1: Daniel-François Auber, *La Bergère châtelaine*, paroles de M. Planard, BnF, Musique, VM5-671, p. 197.



Enfin, dans *le Roi René,* le rideau se lève sur « un jeune pâtre assis sur la pointe d'un rocher ; il joue du hautbois, espèce de musette de ce temps-là[773] » : l'instrument joue là encore le rôle de la couleur locale à la fois visuelle et sonore. L'ensemble de ces exemples révèlent d'ailleurs la grande compatibilité du hautbois avec le médiévalisme champêtre, ce que révèle la proximité de ces passages de pantomimes avec les chœurs de moissonneurs et de villageois. Dans ce répertoire, le régime de la musique phénoménale n'est pas le seul moyen de mettre l'instrument en valeur. Tout d'abord, certains soli de l'instrument sont assez « audibles » pour se dispenser d'être mentionnés « à voix haute » par un effet-guillemets. Mis en valeur, le hautbois l'est par exemple dans la romance initiale de Laurette (I, 1) dans la *Bergère*

[773] Sewrin et Belle, *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle*, Paris : Duvernois, 1824, p. 5.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

châtelaine : alors que la jeune fille rêve de « pastourel » et de « ménestrel », les contrechants du violon solo et du hautbois solo alternent, se déployant sur un discret tapis de cordes en *pizzicati.* Enfin, le simple fait de mentionner à voix haute le hautbois ou la musette participe de la couleur locale verbale : il est question dans *Jean de Paris* (II, 1) de « musette champêtre » sans que l'instrument soit donné à entendre ; il en va de même dans le chœur de paysans et paysannes initial de *Micheline*[774] (I, 1), où le mot est prononcé sans qu'un procédé de figuralisme le souligne à l'orchestre.

Ces quelques exemples soulignent la parenté des opéras-comiques non seulement entre eux mais aussi et surtout avec *Richard Cœur-de-Lion :* ces bribes de hautbois à l'occasion desquelles le reste de l'orchestre s'estompe, la pantomime imitant le jeu du hautbois et la mention à voix haute de l'instrument ne s'inspirent d'aucune source érudite ; il ne s'agit là que d'une référence à peine voilée au procédé inventé par Grétry. La technique s'inscrit par ailleurs dans un ensemble de stratégies déjà mises au point par le compositeur belge, comme celle de l'intégration judicieuse des procédés musicaux de la couleur locale aux moments où l'oreille du spectateur est la plus en alerte.

[774] M. de Saint-Hilaire, Masson, Devilleneuve, *Micheline ou l'Heure de l'esprit*, opéra-comique, Paris : Marchant, 1835, p. 2.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE II DES LIEUX PRIVILÉGIÉS DU DEPLOIEMENT DES IMAGES SONORES MÉDIÉVALISTES

Dans le *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen* daté de 1868, Jules Carlez formule une recommandation de bon sens quant à la façon de créer la couleur locale dans la musique d'opéra : des moyens « employés passagèrement et avec habileté, réussissent toujours[775] ». Le critique cite alors les airs populaires écossais glissés dans la *Dame blanche* (1825) et le choral de Luther intégré par Meyerbeer à la partition des *Huguenots* (1836), grand opéra sur un livret de Scribe. Loin de saturer la partition, ces petites touches « passagères », doivent marquer les auditeurs par leur caractère typique et leur exceptionnalité. Les moments propices à leur intégration se rangent en trois catégories : premièrement, les ouvertures ; deuxièmement, les passages de musique phénoménale ; troisièmement, les numéros désignés comme des « compagnons de route ».

II. a. Les ouvertures

Si l'on peut attendre d'un opéra qu'il exprime par le seul moyen de la musique que « nous sommes au Moyen Âge », n'est-ce de ses premières mesures ? Du point de vue de la couleur locale, l'ouverture détient une position stratégique : elle instaure le passage du silence à la musique et implique un lever de rideau, au sens figuré comme au sens propre. Son enjeu, nous l'avons décrit à propos des images narratives, dans le contexte de la première scène d'un livret. C'est sur les premières mesures et non sur l'ensemble des ouvertures que nos analyses se focalisent. L'idée d'investir l'ouverture d'un rôle stratégique ne repose pas sur une simple intuition. Au début du XIXe siècle, les enjeux de l'ouverture évoluent et les écrits théoriques comme ceux d'Étienne de Lacépède lui octroient désormais la fonction d'« anticip[er] la première scène », par exemple « d'annoncer un cadre temporel situé dans le passé[776] ». Les spécificités de l'ouverture d'*Euphrosine* (1790), opéra-comique d'Hoffman et Méhul, inspirent à cet égard à Patrick Taïeb l'idée qu'un « auditeur familier de l'opéra-comique pouvait déduire [de l'ouverture que telle intrigue particulière] [se] déroulerait […] dans un cadre historiquement daté du Moyen Âge[777] ». L'horizon d'attente de ce public familier aurait d'ailleurs été à ce point balisé à la fin du XVIIIe siècle que le spectateur d'*Euphrosine*

[775] J. Carlez, *art. cit.*, *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*, 1868, p. 267.
[776] Le contexte est toutefois celui de la tragédie lyrique et non de l'opéra-comique. Étienne de Lacépède, « de l'Ouverture de la tragédie lyrique », *La Poétique*, tome II, Paris : de l'imprimerie de Monsieur, 1785, p. 14, cité dans Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'Opéra en France de Monsigny à Méhul*, *op. cit.*, p. 80.
[777] *Ibid.*, p. 209.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

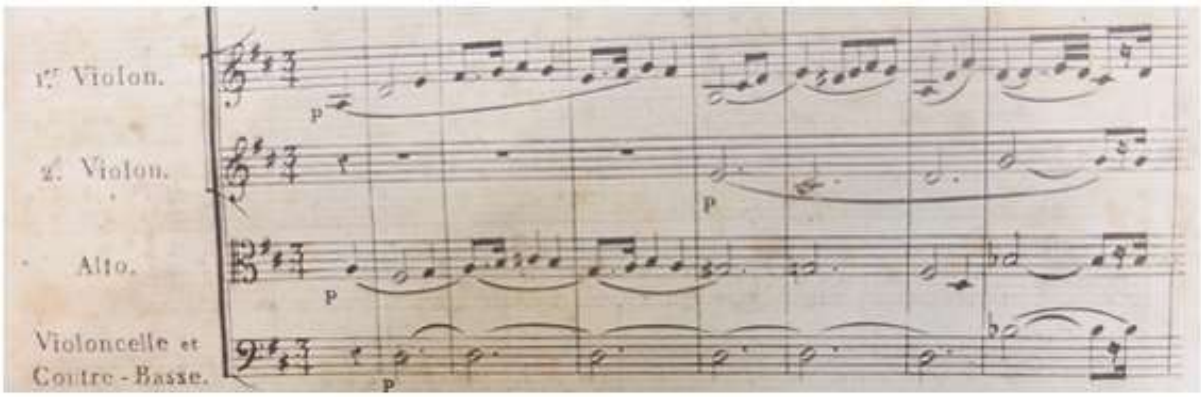
« pouvait aussi se préparer à certains détails de la péripétie, pourvu qu'il fut un lecteur de la Bibliothèque universelle des romans qui alimente la vogue des romans médiévaux, initiée par les nouvelles historiques de Baculard d'Arnaud[778] ». Le propos relance l'idée d'un imaginaire impliquant une « création collective » et un horizon d'attente précis, suggérant en outre de connexions établies entre images sonores et images narratives, les unes engendrant les autres et vice versa.

À première vue, les premières mesures des ouvertures ne servent que très peu l'hypothèse selon laquelle des motifs médiévalistes circuleraient d'œuvre en œuvre. Les passer en revue révèle d'une part une absence de début typique, d'autre part le fait que toutes n'ont pas la fonction d'instaurer la couleur locale médiévaliste. En dépit de ce qui a été constaté dans le cadre des motifs médiévalistes narratifs, l'esprit héroïque et l'esprit pittoresque se combinent le mieux au médiévalisme à ce moment de la partition. N'attendions-nous pourtant des passages sur pédale connotant l'immobilité, l'absence criante de notes sensibles, l'évitement des enchaînements tonaux, des allusions à la musique religieuse ? Dans ce répertoire, au cours des années 1810-1830, il n'en est rien à deux exceptions près : deux opéras-comiques manifestant dès leurs premières mesures le souci de plonger l'auditeur dans un passé quel qu'il soit, que sont *La Bergère châtelaine* mis en musique par Auber et le *Prince troubadour* mis en musique par Méhul – également auteur de la partition d'*Euphrosine,* citée plus haut. Les six premières mesures de *La Bergère châtelaine* reposent sur une pédale de ré à la basse (Exemple musical 2), procédé suggérant l'immobilité et peut-être l'atemporalité. C'est surtout par la comparaison de ce début avec les autres débuts que l'on devine une intention particulière de la part du compositeur : les mesures initiales de la *Bergère châtelaine* contournent l'habitude, celles d'accords de *tutti* initiaux, pour plonger le spectateur dans la poésie et dans une autre temporalité.

[778] *Ibid.*

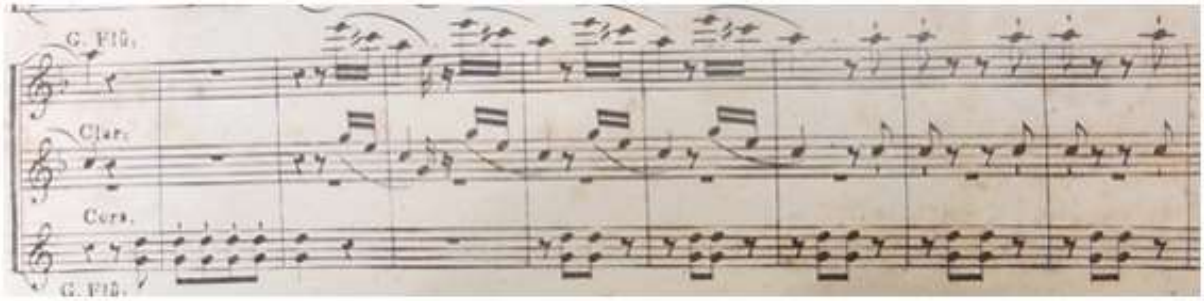
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 2: Daniel-François Auber, *La Bergère châtelaine*, paroles de M. Planard, Ouverture (mesures 1-8), BnF, Musique, VM5-671, p. 1.



Le souci de la couleur locale se poursuit dans le courant de l'ouverture, dont la seconde section notée *tempo allegretto* s'ouvre sur douze mesures de bourdon de cors en croches, sur lesquels se déploient de volubiles motifs d'arpèges descendants confiés à la grande flûte et à la clarinette (Exemple musical 3).

Exemple musical 3: Daniel-François Auber, *La Bergère châtelaine*, paroles de M. Planard, Ouverture, BnF, Musique, VM5-671, p. 3.

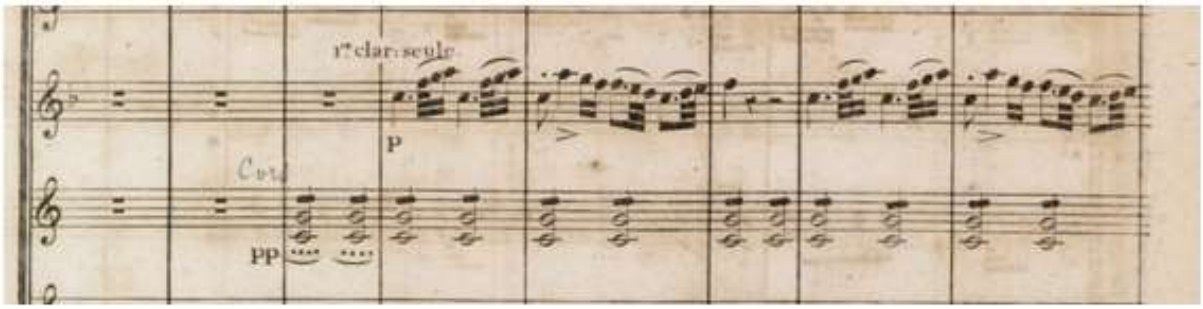


Le procédé du bourdon, cela a déjà été constaté, est destiné à être réemployé à un autre moment stratégique de *La Bergère châtelaine*, à savoir lorsque le solo de hautbois est émis dans le régime de la musique phénoménale (Exemple musical 1). Ce procédé s'ancre dans l'esthétique de la simplicité et de la rusticité qui semble déjà s'associer à la couleur locale médiévaliste. Il connote à la fois, comme la mise en valeur du timbre du hautbois à découvert, l'atmosphère champêtre et l'archaïsme musical – ou plutôt l'alliance heureuse du champêtre et de l'archaïsme. Le statut d'image sonore attribué au bourdon peut être inféré de sa récurrence au sein des ouvertures et, cela sera constaté, des partitions médiévalistes en général. Il figure quasi à l'identique dans l'ouverture de *Jean de Paris,* sous la plume de Boieldieu. La troisième section de l'ouverture met en valeur des timbres de piccolo et de

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

hautbois à l'écriture mélodique volubile et très ornementée. Dans cette section, un thème agile confié à la clarinette s'épanche, sur cinq mesures, sur un bourdon de cors et de violoncelle (Exemple musical 4).

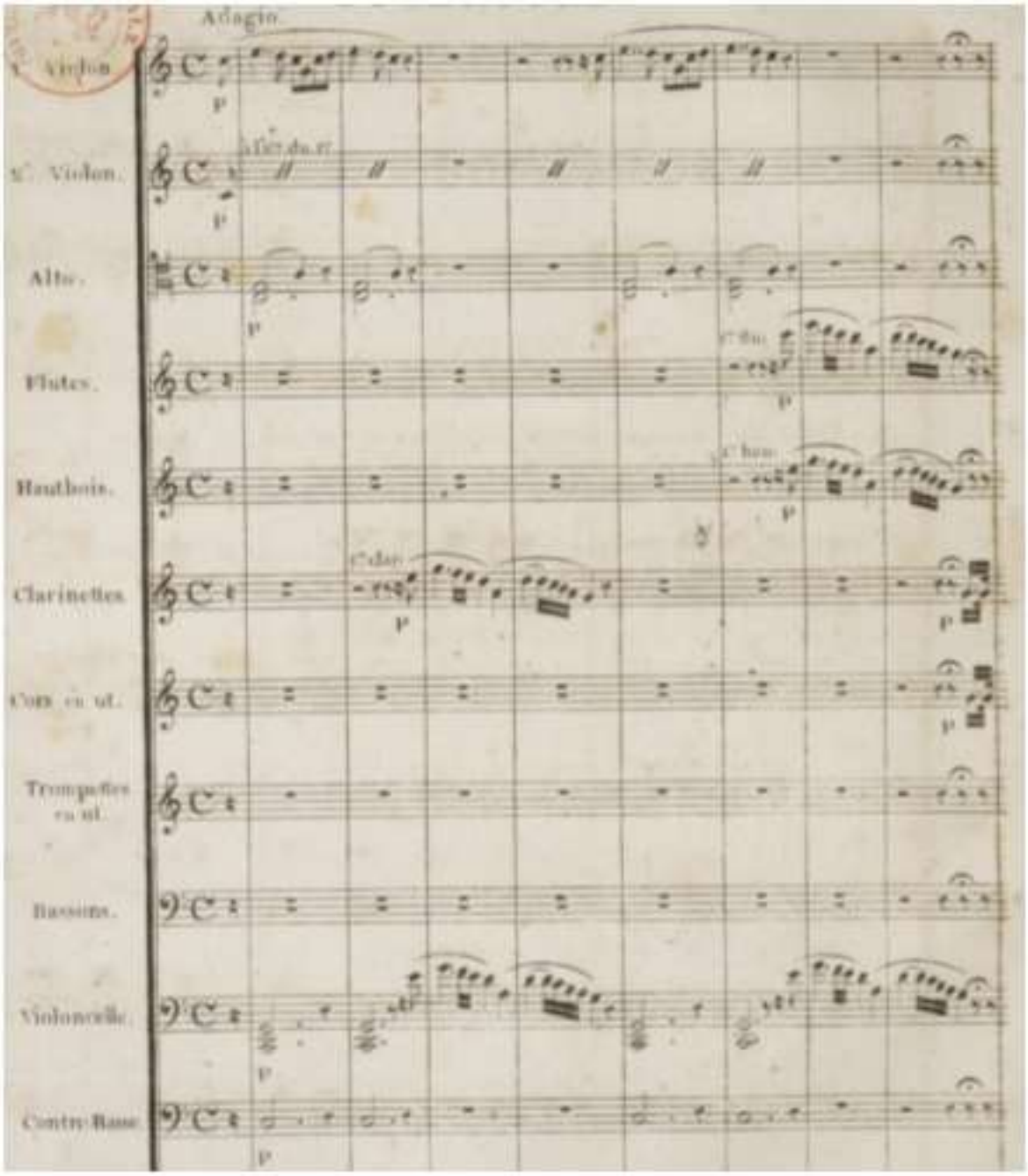
Exemple musical 4: François-Adrien Boieldieu, *Jean de Paris*, Paroles de M. Saint-Just, Paris : chez Boïeldieu jeune, BnF, Musique, VM5-448, Ouverture, p. 5.



Similairement à ce qui peut être inféré des premières mesures de *La Bergère châtelaine*, l'ouverture du *Prince troubadour* marque d'emblée sa couleur locale au moyen mixte de l'instrumentation et de l'harmonie. L'ouverture débute en effet sur une profonde quinte à vide confiée aux violoncelles, réitérée à quatre reprises. À des *tutti* orchestraux et à des *fortissimi*, le compositeur préfère des bribes mélodiques de violon, de violoncelle puis de clarinette émises à intervalles réguliers sur ces quintes à vide (Exemple musical 5). Si le procédé n'est pas exclusif au médiévalisme, il peut lui être fermement associé en tant qu'image sonore.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 5: Étienne-Nicolas Méhul, *Le Prince Troubadour*, opéra-comique, paroles de M. Alexandre Duval, Paris : J. Frey, [s. d.], Ouverture, mesures 1-8, p. 1.



Qu'en est-il à présent des ouvertures qui ne campent pas l'atmosphère champêtre et médiévaliste ? Si les premières mesures de *La Violette* déploient un brillant *tutti*, suggérant une indifférence à toute couleur locale, cette impression se dément dans la seconde section de l'ouverture, chambriste, qui déploie un chaleureux thème d'alto sur un discret tapis sonore de cordes – une palette de cordes luthées « caractéristique » du médiévalisme en musique, nous le constaterons. Quant aux autres ouvertures, elles débutent sur des accords de *tutti*

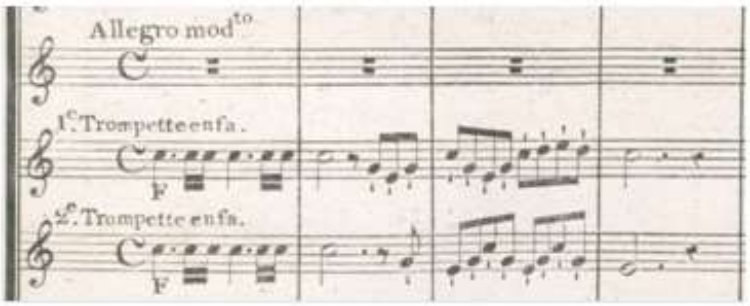
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

conventionnels. De l'une à l'autre, on n'observe pas de parti pris systématique puisque ces symphonies sont tantôt cérémoniales, tantôt pittoresques, tantôt héroïques. La plus cérémoniale d'entre elles est celle de *Charles de France*, œuvre « de circonstance » : ses huit mesures initiales, en un *mi* bémol majeur *fortissimo* et *allegro maestuoso,* puisent leur solennité de l'orchestration opulente et du rythme pointé adopté en homophonie par tous les pupitres de l'orchestre. L'ouverture, qui peut être dite « à la française », se passe de tout procédé d'archaïsme et conviendrait tout aussi bien à des opéras-comiques plus généralement héroïques. Les premières mesures d'*Héléna* ne cultivent pas le cérémonial mais campent une atmosphère pittoresque dépourvue de tout archaïsme : les couleurs initiales annoncent la tonalité provençale de l'œuvre à grand renfort de rythmes enlevés et piquants et par la primeur accordée au pupitre des bois. Cet esprit, elle le partage avec les premières mesures de *Jean de Paris*, qui donnent la part belle aux couleurs orchestrales et à la mélodie : c'est parce qu'il se détourne du traditionnel *tutti* d'ouverture pour préférer une atmosphère chambriste que ce début suggère l'ancrage dans un monde poétique sans être archaïsant. Sur une tenue de cors, bassons, violoncelles et contrebasses se déploie, confié aux vents, à la grande flûte et au hautbois solo, un thème chantant et doux, aux intervalles conjoints. Les deux premières mesures de l'ouverture de *Micheline,* enfin, alternent de massifs accords de *tutti* et de courts contre-chants émis *pianissimo* à la clarinette solo et aux bassons. Les impératifs du genre, impliquant ce début en *tutti* orchestral, l'emportent donc là encore sur une caractérisation immédiate du médiévalisme. En définitive, en matière de début, la règle est semble-t-il plus à la non-incompatibilité avec l'univers médiévaliste, qui recouvre un panel de possibilités compositionnelles assez large, qu'à une codification prédéterminée.

Au secours de l'hypothèse de départ, un dénominateur commun à l'ensemble de ces ouvertures, ou presque, leur octroie un air de parenté : des appels cuivrés, trompettes ou cors, dans une écriture caractéristique de notes répétées ou d'arpèges d'accords parfaits, énoncés à découvert. Ces appels anticipent systématiquement certains moments de l'opéra dans lesquels ils seront réentendus, cette fois en situation – situations telles que l'entrée en scène d'une sommité ou l'approche d'une attaque. Pour nuancer, précisons qu'il ne s'agit là que d'un dénominateur *presque* commun dans la mesure où ces appels ne figurent ni dans l'ouverture de *Jean de Paris* ni, étrangement, dans celle de *La Violette.* Des notes répétées alarmantes sur rythme pointé, suivies d'un arpège claironnant de *do* Majeur entendu à découvert aux trompettes, ouvrent par exemple l'une des sections de l'ouverture d'*Héléna* (Exemple musical 6).

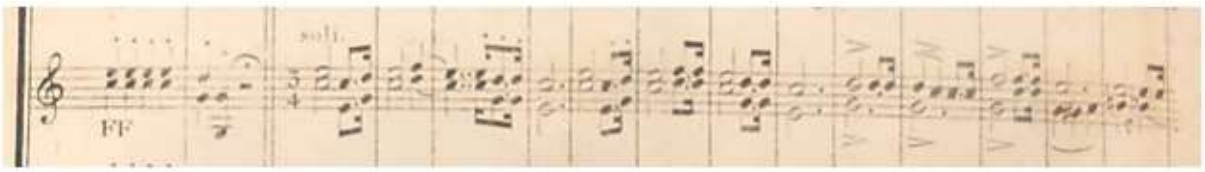
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 6: Étienne-Nicolas Méhul, *Héléna*, paroles de J.-N. Bouilly, Paris : magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, [s. d.], Ouverture, p. 25.



Ces mêmes appels cuivrés reviennent à l'identique au moment de l'entrée cérémoniale du gouverneur, à la fin de l'acte I (I, 10). Cette section susceptible d'appeler l'attention et d'occasionner un contraste avec ce qui précède, nous la retrouvons par ailleurs dans l'ensemble des ouvertures considérées. C'est le cas de celle du *Prince troubadour,* dont le début archaïsant a été commenté plus haut : dès la huitième mesure, des appels cuivrés émis sur un belliqueux rythme pointé insufflent au numéro son nécessaire dramatisme. C'est le cor, commenté et entendu à plusieurs reprises dans la suite de l'opéra, qui est mis en valeur à cette occasion. Dans l'ouverture de *Charles de France,* ces appels héroïques sont introduits dès la huitième mesure, note répétée au cor et à la trompette soli accompagnés des seuls roulements de timbales. Après l'interruption d'une section en *tutti*, une longue phrase de deux cors solo entendus à découvert reprend, selon une écriture caractéristique de tierces et de sixtes et de rythmes pointés (Exemple musical 7).

Exemple musical 7: François-Adrien Boieldieu, *Charles de France*, Paroles de MM. Théaulon et Dortois, Paris : chez Boïeldieu jeune, [s. d.], Ouverture, VM5-468.



Le dernier exemple démontre la longévité de ce code, dans l'histoire de l'opéra-comique médiévaliste : la seconde section de l'ouverture de *Micheline* emploie en effet cette image sonore. Cet appel de trompettes prolongé sur dix mesures, émis à découvert puis harmonisé par les cors et les bassons, contraste à la fois avec ce qui précède et avec ce qui suit, un thème suave et apaisé confié aux violons *arco*.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Pour conclure, l'ensemble de ces symphonies introductives atteste les nombreuses possibilités offertes aux compositeurs en termes de début d'opéra-comique médiévaliste. En dépit de l'impératif qui s'impose alors, selon lequel l'esprit de la pièce devrait se refléter dans son ouverture, certains débuts exploitent d'ailleurs une rhétorique indifférente à la couleur locale médiévaliste. Lorsqu'il y a un effort de couleur locale, par ailleurs, la priorité n'est pas systématiquement donnée à la codification de l'archaïsme mais peut également être le fait de l'esprit plus général de l'œuvre, qu'il soit héroïque, pittoresque ou cérémonial. Ces constats pourraient infirmer l'hypothèse de départ tout entière si un procédé n'était repris d'œuvre en œuvre : les appels cuivrés, écriture stéréotypée en notes répétées ou sur un intervalle de quarte confiée au cor ou à la trompette à découvert, qui donne aux symphonies introductives leur dimension descriptive et réaliste et qui dessine un air de parenté entre les ouvertures.

II. b. Les passages de musique phénoménale

Trois raisons ont mené à quêter les images sonores médiévalistes au sein des passages de musique phénoménale avec une acuité particulière. La première consiste en un principe de convenance tacite selon lequel la musique que l'on feint de représenter sur scène mime une musique qui convient au cadre de la pièce – un double jeu d'imitation tributaire du principe de vraisemblance. Ce principe de convenance aiguille d'ailleurs fréquemment la recherche d'une stylisation archaïsante dans la partition d'opéra. Dans l'article cité plus haut, relatif à de potentielles citations de vrais *Minnesänger* dans *Tannhäuser,* Larry Bomback indique qu'« il y aurait un sens à ce qu'il [Richard Wagner] veuille introduire quelque procédé sémiotique[779] à cet endroit[780] », c'est-à-dire au moment du « Tournoi des chanteurs », passage de musique phénoménale. Cette intuition, l'auteur ne la justifie pas : le principe de convenance à l'aune duquel la musique phénoménale recèlerait les fragments musicaux les plus « authentiques », dirait l'analyste de la « réception du Moyen Âge », « archaïsants », préférons-nous, n'est donc pas explicité parce que trop évident. Une telle intuition n'est pas isolée : le musicologue M. Richardson, selon lequel le médiévalisme wagnérien est « un rêve de l'ancien temps[781] » et qui s'ancre en cela dans l'optique de la réinvention du Moyen Âge, mobilise bel et bien des connaissances relatives à la musique ancienne pour analyser, au cœur de la scène du concours de chant, la forme de l'hymne de Wolfram comme un calque de la forme-bar médiévale. Plus

[779] C'est-à-dire l'emploi, au sein de la musique romantique, de procédés stylistiques propres à la musique médiévale.
[780] L. Bomback, *art. cit.*, p. 27.
[781] M. S. Richardson, *Evoking an Ancient Sound : Richard Wagner's Musical Medievalism*, Thesis for the degree Master of Music, Rice University, 2011.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

tard, l'auteur analyse également le chœur des Vieux Pèlerins (III, 1), passage de musique phénoménale, comme la réécriture de la monophonie vocale grégorienne[782]. Ce principe de convenance, nous y souscrivons en nous focalisant sur les passages de musique phénoménale ; mais c'est pour y quêter une stylisation musicale, des signaux médiévalistes fondés sur une intertextualité avec d'autres opéras-comiques et sur le contexte du médiévalisme français, non une « injection » de musique médiévale. L'importance accrue accordée aux passages de musique phénoménale émane, deuxièmement, de l'attention que ces passages appellent chez les spectateurs. Elle se justifie, troisièmement, par certains passages des *Mémoires* de Grétry relatifs au « coloris ancien », qui révèlent ce que serait une stratégie de la réinvention musicale du Moyen Âge. Voici l'effet censé émaner, de l'avis du compositeur, de l'ouverture *d'Aucassin et Nicolette* :

> « L'ouverture d'*Aucassin* doit reculer d'un siècle ses auditeurs. Dans le courant de l'ouvrage, je n'ai pas cherché à mettre partout les chants antiques, ou les vieilles modulations que nous ont transmis l'ancien opéra français ou la musique d'église ; mais j'ai mis en opposition l'antique avec le moderne, ce qui donne plus de saillant à la composition générale de l'ouvrage[783]. »

« Mettre en opposition », rendre « saillant » : c'est donc de la savoureuse dissonance provoquée par l'enchaînement de la musique moderne et des passages en « style antique », irrégulièrement intégrés au cours de l'opéra, que naît l'effet d'archaïsme. Dans le propos de Grétry, il est clair que l'« antique » ne renvoie pas à une époque historique précise mais à un modeste parfum rétrospectif : il naît de l'effet de décalage entre le présent et un passé imprécis. L'absence de transition liant les deux styles constituerait le moyen de « reculer » l'auditoire dans un autre imaginaire temporel. Il transparaît en somme de cet extrait une conscience très lucide de son compositeur : son public n'est pas rodé à l'esthétique médiévaliste, il faut donc le guider de la façon la plus évidente. Deux idées marquantes et pionnières se dégagent finalement de son propos : premièrement, la jauge de l'archaïsme musical serait, dès ses débuts, non pas le pastiche d'une musique historique mais l'effet à produire sur le public encore dépourvu de clefs d'écoute ; deuxièmement, l'archaïsme se définit comme un effet d'étrangeté, un contraste, avec le langage musical familier. L'idée que certains passages sont plus opportuns que d'autres à véhiculer l'archaïsme du simple fait de leur situation stratégique dans l'opéra ou de la spécificité de leur régime (en l'occurrence, de la musique représentée sur scène) figure par ailleurs en filigrane dans l'affirmation suivante : la romance chantée par Blondel est écrite « dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout

---

[782] *Ibid.*, p. 24.
[783] André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, tome I, Paris : Imprimerie de la République : 1789, p. 336.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

le reste[784] ». Dans les opéras-comiques médiévalistes datés des décennies 1810-1820, la stylisation musicale des romances de troubadour, musique phénoménale par excellence, repose-t-elle sur une recette applicable de partition en partition ? Un parcours des romances d'opéras-comiques médiévalistes permet-il en d'autres termes de mettre à jour une série de réécritures musicales ?

Sur l'ensemble du corpus étudié, quatre romances de troubadour ou numéros assimilés ont été mis en regard entre eux puis, lorsque cela était possible, à leur adaptation à l'étranger. Il s'agit de la « romance du ménestrel » (I, 2) de *La Rose blanche et la Rose rouge,* de la « romance du troubadour » (II, 6) de *Jean de Paris*, de l'entrée en scène des deux troubadours dans *Le Prince troubadour* (quatuor n° 2) et de la romance (I, 11) de la *Bergère châtelaine* (1820). Avant cela, pourquoi le numéro de la romance investit-il de la sorte les opéras-comiques médiévalistes ? S'appuyant sur un texte intitulé « De la romance » signé de Charles Nodier, Emmanuel Reibel démontre la « romance » est envisagée à l'époque comme un genre « intrinsèquement historique[785] » :

> « La romance fleurit avec les mœurs chevaleresques, à l'époque de la civilisation de l'Occident. Elle fut le chant de guerre des Maures, et le chant d'amour des Trouvères. Elle est le monument de tous les souvenirs romantiques. On referait avec des romances l'histoire entière des Croisades. Le Tasse et l'Arioste ne sont peut-être que d'heureux compilateurs de romances[786]. »

On attribuerait donc de véritables origines médiévales[787] à la romance, filiation qui explique sa tendance récurrente à s'intégrer à des intrigues médiévalistes, qu'il s'agisse de roman comme d'opéra.

La première « romance du ménestrel » de *La Rose blanche et la Rose rouge,* interprétée par le personnage de Raymond qui « s'approche du rempart, prélude sur son luth et chante en s'accompagnant », succède de peu le lever de rideau initial. Notée *andantino mosso,* à trois temps, en *la* mineur, la romance est d'esprit mélancolique. Après une courte introduction essentiellement confiée aux cordes, dépourvue de tout signe distinctif médiévaliste, le premier couplet initié par le signal verbal « de châteaux en châteaux » donne lieu à une stylisation plus ou moins attendue : il s'agit d'harmonies arpégées confiées aux violons 1 et 2 en *pizzicati*, soutenues par des violoncelles et contrebasses de même écriture. Le début des autres couplets est signalé par le retour de cette orchestration, quelque peu variée. La dimension archaïsante de cette pièce tient par ailleurs aux tenues de quintes

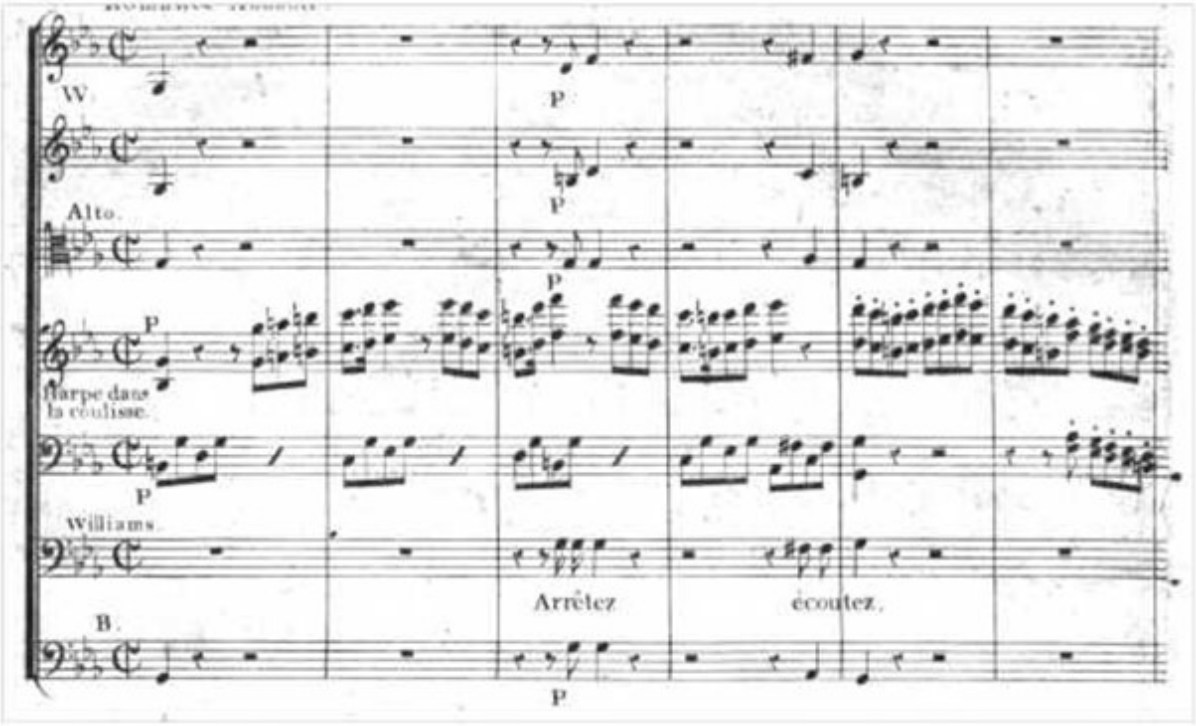
[784] *Ibid.*, p. 338.
[785] E. Reibel, *op. cit.*, p. 117.
[786] Charles Nodier, *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, Paris : Dermonville, 1806, p. 107-108, cité *in ibid.*, p. 117.
[787] Général Thiébault, *op. cit.*, p. 118.

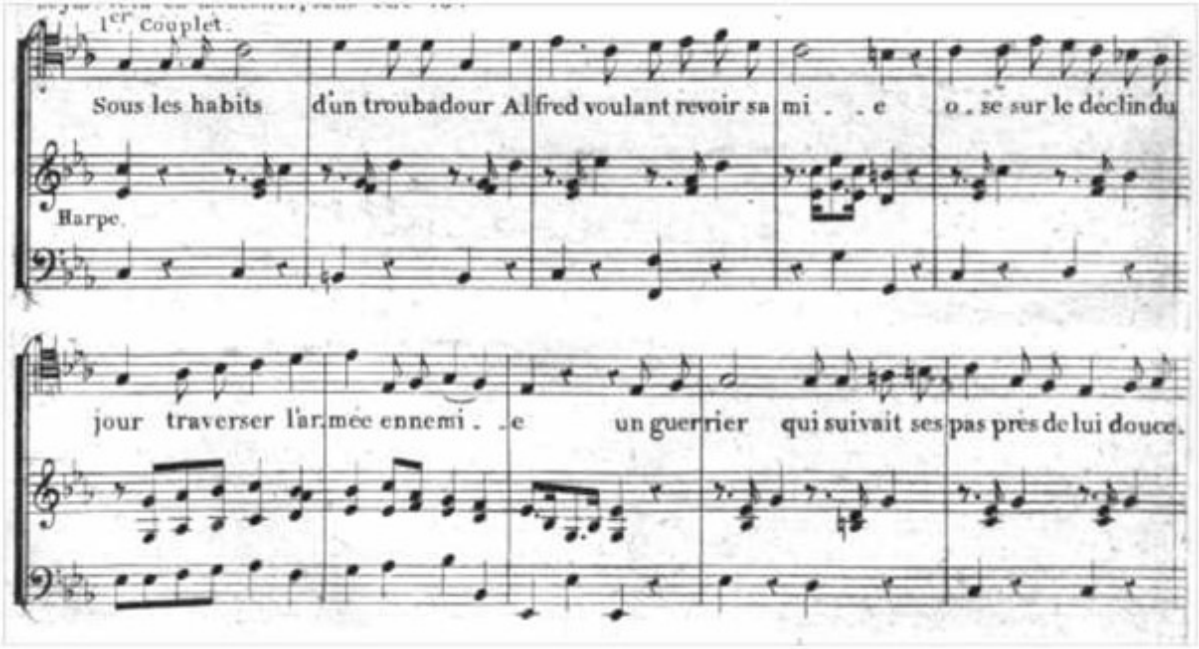
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

confiées aux contrebasses, en crescendo sur les cinq mesures du prélude : l'ensemble produit un effet de bourdon qui octroie également à la romance sa dimension populaire. Des sauts d'octaves en *pizzicati* confiés aux violoncelles et contrebasses et des accords arpégés de violons qui évoquent une écriture de harpe soutiennent la ligne vocale du faux troubadour : il s'agit d'une mélodie simple, aux intervalles conjoints et à l'ornementation sobre. Le rythme récurrent de la longue (une blanche) suivie d'une brève (une noire), rythmique iambique, constitue peut-être une allusion à la musique ancienne similaire à celles tentées dans les années 1780. Le refrain contraste avec les couplets par son ampleur orchestrale accrue et par sa modulation en majeur. Les violons 1 et 2 doublent la voix et la vocalité se fait plus virtuose, chargée d'un surcroît d'ornementation et de grands intervalles. Le second couplet coïncide avec un « retour à la norme » de la romance, c'est-à-dire au retour du mode mineur et de la simplicité vocale. Le dernier couplet est précédé du retour du bourdon de contrebasses. Son orchestration est variée, au regard des couplets précédents, avec imagination, sans que leur esprit d'intimité ne soit trahi ni que leurs sonorités luthées ne soient perdues : l'évocation du crépitement des harpes se traduit cette fois par le staccato des bassons et les notes répétées des violons 1 dans l'extrême-aigu. Si, aux antipodes de l'idée reçue relative à la romance, celle de Gaveaux s'achève sur une cadence virtuose, l'atmosphère mélancolique lui préside bel et bien, cela du fait de sa tonalité, de son écriture simple, voire dépouillée, et du peu d'ornementation qui anime sa ligne vocale hors du refrain. Dans la seconde romance que compte l'opéra-comique (I, 14), Gaveaux évoque par ailleurs l'écriture de lyre ou de luth par d'autres procédés. L'esprit luthé, qui est également le fait de cette romance, émane de la combinaison d'une harpe et de vents (clarinettes et bassons). La tonalité mineure n'est pas une caractéristique absolue de la romance de troubadour puisque, comme dans la « romance du troubadour » de *Jean de Paris*, cette dernière est écrite en *si* bémol majeur et émaillée de nombreux emprunts en *ré* mineur. La troisième et dernière romance de troubadour de *La Rose blanche et la Rose rouge*, la romance de Seymour (III, 6) en *do* mineur, ne compte que deux couplets, qui sont entrecoupés de commentaires parlés et de mouvements de scène. Les cordes pincées sont cette fois le fait d'une harpe hors-scène très volubile en son prélude (Exemple musical 8), l'instrumentation devenant donc de plus en plus « réaliste » au fil des romances de cet opéra-comique. Le caractère simple et populaire de cette dernière romance tient par ailleurs à sa vocalité (sa mélodie débute sur un intervalle de quarte) et à la régularité des carrures.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 8: Pierre Gaveaux, *La Rose blanche et la Rose rouge* (III, 6), opéra-comique, paroles de G. de Pixerécourt, romance de Seymour (III, 6), mesures 1-16, Paris : à la Nouveauté, 1809, p. 187.





Il n'y a pas de troubadour dans *Jean de Paris* comme cela a été dit précédemment, mais bel et bien une « romance de troubadour ». L'un des commentaires parus à son sujet dévoile, par la qualité de simplicité et la couleur « antique » qu'elle lui reconnaît, ce que l'on attend alors

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'une romance de troubadour. On lit ainsi sous la plume d'un certain Martine, dans un essai intitulé *De la musique dramatique en France* (1813) :

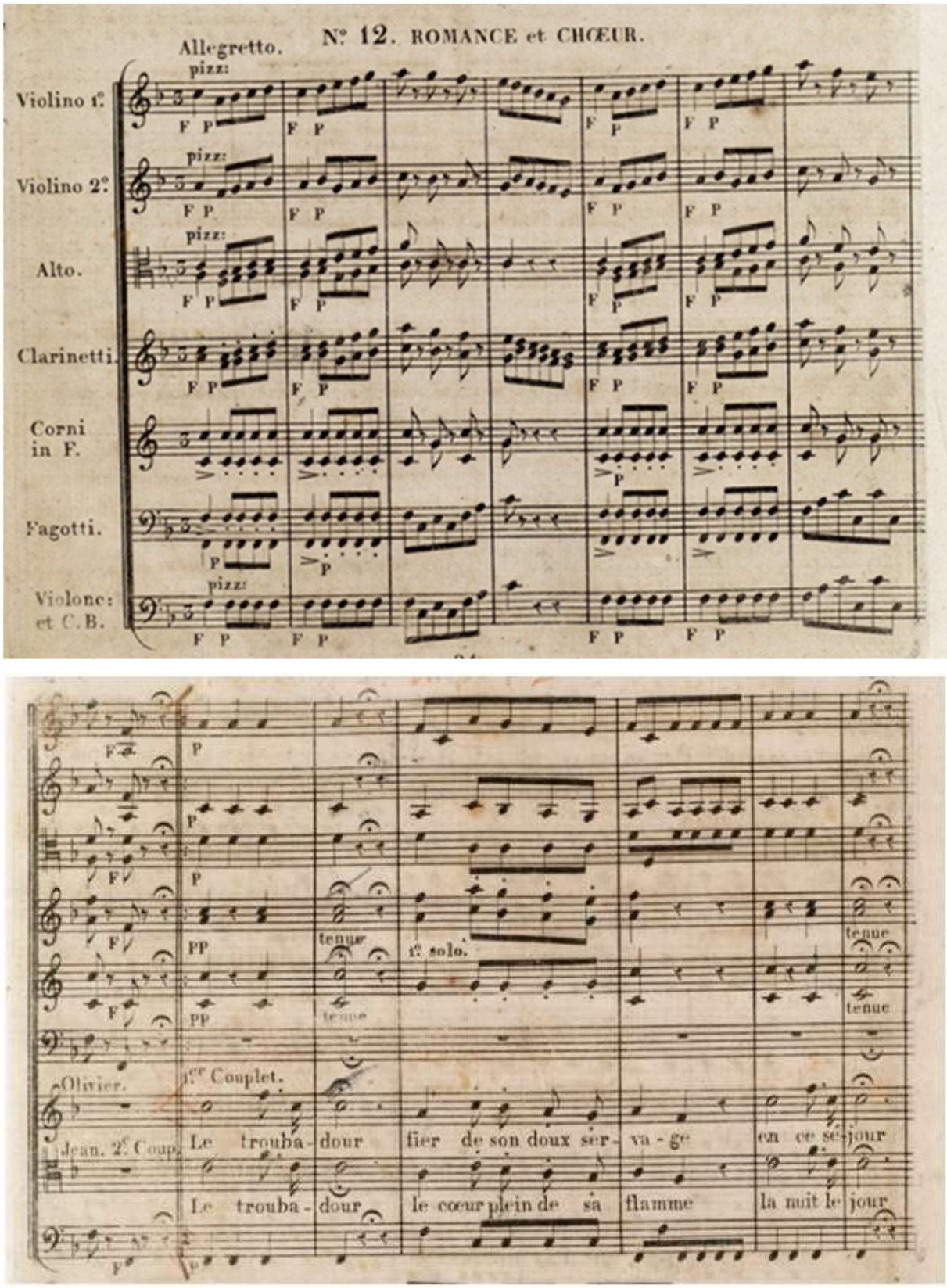
> « Les trois meilleurs morceaux de la pièce, à mon avis, sont la charmante romance du Troubadour, l'air si pittoresque du Page, et celui de Jean de Paris au deuxième acte […], où l'auteur a su heureusement concilier la couleur antique avec les agréments du chant. Point de fracas, point de faux ornements dans ces trois airs ; c'est de la musique mélodieuse, expressive et naturelle ; c'est celle qui plaira toujours[788]. »

Cette romance notée *allegretto,* à trois temps et en *fa* majeur, dément à son tour l'idée reçue selon laquelle un tel numéro est mélancolique par nature. Son écriture luthée l'apparente par ailleurs aux précédentes : l'orchestration des couplets, chambriste, donne la primeur au pupitre de cordes en *pizzicati*, joués piano. Le parti pris de Boieldieu n'est pas celui du réalisme puisqu'il ne traduit pas aussi « littéralement » que possible, à la harpe par exemple, les gestes d'Olivier en train de jouer de la guitare. L'écriture des deux premiers couplets consiste en une mélodie accompagnée dont l'accompagnement est le fait des violons en *pizzicati*. Du point de vue du langage harmonique, on ne relève pas d'inflexions modales susceptibles de connoter l'étranger d'un autre monde, celui du passé. Par ailleurs, la combinaison féconde du médiévalisme et du pittoresque se confirme là encore puisque le refrain pour chœur, d'esprit champêtre, contraste par l'orchestre rutilant qu'il requiert (Exemple musical 9) : certains instruments connotés pour leur caractère populaire et champêtre, castagnettes et tambours de basque, sont montrés sur scène, conjuguant couleur locale visuelle et sonore. Dans ce refrain, les cordes pincées de la guitare sont « jouées » par une mélodie en *pizzicati* de violons 1 et 2, à la tierce ou à la sixte, soutenue par de discrètes tenues de vents à fonction harmonique (les cors et les bassons en début de romance).

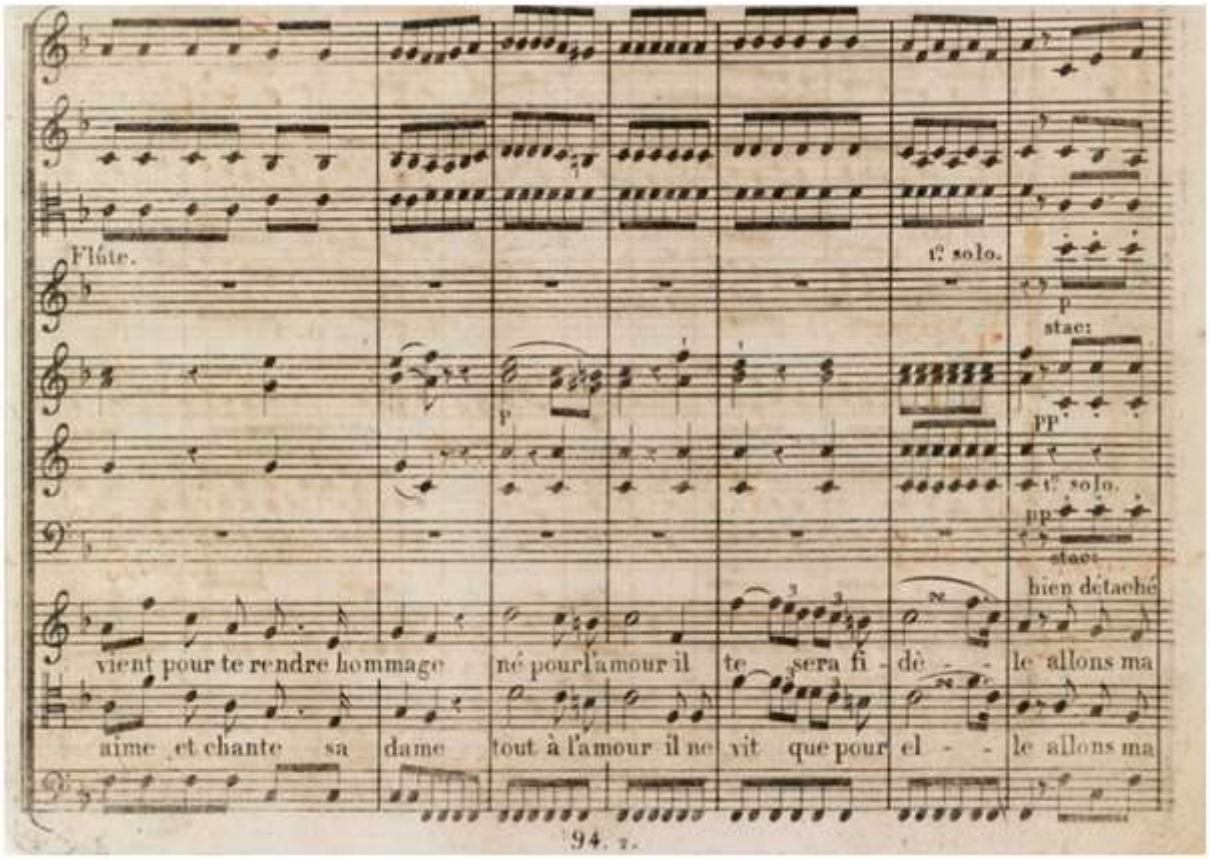
[788] [s. a.], *De la musique dramatique en France ou Des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées ; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa décadence ; des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques, et de leurs productins restées au théâtre*, Martine, Paris : J.-G. Dentu, 1813, p. 287.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 9: François-Adrien Boieldieu, *Jean de Paris*, paroles de M. de Saint-Just, Paris : Boieldieu jeune, [s. d.], romance du troubadour, mesures 1-20, BnF, Musique, VM5-448.



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016



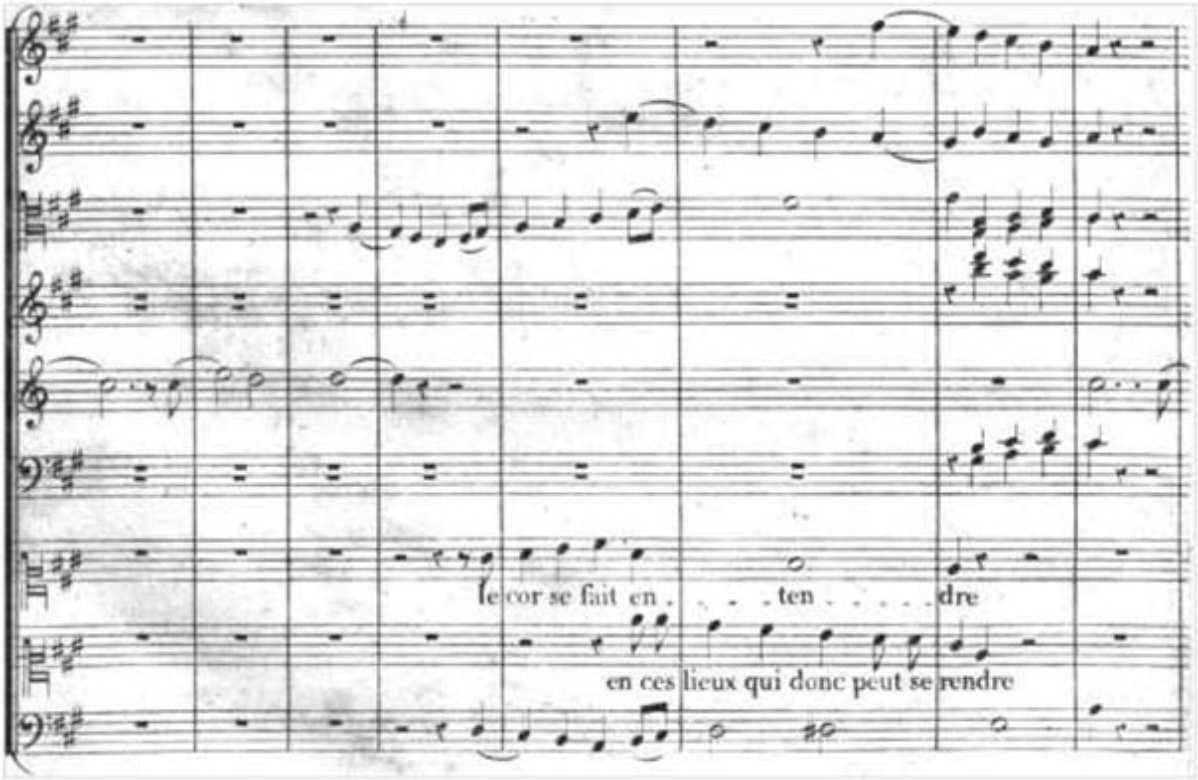
Dans *le Prince troubadour* (1813), la première romance de Laurette n'appelle pas une stylisation de cordes pincées (guitare, codes en *pizzicati* ou harpes) mais la prédominance d'un violon solo joué *arco*. L'association du timbre du violon et de la mention à haute voix du terme « romance » constitue peut-être une allusion à la romance de Blondel. Les cordes pincées ne sont données à entendre que quelques instants plus tard, dans le second numéro de l'œuvre (quatuor n° 2), combinées au timbre du cor, pour marquer l'entrée en scène proprement dite des deux troubadours. Le surgissement de ces deux « personnages couleur locale » est en cela dramatisé d'un point de vue à la fois scénique (on entend et on commente les troubadours avant de les voir) et musical. Par ailleurs, non seulement ces instruments sont mis en valeur du point de vue de l'orchestration, mais ils sont également nommés « à voix haute » par les personnages en présence. Laurette et Mademoiselle Babolein les commentent, précisant notamment à qui ne l'aurait entendu que « le cor se fait entendre » (Exemple musical 10). Le solo de harpe, harmonies simples et consonantes (les premiers et cinquièmes degrés de *la* majeur), qui relève lui aussi du registre de la musique phénoménale, permet l'identification immédiate des personnages : « une harpe, ce sont des troubadours qui vont chantant leurs exploits ». Ce réflexe pavlovien est sans doute également celui des spectateurs. Le recours à la musique phénoménale se poursuit tout au long de cette intervention initiale des

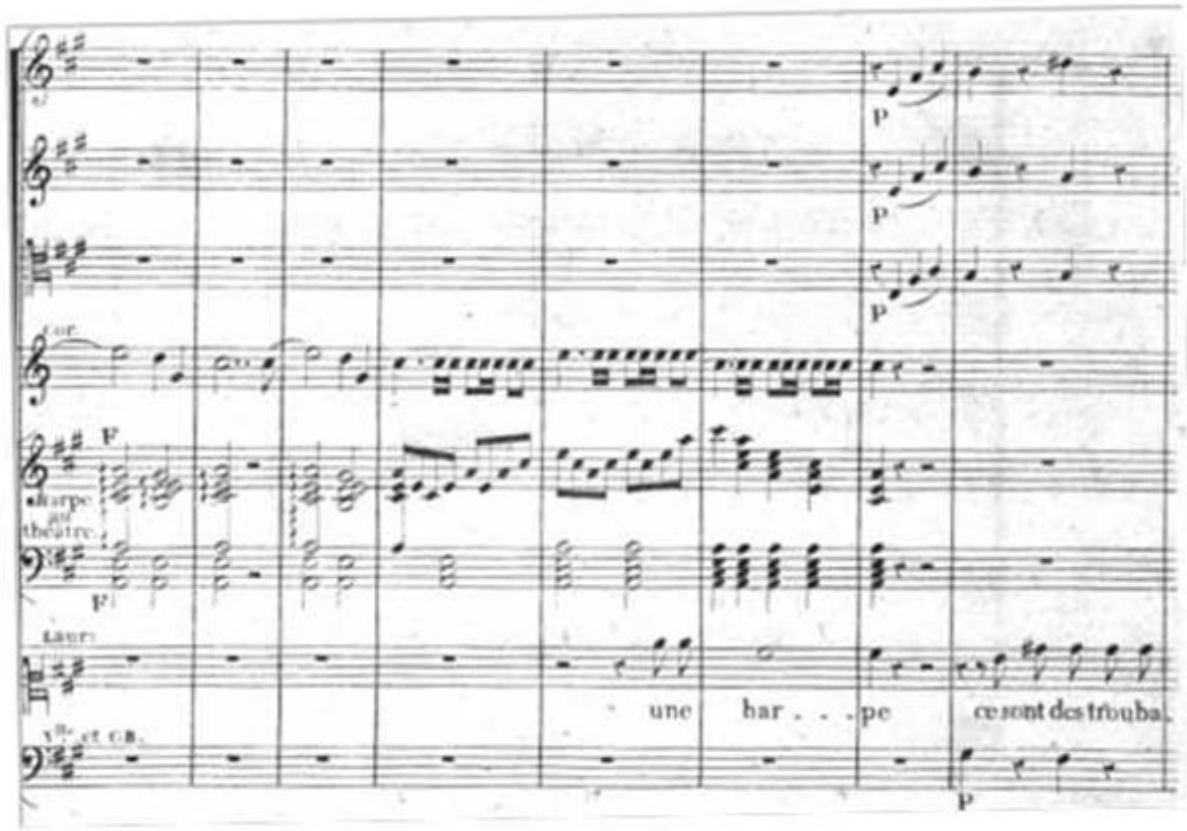
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

deux troubadours. L'ensemble des partitions considérées constitue, du fait de leur commune écriture luthée, une série de réécritures. Là encore, il est évident que « tout a été écrit » avant les années 1810, et c'est semble-t-il avec un imperceptible sourire en coin que les compositeurs s'adonnent à ce numéro obligé.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

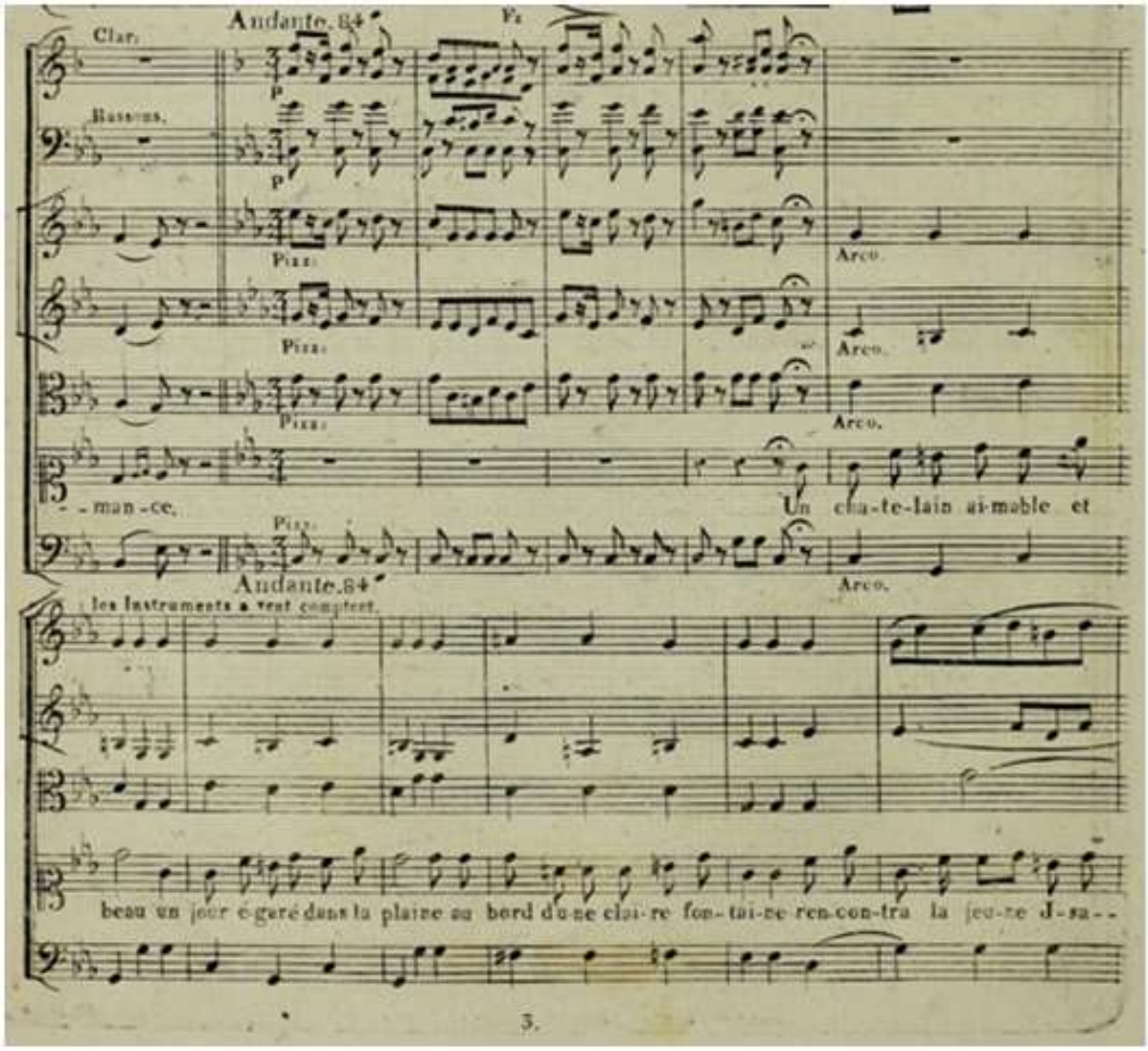
Exemple musical 10: Étienne-Nicolas Méhul, *Le Prince troubadour*, opéra-comique, paroles de M. A. Duval, Paris : J. Frey, [s. d.].





Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 11: Daniel-François Auber, *La Bergère châtelaine*, paroles de M. Planard, BnF, Musique, VM5-671. Romance de Lucette, mesures 1-11.



La romance du comte d'Arabel de *La Violette* n'est pas une romance de troubadour mais une romance de chevalier, aussi contrevient-elle à l'uniformité de cet ensemble composé de numéros à l'atmosphère mélancolique. Si son esprit est vaillant, c'est qu'elle a été soi-disant composée par le père d'Euriante, un preux parti en croisade. Elle s'ouvre sur cinq mesures de *tutti* d'esprit *marziale*, introduction qui ne laisse guère attendre l'effet produit par ce chant sur Euriant, ses pleurs et son émotion. Quand Marguerite commence à chanter, le *tutti* s'efface toutefois devant un simple accompagnement de cordes, archaïsme instrumental de convention dans ce genre. L'esprit héroïque, lui, perdure, entretenu par des accents « brute » à contre-temps, de volontaires sauts de quarte et des rythmes pointés. La romance s'achève par ailleurs

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

sur une couleur archaïsante issue de l'écriture en quintes à vide des violoncelles. Les attributs musicaux liés plus spécifiquement au numéro de la romance, Carafa les réserve semble-t-il à d'autres numéros plus intimistes, non signés d'un chevalier : le duo de Gérard et Euriant (I, 4) ou la « romance de Gérard » (III, 5). Seuls le pupitre des cordes accompagne ce duo, accords arpégés de violoncelle et *pizzicati* de violons et altos. La mélodie de violoncelle presque humaine qui introduit la « romance de Gérard » lui octroie d'emblée sa teinte mélancolique. Dans ce numéro, Carafa ne déroge pas au stéréotype exploité par ses prédécesseurs, la romance étant essentiellement accompagnée de pupitre des cordes. Considérons enfin la chanson « Je sais une violette » (III, 2) de Marguerite, désignée plus haut comme un succédané de romance de troubadour, duquel on attendait une allégeance totale à l'esthétique d'« Une fièvre brûlante » (voir notre seconde partie). Les premières mesures de ce numéro comportent un effectif instrumental chambriste, celui des cordes bientôt soutenues par des tenues de bassons. La simplicité mélodique attendue n'est en revanche pas de mise, du fait de l'influence que le répertoire italien exerce sur Carafa : pleine de volubilité, la ligne vocale révèle une ornementation virtuose que l'on imagine déplacée dans l'horizon d'attente du public.

La mise en regard de ces passages atteste l'obéissance des compositeurs français, au moment où le terme clé de « romance » apparaît, à l'impératif de la couleur locale, ce qui laisse aussi présumer, au sein de ce théâtre de répertoire qu'est alors l'Opéra-Comique, la familiarité du public avec cette image sonore (*Tableau 8*). Une fois le décor planté, une fois entendu « de châteaux en châteaux », on attend probablement ce passage luthé. Le principe de convenance plus haut évoqué s'applique ici : au moment où la musique devient phénoménale, le moment est venu pour le compositeur de jouer la carte de la couleur locale, d'intégrer au sein de la musique moderne une « vignette musicale[789] » archaïsante. D'une partition à l'autre, les ingrédients les plus volontiers associés à la romance de troubadour se dégagent : la stylisation d'une écriture idiomatique de luth, des accords égrenés ou en basse d'Alberti, le partage clair entre mélodie et accompagnement, la légèreté de l'accompagnement orchestral, la simplicité de la ligne vocale – un ambitus restreint, une ligne conjointe et peu ornementée – (Carafa mis à part), la tonalité généralement mineure susceptible de s'éclairer de quelques mesures majeures au moment des refrains, l'absence générale de dissonances et de virtuosité. L'emploi de quelques-uns au moins de ces ingrédients permet de souligner l'air de parenté de ces numéros, de les désigner comme des réécritures puis de désigner leur ensemble comme un

[789] Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.*, p. 366.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

pilier de l'imaginaire médiévaliste. Ce numéro distingue d'ailleurs particulièrement l'opéra-comique historique non médiévaliste de l'opéra-comique ancré dans les siècles de la chevalerie, auquel il est spécifique, tout en se situant dans le régime de la réinvention du Moyen Âge : l'absence de toute référence authentique à une romance médiévale ou de recours à un semblant de *musica ficta* permet d'affirmer avec Patrick Taïeb que ces numéros « renvo[ient] à une époque antérieure imprécise par un jeu d'évocation stylistique et de libre association de l'imagination[790] » et ne trouvent de meilleurs éclairages que les options choisies par les autres compositeurs confrontés au même numéro obligé. Tous les compositeurs ne font pas preuve du même talent au moment de mettre en application l'impératif de Grétry. Le propos suivant, appliqué aux librettistes censés écrire ou réécrire l'exotisme dans le livret d'opéra-comique, vaut en ce contexte : « les livrets qui reposaient sur un sujet exotique étaient fondés non seulement sur du cliché mais aussi sur la capacité des librettistes à jouer avec et même à transformer les clichés inhérents à ce matériau[791] » (Hervé Lacombe). Gaveaux, Méhul et Boieldieu adoptent en effet des partis pris divers (introduire une harpe ou l'imiter de façon plus stylisée, plus subtile, combiner les sonorités archaïsantes et l'orchestration moderne ou les maintenir dans le régime de l'exception, coupées de tout accompagnement moderne).

Les romances de troubadour ne s'apparentent pas entre elles sur la base de leur seul contenu musical mais aussi sur celle de leur mode d'insertion dans la partition musicale. Elles appartiennent en effet à la bande-son médiévaliste de l'opéra, ensemble d'ingrédients musicaux intégrés à l'ensemble des œuvres du corpus ou, d'un autre point de vue, voyageant de l'une à l'autre. Cette idée de bande-son, nous la développons dans le chapitre suivant à partir d'un parallèle avec les romans historiques du vicomte d'Arlincourt.

---

[790] Patrick Taïeb, *op. cit.,* p. 195.

[791] « *Librettos with exotic subject matter are founded on cliché but also on the librettist's ability to play with and even transform the clichés inherent in the material.* » *in* Hervé Lacombe, *art. cit.*, p. 150. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 8 : Instrumentation des romances luthées

Opéra-comique	Romance ou numéro apparenté	Instrumentation
Richard Cœur-de-Lion	Romance « Une fièvre brûlante »	Différentes instrumentations, dont violon solo
Héléna	La chanson du troubadour (notée « romance ») (I, 7) Romance de Constantin (II, 5)	Quatuor à cordes, accords arpégés et contre-chants Arpèges de violoncelle
La Rose blanche et la Rose rouge	Première romance du ménestrel (I, 2) et (I, 3) Romance de Raymond (I, 14) Romance de Seymour	Cordes en *pizzicati* Harpe et vents Harpe seule dans la coulisse
Jean de Paris	Romance du troubadour (II, 6)	Violons en cordes pincées + vents (tenues harmoniques)
Le Prince troubadour	Romance de Laurette (I, 1) Air d'entrée en scène des deux troubadours (I, 2)	Quatuor à cordes et contrechants de hautbois et de flûte Harpe seule dans la coulisse
Charles de France	Romance de Charles et Bianco (I, 9) Romance de Marguerite (II,4)	Quatuor à cordes
La Bergère châtelaine	Air de Lucette (I, 1) Romance de Lucette (I, 11)	Cordes en *pizzicati* Cordes en *pizzicati*
Le Roi René	Prière d'Ysaure, Inès et Batilde depuis la coulisse (I, 1) : « Salut, auteur de la lumière »	Harpe dans les coulisses puis (entrée du chœur) *pizzicati* du quatuor à cordes
La Violette	Romance du comte d'Arabel (I, 8) Romance de Gérard (III, 5)	Romance d'esprit martial ; quatuor à cordes, palette instrumentale qui se densifie Quatuor à cordes en *pizzicati*
Micheline	Ballade de Micheline (I, 3)	Cordes en *pizzicati*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHAPITRE III UNE BANDE-SON COMMUNE A L'OPÉRA-COMIQUE ET AUX ROMANS D'ARLINCOURT

Lorsque l'idée d'une bande-son médiévaliste commune par sa teneur et par son mode d'intégration à l'opéra-comique et au roman historique a été proposée au Pr Jacobshagen, celui-ci a suggéré que « la bande-son du médiévalisme sautait à l'époque aux oreilles du lecteur, et [qu']elle accompagnait probablement l'œuvre littéraire de la façon dont une bande-son accompagne un film médiéval, aujourd'hui[792] ». En effet, le cinéma est aujourd'hui ce que l'opéra était seul à pouvoir être au XIXe siècle : le medium le plus apte, de par ses multiples paramètres, à réinventer un Moyen Âge en trois dimensions et à porter les clichés de toute une époque.

La bande-son se définit comme un ensemble d'ingrédients porteurs de couleur locale verbale intégrés à un roman historique ou à un opéra-comique et voyageant de l'un à l'autre. Dans un genre comme dans l'autre, elle présente donc la particularité d'être à la fois spécifique (par sa teneur, sa densité) aux œuvres dans lesquelles elle s'ancre et de surplomber ces dernières : elle circule d'un genre à l'autre, d'une œuvre à l'autre, quasi identique à elle-même. Dans le roman, ces ingrédients présentent la particularité d'échapper au régime normal de la narration dans la mesure où ils ne font pas directement progresser l'intrigue et apparaissent comme des pauses musicales et dans la mesure où il s'agit d'un matériau censé être hétérogène, de la musique intégrée à un texte écrit. Dans l'opéra-comique, la bande-son échappe au régime normal de la musique de convention, relevant systématiquement de la catégorie de musique phénoménale, musique entendue par les personnages. La distinction entre le plan de la bande-son et celui du corps de l'œuvre peut être plus difficile à cerner dans la mesure où ces deux matériaux ne sont pas hétérogènes : il s'agit d'une certaine musique intégrée à une autre musique. Le parallèle établi avec les romans du vicomte d'Arlincourt permet de clarifier la distinction. L'idée de bande-son médiévaliste constitue par ailleurs l'un des ciments de notre approche interdisciplinaire.

Le rapprochement effectué entre des media distincts relève moins de la métaphore que de l'assimilation littérale, bien que l'application des outils narratologiques à la musicologie ne

---

[792] Ce retour a fait suite à un exposé proposé à la *Hochschule für Musik und Tanz* de Cologne à la date du 20 mai 2014, exposé intitulé « *Die Bearbeitungen von Arlincourts medievistischen Romanen auf die europäischen Bühne (Frankreich, Deutschland, Italien, 1821-1840). Forschungen über den Verkehr von medievistischen französischen Vorbildern durch Europa in der frühen Romantik* » (les adaptations des romans médiévalistes d'Arlincourt sur les scènes européennes - France, Allemagne, Italie. Les transferts de modèles médiévalistes français en Europe au cours du premier Romantisme).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

fassent pas l'unanimité : « [e]n général, il est risqué d'affirmer sur la base d'une structure commune que deux types d'objets sont étroitement liés : il est trop aisé de décrire les structures communes à des disciplines différentes[793] », rappelle Fred Everett Mauss, décrivant la tendance abusive des analystes à comparer le déroulement de l'œuvre musicale à un drame ou à une narration littéraires[794]. La bande-son romanesque et la bande-son de l'art lyrique présentent une référence commune : la *colonna sonora*[795] théorisée par Emilio Sala dans le genre du mélodrame. Comme la bande-son, la *colonna sonora* est en effet censée englober un ensemble hétérogène et stéréotypé d'interventions musicales. Par ailleurs, les éléments constitutifs de la *colonna sonora* se distinguent de simples agréments et exercent, envisagés globalement, un rôle structurel à l'échelle de l'œuvre, rôle également attribué aux ingrédients de la bande-son. La nature de ces éléments est décrite en ces termes :

> « Une dernière question […] concerne la récurrence de certaines formules musicales plus ou moins standardisées qui fonctionnent comme un répertoire à partir duquel le compositeur crée sa partition, comme un précis (manuel, guide) auquel il peut faire recours selon ses besoins […] Il ne faut pas pourtant penser à un répertoire au sens matériel du terme, mais plutôt à un ensemble de *loci communes*/lieux communs, d'*exempla* intériorisés par le musicien et qui conditionnent fortement son activité de composition[796]. »

Ces « formules » standardisées, ces « lieux communs », appartenant à la *colonna sonora* définissent le genre du mélodrame. Dans le cas de la bande-son médiévaliste, roman ou opéra-comique, l'ensemble des références sonores recouvertes par le terme de « bande-son » sont relatives non pas à un genre mais à un imaginaire. En outre, ces deux ensembles présentent un lien similaire entre le tout (le mélodrame ou l'imaginaire médiévaliste) et les parties (les éléments constitutifs) : leurs ingrédients à toutes deux sont en effet susceptibles de circuler d'une œuvre à l'autre tout en s'intégrant chaque fois de façon consubstantielle à une œuvre particulière.

On abordera successivement les ponctuations instrumentales émaillant les romans *et* les opéras, puis les « pauses musicales » (romances ou ballades) intégrées au roman en tant qu'équivalents des romances de troubadour d'opéras-comiques tout juste décrites.

---

[793] Fred Everett Maus, « *Music as Narrative* », in *Indiana Theory Review,* volume 12, 1991, p 7.
[794] *Ibid.* p. 1.
[795] Voir Emilio Sala, *L'Opera senza canto. il melodrama romantico e l'inventione delia colonna sonora*, Venise : Marsilio, 1995.
[796] « *Un'ultimo questione* […] *è quella della ricorrenza di certe formule musicali più o meno standardizzate che funzionano come un repertorio a partire dal quale il compositore crea la sua partitura, come un prontuario a cui far ricorso secondo la bisogna.* […] *Non bisogna percio pensare a un repertorio in senso materiale, ma a un insieme di* loci communes, *di* exempla *interiorizzati dal musicista e fortemente condizionanti la sua attività compositiva.* », *ibid.*, p. 146-147. Nous traduisons.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. a. Des ponctuations sonores typiques de l'opéra-comique médiévaliste

Le terme de « ponctuation » exploité par l'analyse musicale constitue un emprunt au champ de la littérature. Il désigne une bribe musicale censée marquer à plusieurs reprises le cours de l'action dans laquelle elle s'inscrit de façon diégétique, détenant pour cette raison le statut d'événement musical. La ponctuation sonore est par ailleurs soit émise à découvert, c'est-à-dire sans accompagnement instrumental, soit discrètement accompagnée : elle doit quoi qu'il en soit trancher sur le reste de l'orchestration. Relevant de la musique phénoménale, elle est presque toujours commentée par les personnages. La ponctuation n'est pas seulement caractérisée d'un point de vue musical, par ailleurs, mais aussi scénique : elle est systématiquement mise en scène, qu'elle soit émise hors-scène, depuis le fond de la scène, jouée sur scène, etc. Parmi les ponctuations tyiques, les appels cuivrés ont été identifiés dans le contexte des ouvertures d'opéra ; encore coupés de l'intrigue, ces derniers ne disent pas encore tout leur potentiel dramatique. La ponctuation n'a pas seulement la fonction d'une décoration, de facteur d'atmosphère : un simple appel de cor, un lointain tintement de cloche peut tenir lieu d'événement romanesque et bouleverser l'enchaînement des péripéties.

III. a. 1 Les ponctuations luthées

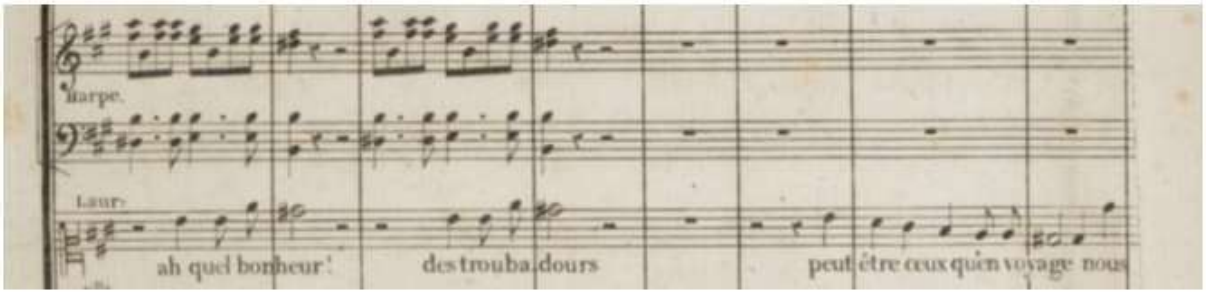
Dans les opéras-comiques ultérieurs à *Richard Cœur-de-Lion,* nous l'avons vu, le violon solo dont les interventions constituent des événements sonores cède le pas au hautbois, à la harpe et à la guitare. Les ponctuations luthées émises par ces instruments aux connotations archaïsantes annoncent la plupart du temps soit l'entrée en scène de troubadours, soit le début d'une romance, « mettent en bouche » le spectateur et l'alertent sur le changement de régime à venir en quelque sorte. C'est le cas dans *La Rose blanche et la Rose rouge* (I, 13). Précédant tout juste la « romance de Raymond », un accord de harpe est émis depuis les coulisses puis commenté par Lowel (« on entend préluder sur un luth dans le château ») : « C'est ce ménestrel, milord, il veut chanter avant moi[797] ! » Ce même accord parfait correspond au premier son de la « romance de Raymond » (I, 14), ce en quoi la première occurrence apparaît bel et bien, rétrospectivement, comme une annonce. Dans *Le Prince troubadour,* un motif luthé similaire de deux mesures est donné à entendre à deux reprises. Là encore, ce que nous pouvons désigner comme un *jingle* détient la double fonction d'annoncer une présence aux personnages et l'advenue d'un numéro type aux spectateurs. Il est émis pour la première fois depuis les coulisses, juste avant l'intervention du faux troubadour Guillaume (Exemple

[797] G. de Pixerécourt, *La Rose rouge et la Rose blanche*, *op. cit.*, p. 53.

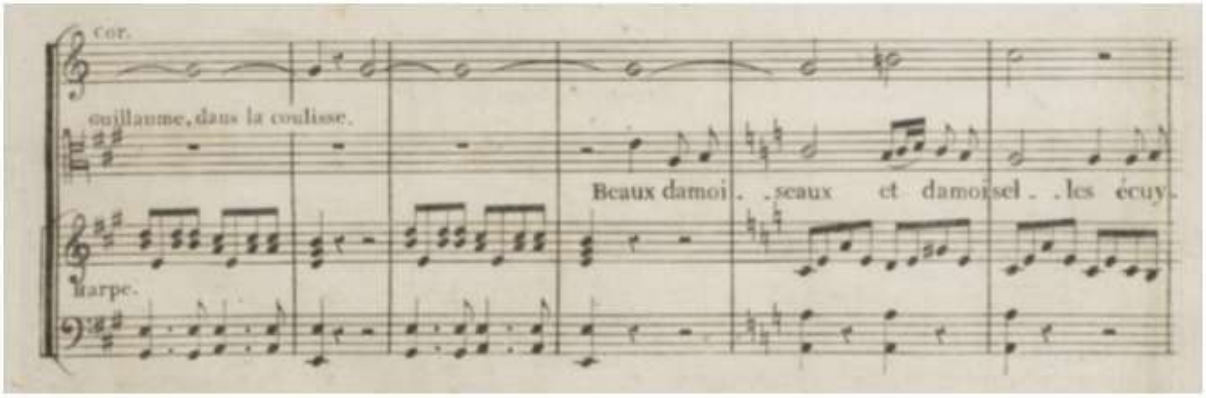
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

musical 12). La seconde fois, sous une forme transposée, elle précède la seconde intervention de Guillaume (Exemple musical 13). On observe ainsi, chez Méhul comme chez Gaveaux, une même stratégie d'anticipation du prélude de la romance proprement dite par une ponctuation luthée.

Exemple musical 12: Étienne-Nicolas Méhul, *Le Prince troubadour*, opéra-comique sur des paroles d'Alexandre Duval, Quatuor n° 2, mesures 33-40, Paris : Frey, [s. d.], p. 23.



Exemple musical 13: Étienne-Nicolas Méhul, *Le Prince troubadour*, opéra-comique sur des paroles d'Alexandre Duval, Quatuor n° 2, mesures 72-77, Paris : Frey, [s. d.], p. 23.



III. a. 2 Les ponctuations cuivrées

Les ponctuations cuivrées dont les ouvertures d'opéra-comique exploitent à un haut degré le potentiel dramatique et le pouvoir contrastant ont-elles bien leur place dans le genre de l'opéra-comique ? Elles semblent bien plutôt familières du genre du mélodrame au sein desquelles elles sont, en contexte médiévaliste, quasiment incontournables. La tendance déjà observée des critiques à stigmatiser une pièce en la rapprochant d'un genre plus populaire amène d'ailleurs un certain Vitu à critiquer en ces termes, en 1874, le *Don Juan d'Autriche* de Casimir Delavigne : « et voilà le drame historique tombé en mélodrame. […] la prose […] de

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Casimir Delavigne s'éteint complètement sous des fanfares de trompettes et des roulements de tambours[798]. »

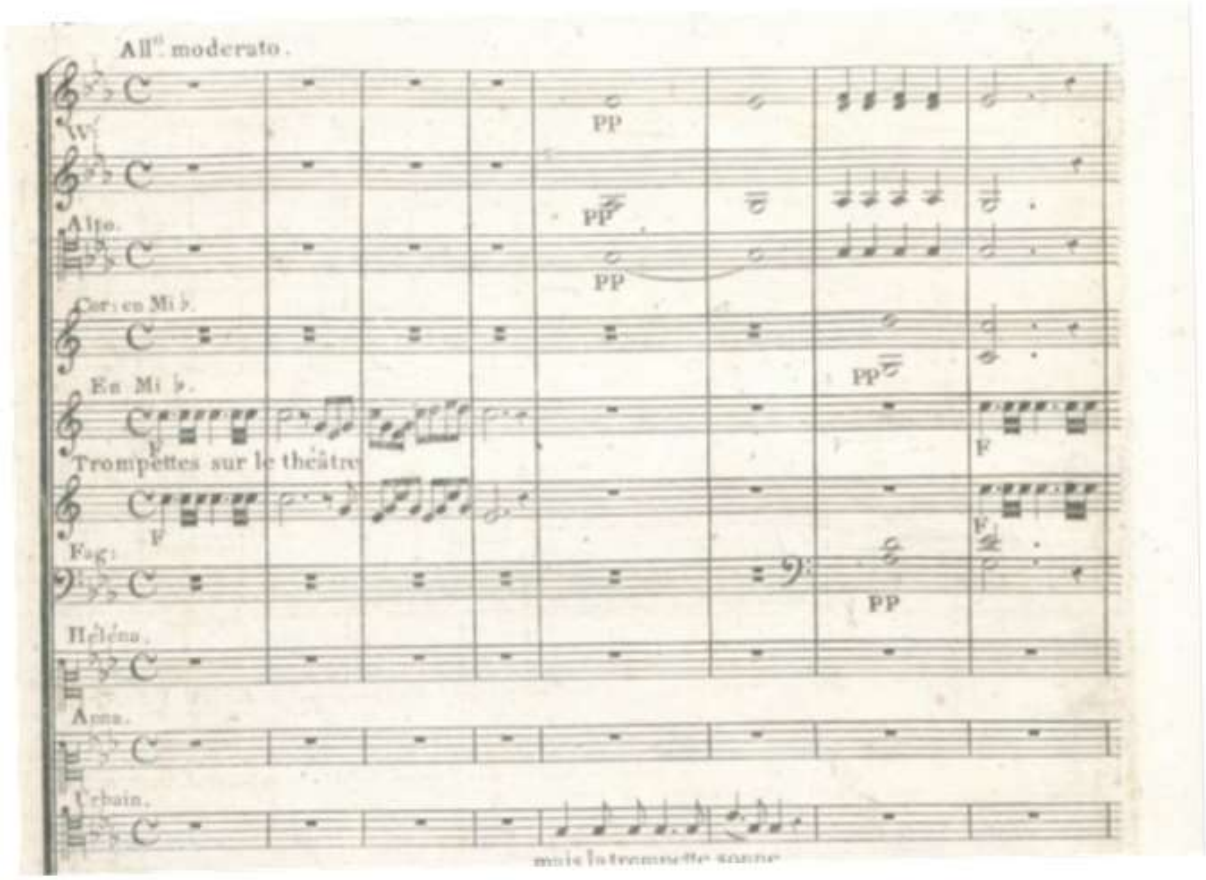
Les ponctuations cuivrées ont déjà été abordées dans le cadre des ouvertures dont elles constituent l'unique socle commun. D'un point de vue musical, ces sonorités stéréotypées relevant d'une esthétique réaliste ne présentent d'autre intérêt que celui d'être un élément standardisé au point de pouvoir circuler d'œuvre en œuvre, identique à lui-même. Leur intérêt principal consiste donc avant tout en leur circulation entre genres et au-delà des frontières françaises. Piliers de la bande-son médiévaliste tous genres confondus, au même titre que les ponctuations luthées, ces bribes musicales ont également la fonction d'annoncer et de faire transition ; peut-être constituent-elles également des piqûres de rappel destinées à maintenir, en pointillés, le régime de la bande-son. Toujours commentées et immédiatement interprétées, elles donnent lieu à l'entrée d'un personnage héroïque, à l'arrivée d'un hôte inattendu ou à une marche solennelle.

Ces appels cuivrés mis en espace et commentés précèdent de façon réaliste, dans le livret d'Héléna, l'entrée en scène du gouverneur d'Arles (I, 10), sommité de l'opéra-comique (Exemple musical 14) : « on aperçoit au fond du théâtre, à travers les piliers, sur une hauteur, le gouverneur d'Arles accompagné de plusieurs hommes d'armes, dont l'un sonne la trompette. » Les personnages commentent cette bribe musicale en des rimes particulièrement recherchées : « URBAIN : Mais la trompette sonne. / LE CHŒUR : Oui, la trompette sonne. / URBAIN : C'est le Gouverneur en personne. » Le cortège cérémonieux qui s'ensuit s'ouvre sur la même ponctuation sonore, redonnée une troisième fois au moment de son départ – une quatrième fois, en réalité, puisque cette fonction figure déjà dans l'ouverture ainsi que cela a été constaté.

[798] Auguste Vitu, *Les Mille et Une Nuits du théâtre*, Ollendorff, 1884, tome III, p. 101-105, cité dans Sylviane Robardey-Eppstein, *art. cit.*, p. 69.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 14: Étienne-Nicolas Méhul, *Héléna*, opéra-comique sur des paroles de J.-N. Bouilly, Paris : magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, [s. d.], p. 70, [I, 10], mesures 1-10.

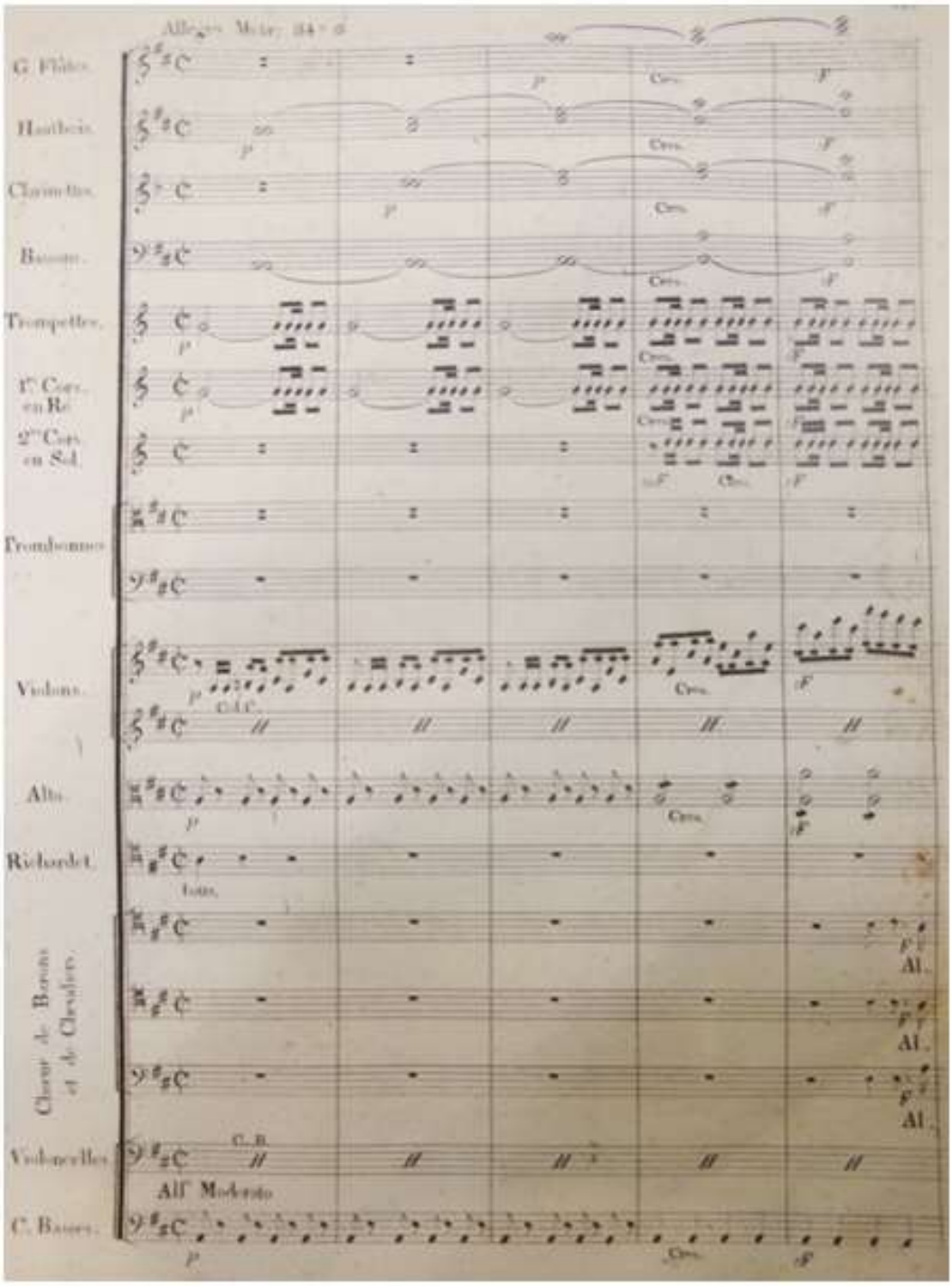


Ces ponctuations adviennent le plus souvent en présence de foules et s'associent volontiers à la présence des rares soldats et chevaliers sujets à se hisser sur la scène de l'opéra-comique dans les décennies 1810-1820. Elles colorent en cela l'opéra-comique, si champêtre soit-il, d'une tonalité héroïque. Dans *La Rose blanche et la Rose rouge*, de semblables ponctuations prises en charge par des cors, dans le morceau d'ensemble n° 10, sont censées préluder à un chœur héroïque de soldats. L'introduction se constitue de six mesures écrites en *do* majeur, sonorités claironnantes. Ce sont les soldats qui assurent verbalement l'effet-guillemet : « l'airain nous appelle ! / Amis courons tous ! » Dans *Le Prince troubadour*, l'appel cuivré (le cor et les clarinettes) de l'ouverture se fait de nouveau entendre dans le quatuor n°2 et annonce l'entrée en scène des troubadours et de leurs harpes. Par ailleurs, si l'ouverture de *la Violette* passe outre cette rhétorique quasi obligée des appels cuivrés, Carafa ne peut manquer de « se rattraper » plus tard : dans le chœur final du premier acte, trompettes et cors à l'unisson annoncent sur un rythme trépidant de dactyle le départ des chevaliers (Exemple musical 15). Pas de doute, ces ponctuations relèvent de la bande-son du fait des commentaires

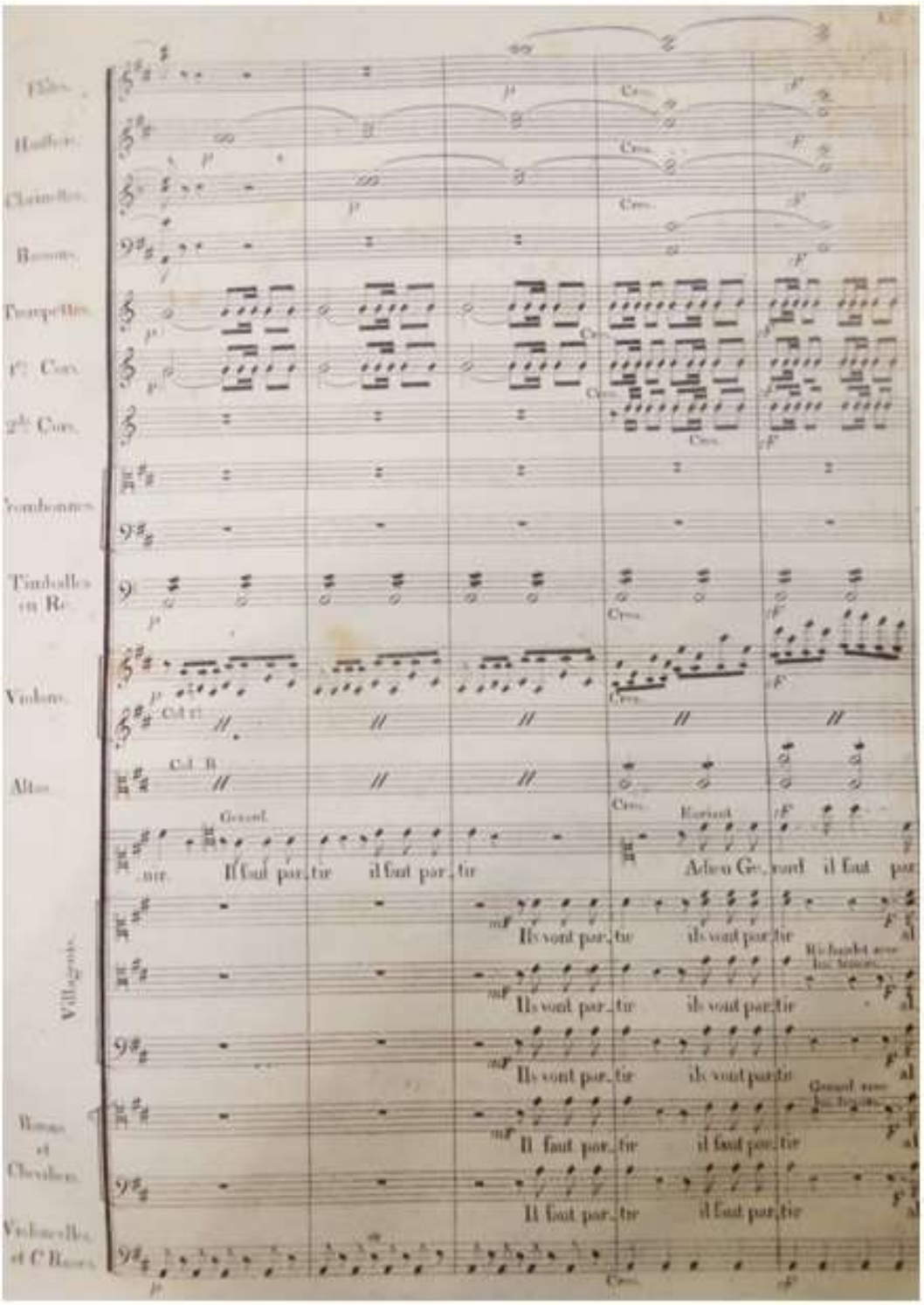
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

– eux aussi stéréotypés – dont elles font l'objet, rendant de façon réaliste des paroles chantées en même temps par le chœur : « Allons Gérard, le clairon vous appelle. »

Exemple musical 15: Michele Carafa, *La Violette*, Paris : Mme Veuve Leduc, [s. d.], BnF, Musique, VM5-974, Chœur de Barons et de Chevaliers [I, 10], p. 121-122.



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016



Cette rhétorique commune s'invite jusque dans les années 1830 ainsi qu'en attestent livret et partition de *Micheline*, œuvre dotée d'une riche bande-son médiévaliste. Les sonneries cuivrées ne constituent pas seulement des ponctuations au sein de l'une des premières scènes (I, 5) : elles l'articulent également, en ordonnant le déroulement. C'est ce que confirme la didascalie suivante : « Tout le monde va pour se retirer excepté Micheline, quand on entend

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

une brillante fanfare[799]. » Alors qu'un mouvement général s'engage, donc, l'appel cuivré l'interrompt soudainement et engendre une autre suite d'actions. Plus loin, la didascalie suivante révèle le même effet : « il lève la main pour le frapper ; mais on entend les trompettes. » Ces appels annoncent, en l'occurrence, l'arrivée d'un personnage de haut rang : « Pour cette fois, c'est bien, monseigneur[800] ! »

L'ensemble de ces exemples convergent à mettre à jour une rhétorique musicale commune aux opéras-comiques du corpus : au nom de la couleur locale médiévaliste, il faut que les ponctuations soient intégrées à un moment de l'opéra, ce qui permet de les assimiler à des *jingles* du Moyen Âge lyrique. Il convient toutefois de nuancer ce propos en soulignant que ce motif n'est pas exclusif à l'opéra-comique médiévaliste : c'est d'abord à la tonalité héroïque compatible avec le médiévalisme que ce *jingle* est lié, d'une part, et il s'intègre volontiers à d'autres genres, d'autre part, ce qu'une étude de la bande-son du roman historique confirme.

III. b. La bande-son des romans médiévalistes

Les ponctuations, cuivrées comme luthées, ne sont l'apanage ni de l'opéra-comique ni de la scène en général. Une lecture attentive à la bande-son du roman historique typique d'Arlincourt ou de Scott, permet d'en relever de multiples, similaires de surcroît à celles que l'on relève dans les partitions d'opéra-comique (voir

[799] De Saint-Hilaire, Masson, Devilleneuve, *Micheline ou l'Heure de l'esprit*, opéra-comique, Paris : Marchant, 1835, p. 7.
[800] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 9 et Tableau 10).

III. b. 1 Des ponctuations cuivrées dans les romans historiques

Dans *Ivanhoe,* Scott révèle à de nombreuses reprises de son talent d'orchestrateur, recourant à une ficelle dramatique presque lassante : opérer un retournement de situation ou bien ouvrir un nouvel horizon visuel au moyen d'une ponctuation musicale[801]. Le procédé est à ce point récurrent que la phrase « les trompettes sonnèrent tout à coup » et autres effets-guillemets apparentés sont presque redondantes dans *Ivanhoe*. C'est en ces termes, par exemple, que l'arrivée du protagoniste encore anonyme au milieu du tournoi est annoncée :

> « En ce moment, et comme la musique orientale des tenants venait d'exécuter une de ces fanfares qui célébraient leur triomphe, une seule trompette fit entendre des sons de défi à la porte située du côté du nord. Tous les yeux se tournèrent de ce côté pour voir le nouveau champion qui allait se présenter, et dès que la barrière fut ouverte, on el vit entrer dans la lice[802]. »

L'arrivée du mystérieux chevalier, coup de théâtre, provoque un renversement de situation dans le tournoi, ce qui octroie a posteriori sa part de dramatisme à la ponctuation musicale prise en charge par les trompettes. Dans les romans historiques, l'appel de trompette ou de cor peut également faire redémarrer l'action lorsque le rythme de la narration s'est ralenti jusqu'à se figer ; en électrochoc, il engendre une nouvelle chaîne de péripéties. Le Walter Scott français use-t-il des mêmes ficelles musico-littéraires ? Dans les premiers chapitres du *Renégat* d'Arlincourt, les appels de trompette signifient l'approche des ennemis musulmans. Dans le passage ci-après, la narration s'est figée avec le séjour d'Ezilda et Clodomir-Agobar, les protagonistes, dans la vallée idyllique de Fortunias dite également « vallée heureuse ». Après une longue séparation et de violents combats, les deux fiancés goûtent l'apaisement au sein d'un univers onirique et champêtre et les sonorités qui bercent leur vie sont les chants des pâtres de la vallée. Mais « un son lointain pareil à celui de la trompette » vient rompre cette paix, appel que Gondaïr décode immédiatement : « des postes sarrasins se sont avancés jusqu'à cette roche lointaine dont ces ravines nous séparent ; j'ai reconnu leur trompette guerrière et leur appel accoutumé[803]. » Dans ce cas, la trompette joue le rôle de transition de

---

[801] L'arrivée bruyante de la compagnie normande au château de Cédric le Saxon, au début d'*Ivanhoe*, constitue un exemple phare : « *[Cedric] appeared to be absorbed in melancholy reflection. From his musing, Cedric was suddenly awakened by the blast of a horn, which was replied to by the clamorous yells and barking of all dogs in the hall* […] », Walter Scott, *op. cit.*, p. 13.

[802] « *At lenght, as the Saracen music of the challengers concluded one of those long and high flourishes with which they had broken the silence of the lists, it was answered by a solitary trumpet, which breathed a note of defiance from the northern extremity. All eyes were turned to see the new champion which the sounds announced* », Sir Walter Scott, *Œuvres de Walter Scott*, volume 8, traduction de Defauconpret, Paris : Furne, Charles Gosselin, Perrotin, 1835, p. 102.

[803] Nous soulignons. Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Renégat*, Paris : Béchet aîné (2nde édition), 1823, tome II.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

type « coq à l'âne », fonction également observée dans le contexte des opéras-comiques médiévalistes.

III. b. 2 Des passages de cordes pincées dans le roman historique

Plusieurs passages de musique intégrée aux romans d'Arlincourt font contrepoint, par leur formation de voix et cordes pincées, aux romances de troubadour d'opéras-comiques médiévalistes. Ce type de passages envahissent littéralement la bande-son du *Solitaire* où l'on relève six occurrences du mot « luth », cinq du mot « lyre » et quatre du mot « harpe », de même que celle de *L'Étrangère* où résonnent six fois la lyre (c'est l'instrument de l'étrangère) et trois fois la harpe (voir Tableau 9 et Tableau 10). Dans ces romans, les passages de chant accompagné de musique luthée sont en outre mis en scène, ces scènes étant les plus détaillées et les plus visuelles possible. C'est le cas de la « romance d'Alaïs » dans *L'Étrangère* : alors qu'Arthur inspecte la modeste cabane d'Alaïs – l'étrangère –, il découvre des « vers tracés sur un papier déplié, […] romance plaintive qu'a longtemps chantée l'Étrangère dans sa solitude ignorée[804] ». La partition se trouve à proximité d'une lyre aux cordes détendues, d'un crucifix, d'images saintes ou d'un prie-dieu, environnement aussi mystique que la propriétaire des lieux, l'étrangère. La romance n'est pas « chantée » par l'étrangère pendant le roman : le lecteur en découvre les paroles avec Arthur et imagine leur mise en musique avec accompagnement de lyre. Elle n'en est pas moins mise en valeur dans le roman puisque cette découverte extraordinaire marque Arthur jusqu'à la fin du roman. De fait, les sonorités de papier fixées lors de la lecture s'associent subrepticement au rêve de Moyen Âge campé par l'auteur.

Des sonorités à fonction structurelle : une dramaturgie du souvenir

Conformément à ce que l'on a constaté dans la bande-son de l'opéra-comique, les passages de « musique dans le roman » ne sont pas de simples parenthèses dans la prose d'Arlincourt. Bien souvent, notamment, une même pause musicale ponctue l'intrigue à plusieurs reprises, ce en quoi ces passages concourent non seulement à la poétisation du roman mais aussi à sa structuration. La réitération de ce type de passages s'explique également par la teneur énigmatique des paroles, qui les érigent en prémonitions tragiques ou en réminiscences douloureuses. La romance d'Alaïs déjà citée (*L'Étrangère*) et la romance du montagnard « Vous qui connûtes les malheurs » (*Le Solitaire*) hantent par exemple les personnages

[804] Charles Prévost d'Arlincourt, *L'Étrangère*, Paris : Béchet aîné, 2nde édition, tome I, p. 117.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'Arthur et d'Élodie. Arlincourt précise : « son imagination frappée a retenu le refrain pastoral ; et les zéphyrs nocturnes semblent porter sans cesse à son oreille ces derniers mots du chant montagnard, "Vierges, fuyez le Solitaire[805] !" » Chaque occurrence de ces pauses musicales fait en outre l'objet d'un développement, de commentaires spécifiques : le dernier livre de *l'Étrangère* justifie par exemple l'importance conférée, dans le second, à la romance d'Izolette. Après la mort d'Arthur, Izolette doit, sur l'injonction de son père, interpréter la même romance qu'elle avait d'abord dédiée à celui qu'elle aimait (dans le second livre). À l'opposé des réjouissances initiales, le contexte est devenu morbide. Une noble société est réunie à Karency, à l'occasion de quoi le sire de Montolin présente « à sa fille une lyre[806] » ; en dépit de ses réticences, il l'oblige à chanter. Izolette éprouve alors la douleur d'une réminiscence, se rappelant « l'hymne guerrier qui, le jour de l'arrivée d'Arthur à Montolin, fut tant applaudi au castel[807] ». Cette fois, paroles et intonation sont désolidarisées : « ce n'est plus un chant de victoire, c'est un cantique funéraire », « ses accords deviennent si tristes qu'ils ressemblent aux psalmodies se répondant près des sépulcres. Sa lyre échappe de ses mains… ce ne sont plus que des sanglots qui notent ses derniers accents[808]. » Cet arrêt sur le rôle structurel dévolu à ces pièces dans le contexte du roman s'explique par la similarité du procédé de réitération d'un même fragment musical à neuf reprises dans *Richard Cœur-de-Lion*, la romance de Blondel. En l'occurrence, l'analyse d'E. Reibel, celle de sa fonction mémorielle, s'applique parfaitement aux romances d'Arlincourt :

> « Au niveau des auditeurs […], les neuf occurrences de la romance tendent à métamorphoser l'écoute traditionnelle, dans la mesure où Grétry se livre à une véritable dramaturgie du souvenir. Le procédé est subtil : on n'assiste pas, en effet, à la simple répétition d'une romance déclamée, sur un texte stable, mais à une série de variations musicales sur un air devenu familier. Le fait qu'il soit présenté à l'auditeur, pour la première fois, dénué de paroles, et de façon monodique, renforce l'interprétation selon laquelle Grétry met en scène le pouvoir intrinsèque de la musique à mettre en branle la mémoire, en dehors même du texte qui peut lui être associé[809]. »

La réitération de la romance de Blondel à neuf reprises et celle des pauses musicales dans le roman d'Arlincourt sont de ce point de vue comparables : dans les romans censés réinventer les siècles de chevalerie, le procédé de réitération peut également être envisagé comme une « dramaturgie du souvenir », comme une mise en abyme du pouvoir de la musique à être objet de souvenir, à reculer ses auditeurs dans un autre temps.

---

[805] Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Béchet aîné, 3e édition, tome I, p. 19.
[806] Charles Prévost d'Arlincourt, *L'Étrangère*, Paris : Béchet aîné, 2nde édition, tome II, p. 325.
[807] *Ibid.*
[808] *Ibid.*
[809] Emmanuel Reibel, *op. cit.*, p. 126.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. b. 3 Un mode d'insertion similaire à la pseudo-citation musicale et pseudo-citation littéraire

Commune aux romances et aux ponctuations typiques d'opéras-comiques, c'est-à-dire à des éléments musicaux appartenant à la bande-son médiévaliste, la problématique du « comment faire sonner de la musique de façon archaïsante » n'est pas résolue une fois les codes du langage musical définis : encore faut-il que le passage de la musique de convention à la musique archaïsante (régime exceptionnel de musique phénoménale) soit compris comme tel par le spectateur. En d'autres termes, l'intégration de la musique archaïsante à la musique moderne constitue un enjeu aussi important que la stylisation de ce passage.

L'attirail rhétorique permettant d'introduire les passages de bande-son à la partition est similaire à celui que l'on observe dans le cas des romances intégrées aux romans historiques d'Arlincourt et de Walter Scott : l'« effet-citation[810] » visé par chacun des deux media, c'est-à-dire le brusque passage d'un langage à un autre, d'une époque à un autre, sur le mode d'une citation dont l'authenticité importe peu, constitue l'un des traits du médiévalisme de ce temps. C'est en effet sur le mode de pseudo-citations médiévales que les passages de cordes pincées (opéras-comiques) et les pseudo-romances (romans historiques) interrompent la partition comme le roman. Elles sont par exemple au nombre de huit dans *Ivanhoe* :

- la ballade « The Crusador's return[811] », chantée par Richard Cœur-de-Lion et accompagné d'une harpe ;
- la chanson « The barefooted Briar[812] », confiée à frère Tuck ;
- la chanson à boire[813] « Come, trowl the brown bowl to me », chantée par frère Tuck et Richard Cœur-de-Lion ;
- la chanson de guerre[814] hurlée par Ulrica au moment de l'incendie de Torquilstone ;
- la prière chantée par Rebecca, « When Israel, of the Lord beloved[815] » ;
- le virelai chanté par le roi Richard et Wamba, « Anna-Marie, love, up is the sun[816] » ;
- la chanson de Wamba, « There came three merry men »[817] ;
- l'hymne chanté par Rowena et ses suivantes au moment des funérailles d'Althestane[818].

---

[810] Effet-citation, pseudo-citation : des expressions suggérées par M. le Professeur Lacombe en avril 2013.
[811] Sir Walter Scott, *op. cit.*, p. 149.
[812] *Ibid.*, p. 150.
[813] *Ibid.*, p. 166.
[814] *Ibid.*, p. 269.
[815] *Ibid.*, p. 337.
[816] *Ibid.*, p. 353.
[817] *Ibid.*, p. 353.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Dans les romans de Scott et d'Arlincourt, au moment des pseudo-romances, la voix du narrateur – que déterminent un tempo, une langue, une logique – s'éteint au profit d'un « texte dans le texte » (lettre, chanson, poème) ; la pseudo-citation favorise alors l'introduction d'idiolectes archaïsants inscrits au creux de la langue moderne du narrateur, nourrissant la polyphonie romanesque. Stylistiquement parlant, ces passages sont donc le lieu par excellence du pastiche, se distinguant par leur style. Ils sont en effet censés, par leur caractère ponctuel et éphémère, par leur étrangeté, « taper à l'oreille » du spectateur. Dans la ballade « The Crusader's return[819] », l'édition critique annotée par Graham Tulloch souligne par exemple la préférence de Scott pour le terme de *foughten field*, expression datée des XVIe et XVIIe siècles – donc tombée en désuétude – sur celui, moderne, de *battle field*.

Si l'on emploie le terme de « citation », c'est que le mode d'insertion de ces passages dans la partition est similaire à celui d'une citation dans n'importe quel texte. S'il y a une « pratique citationnelle » dans ce répertoire, il ne s'agit que de la forme et non du contenu d'une citation. C'est donc à la forme de ces pseudo-citations littéraires et musicales, à la façon dont elles s'introduisent, plus qu'à leur contenu, que l'on s'intéressera à présent.

III. b. 4 Coupures graphiques, visuelles, sonores ; mises en opposition stylistiques

Les passages inscrits dans la bande-son, littéraire comme musicale, sont tout d'abord comparables à des citations en tant qu'ils sont isolés au sein de l'œuvre. C'est le cas de la romance d'opéra-comique, dotée de sa palette instrumentale très reconnaissable (luthée), censée trancher sur l'orchestre moderne. L'évidence avec laquelle les pseudo-citations se distinguent au sein de l'œuvre tient non seulement à leur stylisation musicale mais aussi aux coupures qui les isolent. Un détour par le roman historique nous permet de clarifier cette idée de coupure. Quelle que soit l'édition du *Solitaire*, de *L'Étrangère,* d'*Ivanhoe*, les pauses musicales (les pseudo-citations) sont immédiatement rendues repérables par leur mise en page : la transcription des paroles coïncide avec un cadrage et/ou une police d'écriture spécifique(s) qui les isole(nt) du reste du texte. On peut également parler de « coupures » en un sens figuré dans la mesure où ces pseudo-citations impliquent des interruptions de la diégèse. Dans la partition d'opéra-comique, de même, les compositeurs s'emploient à distinguer nettement les sons censés relever de la couleur locale. Dans le quatuor n° 2 du

---

[818] *Ibid.*, p. 373.
[819] Une ballade que le Chevalier noir, alias le roi Richard, déclare tenir d'un « *glee-man, whom I knew in Holy Land* », *ibid.*, p. 149.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Prince troubadour, moment de l'entrée en scène des troubadours, il n'y a pas de continuité entre l'orchestre moderne et le passage de harpe à découvert, signature sonore des nouveaux arrivants. La coupure se cristallise par un solo de cor relevant déjà de la musique phénoménale, annonciateur des troubadours, qui fait basculer la musique du régime de la convention vers celui du « chanter pour chanter ». La harpe ne se superpose à cet instrument cuivré lui aussi connoté pour son appartenance aux temps anciens qu'une fois l'orchestre moderne réduit au silence.

Le procédé de coupure peut également résulter d'une mise en scène des sonorités médiévalistes, comparable par sa dimension spatiale à ce que l'on a décrit à propos de la mise en page du roman. La mise en scène des romances médiévalistes (le personnage est le plus souvent entouré d'un public de scène, si réduit soit-il) et des ponctuations luthées et cuivrées (émises ainsi que nous l'avons vu hors-scène, sur scène, depuis les coulisses, etc.) a déjà été soulignée et détaillée : l'acte de « chanter pour chanter » est non seulement solennisé par ce biais, mais aussi délimité dans le temps et dans l'espace. Constatée dans notre seconde partie, la mise en scène dont les sonorités luthées font presque systématiquement l'objet – les troubadours se faisant entendre hors-scène avant d'apparaître ou se postant sous les fenêtres des châteaux – contribue à séparer ces passages du corps de l'œuvre.

III. b. 5 L'effet-guillemets

Qui dit citation dit non seulement isolement physique au sein du texte (la mise en page) mais aussi emploi de guillemets. Les pseudo-citations de romans et d'opéras-comiques peuvent en effet être dites telles du fait des joints qui articulent les deux régimes à l'opéra, musique de convention et musique phénoménale, et, dans le roman, la prose du narrateur et la romance de papier. Relever ce procédé en littérature facilite là encore l'identification des mêmes procédés en musique. En amont et en aval de ces romances de papier, il est ainsi aisé de repérer des effets d'ouverture (une annonce) et de fermeture (un commentaire esthétique). L'effet-guillemets, corollaire de l'effet-citation, suppose en particulier le recours à un lexique musical à l'approche de la pseudo-citation. La formulation de commentaires musicaux relatifs à l'interprétation musicale, par exemple, permet de souligner la nature des pauses-musicales et, par effet d'encadrement, à propulser la chanson au premier plan de la narration. Il échoit soit à certains personnages, soit au narrateur. Ce dernier peut également endosser une pseudo-posture d'historien et commenter le fragment de musique. Dans *Ivanhoe,* le préambule à l'hymne de Rowena érige ainsi le narrateur en garant de l'authenticité d'un document dont il est précisé que l'on n'en a « déchiffré que deux ou trois strophes » ; en réalité, révèle l'éditeur

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

critique de l'ouvrage, Scott a forgé ce pseudo-fragment à partir du *Book of Common Prayer*[820] et, loin de traduire, il invente. Ces fausses références sont légion dans *Ivanhoe* comme dans les romans d'Arlincourt et ne concernent pas seulement la musique, pièges d'autant mieux camouflés que les auteurs nichent parfois l'imposture jusque dans leurs notes de bas de page.

Le terme de guillemet, relatif à un texte écrit, éclaire l'intégration des éléments de la bande-son médiévaliste au sein de la partition moderne, plus particulièrement le moment du basculement du régime de la musique conventionnelle vers celui de la musique phénoménale. Dans le genre de l'opéra-comique, le fait de représenter la musique sur scène va de pair avec celui de parler de musique. Répliques et didascalies confondues, les abords de la musique phénoménale recèlent ainsi de nombreux termes relevant de ce champ lexical. Dans *La Rose blanche et la Rose rouge*, la didascalie suivante précède la première romance, celle de Raymond (I, 2) : « Raymond s'approche du rempart, prélude sur son luth, et chante en s'accompagnant[821]. » Une fois la romance achevée, Lowel le majordome commente en des termes censés préciser la fin du « chanter pour chanter » : « Passe ton chemin, l'ami, nous n'avons besoin ni de toi, ni de tes chansons. » Précédant tout juste la seconde romance chantée par Raymond (I, 14), c'est encore Lowel qui précise : « C'est ce ménestrel, milord ; il veut chanter avant moi. Jalousie de métier, mais nous allons voir[822]. » Au terme de cette seconde romance, pas de commentaires musicaux destinés à fermer les guillemets dans la mesure où la bande-son se poursuit avec les paroles émises par Henri hors-scène qui constituent un coup de théâtre, semant le trouble et accélérant le déroulement des péripéties. Enfin, la dernière romance de l'opéra-comique (n° 10) chantée par Henri est commentée en ces termes par Williams : « Cette voix, je le crois, ne m'est point étrangère, si c'était lord Seymour ? » Dans *Jean de Paris*, l'effet-guillemet est marqué en amont et en aval de la romance du troubadour, encadrée par un lexique musical qui la désigne comme passage de « chanter pour chanter ». Jean annonce : « disons chacun notre couplet de la romance du troubadour », puis « prends une guitare, et commence. » La dernière réplique à précéder la romance est celle de Pédrigo : « pendant ce temps, dansons et chantons gaiement nos refrains villageois[823]. » Le spectateur est donc prévenu de ce qui l'attend de façon imminente : une romance, accompagnée à la guitare (ou par un orchestre imitant une guitare), des refrains joyeux pris en charge par un chœur de villageois. Au sein même du « chanter pour chanter »,

---

[820] *Ibid.*, p. 337-338 et p. 574.
[821] *La Rose blanche et la Rose rouge*, in *Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, volume 2, Paris : Tresse, 1841, p. 516.
[822] *Ibid.*
[823] Claude de Saint-Just, *Jean de Paris*, Paris : d'Hautel, 1816, p. 52.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'ailleurs les refrains foisonnent du lexique musical : « Au son des castagnettes, Dansez, jeunes fillettes ; Chantez, jeunes garçons. Unissez, unissons, nos cœurs et nos chansons. » Au terme des deux premiers couplets, la princesse commente : « je connais votre romance ; je peux vous en dire le dernier couplet : c'est la réponse au troubadour[824]. » On constate, dans le *Prince troubadour*, un même effet d'encadrement de la musique phénoménale par de nombreux termes appartenant au champ lexical de la musique. Les sonorités de harpe évocatrices des troubadours (I, 2), leur signature sonore, appellent de Laurette et Mlle Babolein les exclamations suivantes : « Quel bruit ! Quel bruit ! » Toutes deux commentent ensuite, quelque peu lourdement, les instruments entendus : « le cor se fait entendre » puis « une harpe, ce sont des troubadours qui vont chantant leurs exploits » (Laurette). Mise en relief inégalée dans les autres livrets, l'intervention (émise sur le mode du « chanter pour parler ») de Laurette précède immédiatement celle des troubadours (émise sur le mode du « chanter pour chanter ») : « Ils vont chanter, faisons silence, faisons silence. » Une fois les quelques mesures pour voix (de troubadours) et harpe passées, Laurette de commenter : « Oui, cette voix est bien la même[825]. » Dans *La Bergère châtelaine*, enfin, le terme de romance (envisagé cette fois non pas comme un archaïsme mais comme un terme relevant du champ lexical de la musique) revient à huit reprises dans les dialogue et duo de Lucette et Montfort (I, 11). L'objet de cet échange est de susciter, par la réticence de Lucette, l'envie croissante de Montfort (et du spectateur) d'entendre chanter ladite romance. Ce numéro incontournable, se contentera-t-on de l'entendre mentionné ? Le terme de « romance », prononcé à voix haute par Lucette puis par Montfort, se conjugue à d'autres relevant du même lexique, tels que « les fabliaux et les chansons que les ménestrels nous laissent en voyageant[826] » ou les verbes « chanter » et « entendre ». Lucette se décide finalement à « chanter pour chanter » (« Voici, voici cette romance »), une fois soulignés le type de numéro (la romance) et son régime particulier (la musique phénoménale).

Ces extraits convergent vers l'idée que ces panneaux indicateurs relevés dans le livret, censés « mettre en quarantaine » les passages archaïsants et les disjoindre du corps de l'œuvre, sont nécessaires à indiquer le passage au régime de la musique phénoménale. Ce procédé tient certes au régime de la musique phénoménale plus qu'au contexte médiévaliste, mais l'effet d'information est double lorsqu'il s'agit de musique phénoménale médiévaliste :

---

[824] *Ibid.*
[825] Alexandre Duval, *Le Prince troubadour*, *op. cit.*, p. 21 et suivantes.
[826] M. de Planard, *La Bergère châtelaine*, Paris : Librairie des menus-plaisirs du roi, et des spectacles de sa majesté, boulevard des Italiens, 1820, p. 19 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

non seulement ces quelques portées appartiennent à un autre régime que celui de la musique conventionnelle d'opéra, mais, selon un principe de convenance évident, elles se portent candidates au rang de fragments venus d'une autre époque, d'authentiques sonorités médiévales. Aux images sonores déjà identifiées, qui constituent le noyau dur du médiévalisme lyrique – la bande-son marquée de panneaux indicateurs verbaux et constituée d'appels cuivrés dans les ouvertures, la mise en valeur citationnelle d'instruments à connotation archaïsante, l'existence d'une bande-son caractérisée par certaines ponctuations, la romance luthée –, s'adjoignent d'autres numéros, moins nécessaires, qu'il est loisible de qualifier de « compagnons de route » des images sonores médiévalistes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 9 : Instrumentation de la bande-son des romans médiévalistes d'Arlincourt

Instrument	**Nombre d'occurrences dans chaque roman**	
	Le Solitaire	***L'Étrangère***
Trompette(s)	2	1
Cor(s)	1	6 (décrit comme « l'instrument cher aux chasseurs »)
Clairon(s)	0	3
Fanfares	0	5
Cloche(s)	6 (glas ou angélus)	5 (ou tocsin)
Luth	6	0
Lyre	5	6 (la lyre détendue de l'Étrangère)
Harpe	4	3
Flûte	2 (ou fifre)	1
Timbales	1	0
Tambour	2	1
Orchestre	1	1
Orgue	0	1

Tableau 10 : Instrumentation de la bande-son des romans médiévalistes de Walter Scott

Instrument	**Nombre d'occurrences dans chaque roman médiévaliste**					**Roman non médiévaliste (XVIe siècle)**
	Ivanhoe	*Quentin Durward*	*The Betrothed*	*Castle Dangerous*	*The Talisman*	*The Monastery*
Trompette(s)	26	3	10	3	13	7
Cor(s)/clairon(s)	36	4	11	6	10	7
Cloche(s)	12	8	4	2	1	14
Luth	0	1	0	1	1	3
Lyre	1	0	0	0	1	0
Harpe	3	0	5	2	7	1
Timbales	1	0	0	0	0	0
Tambour	0	1	1	0	1	1
Cymbales	1	0	0	0	3	0

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. c. Deux compagnons de route du médiévalisme : chœurs héroïques et timbres champêtres

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, aucune allusion à la musique stéréotypée évoquant la chasse n'a été relevée dans le corpus d'opéras-comiques médiévalistes ; peut-être le choix de la Provence comme arrière-fond récurrent est-il pour quelque chose dans cet état de fait.

Des numéros héroïques

L'appellation de « numéro héroïque » englobe les chœurs de soldats et les marches. Bien que l'opéra-comique tende « par nature » vers la recréation d'un Moyen Âge champêtre, de tels numéros, plus compatibles avec l'opéra, ne sont pas exclus du corpus. Ils s'associent parfois aux ponctuations cuivrées abordées plus haut, qui peuvent les annoncer et les solenniser. Les chœurs de soldats se caractérisent par des mesures à quatre temps, une tonalité clairement affirmée excluant toute trace de modalité, une écriture le plus souvent homophonique et la prégnance des cuivres. Certains opéras-comiques attentifs à la couleur locale, comme la *Bergère châtelaine*, se passent de tels numéros, mais un nombre non négligeable d'œuvres du corpus en comporte : le chœur de soldats figure dans *Héléna*, dans *La Rose blanche et la Rose rouge*, dans *Charles de France*, dans *La Violette* (n° 9, le martial « Décampons ») et dans *Micheline* (n° 1, « Honneur, honneur, à Micheline ! »). Comme le chœur héroïque, la marche s'ancre non seulement dans le cadre d'opéras-comiques médiévalistes mais aussi plus généralement historiques et relevant d'une autre couleur locale. Les caractéristiques de la marche sont invariables quelqu'en soit le contexte, ce qui prouve d'ailleurs l'absence d'un « principe de convenance » (convenance à l'idée de Moyen Âge, dans la logique de la couleur locale) qui en justifierait l'esthétique : une allure *maestuoso,* une mesure à quatre temps, un rythme pointé omniprésent, un langage harmonique parfaitement tonal et reposant presque exclusivement sur les degrés forts. Les marches intégrées à *La Rose blanche et la Rose rouge* (le n° 3, l'entrée en scène d'Anna, de Lord Mortimer, et de sa suite), à *Héléna* (l'entrée en scène du gouverneur et de son cortège) ou encore au *Prince troubadour* (il s'agit du n° 6, l'entrée en scène de Laurette, du baron et du sénéchal) répondent à ces caractéristiques.

Vis-à-vis de l'imaginaire médiévaliste, ces deux numéros ne constituent toutefois « que » des compagnons de route, cela pour trois raisons. Premièrement, quelle que soit la proportion des numéros héroïques dans les partitions d'opéras-comiques médiévalistes, ils ne sont à aucun moment mentionnés dans une énumération, une parodie ou dans un témoignage

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de déception ou de contentement, indices qui permettraient de les désigner comme des numéros attendus dans ce contexte. Deuxièmement, le chœur de soldats ne relève pas du régime du « chanter pour chanter », n'exige pas d'effet-guillemet et ne s'intègre donc pas à la bande-son médiévaliste. Troisièmement, et c'est sans doute ce qui explique le premier point, ces numéros sont susceptibles d'intervenir dans de nombreux autres cadres spatio-temporels, dans d'autres couleurs locales et ne spécifient donc pas la couleur médiévaliste.

La mise en valeur d'instruments champêtres

À l'inverse des numéros précédents, c'est dans le sillage de l'atmosphère champêtre et pittoresque hautement compatible avec le médiévalisme d'opéra-comique que se situe le motif suivant : la mise en valeur – par une orchestration aérée, parfois chambriste – de certains timbres à connotation pittoresque, en particulier le hautbois, la clarinette ou certaines percussions champêtres telles que le tambourin, sur un régime qui n'est pas cette fois celui de la musique phénoménale. Le fait de reléguer ce procédé à un simple « compagnon de route » émane là encore de l'absence de tout recours au principe de convenance lié au contexte médiévaliste, associée au fait qu'il s'inscrit aisément dans d'autres cadres spatio-temporels. Deux numéros précédemment cités, le chœur des moissonneurs (II, 10) d'*Héléna* et ses soli de clarinettes, la « romance du troubadour » de *Jean de Paris*, mettant en jeu tambourins et castagnettes, sont emblématiques de cette esthétique. Dans *La Bergère châtelaine,* le chœur villageois (I, 3) tient son esprit populaire et enjoué du fait de pétillants mordants et du timbre du thème principal, confié aux bassons et violons.

Concluons ce chapitre avant de considérer la circulation potentielle de la bande-son en France et en Europe des années 1820. Le détour par la littérature, française avec Arlincourt ou écossaise avec Scott, permet de cristalliser l'existence de deux couches de musique superposées dans la partition : le régime conventionnel et le régime de la musique phénoménale, plus employé qu'à l'ordinaire lorsque le sujet de l'intrigue est médiévaliste. La similitude des ingrédients constitutifs de cette bande-son dans des media différents permet en outre de souligner son fort ancrage dans l'imaginaire français. En d'autres termes, lorsqu'on raconte le Moyen Âge par quelque medium que ce soit, il faut interrompre et agrémenter son récit ou sa partition de certains *jingles* significatifs : des ponctuations et des romances luthées, des appels cuivrés. Le compositeur ne peut faire preuve à cet égard d'une grande subtilité car ce qu'on attend de ces moments stratégiques a déjà été écrit. Il faut articuler les deux plans sonores d'une façon claire, lisible, de sorte que les ingrédients de la bande-son ressortent bien sur le mode d'une citation. Le terme de citation s'applique à ces fragments musicaux non

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

seulement du fait de leur mode d'intégration, assurée par différents procédés destinés à « ouvrir et fermer les guillemets », mais aussi plus littéralement : il s'agit bien de citations, sans auteur, revenant à quelques détails de rythme et d'instrumentation près, d'œuvre en œuvre. Les deux images sonores désignées en dernier lieu comme des « compagnons de route », les marches et les chœurs de soldats héroïques et la mise en valeur d'instruments héroïques, viennent nuancer l'intérêt marqué et presque exclusif que nous avons porté à la musique phénoménale dans la partition. Ces éléments musicaux, sans être exclusifs aux sujets médiévalistes et sans être destinés à convenir particulièrement au sujet sur le principe de la couleur locale, s'avèrent particulièrement compatibles avec la réinvention sonore du Moyen Âge (voir Tableau 11).

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 11 : Tableau récapitulatif des images sonores médiévalistes

	Ouverture dotée de couleur locale	**Romance**	**Marche**	**Numéro pittoresque**	**Ponctuation luthée/Passage de hautbois ou de musette**	**Ponctuation cuivrée**
Héléna (1803)	Début pittoresque et appels cuivrés	Chanson du troubadour (romance) (I, 7) Romance de Constantin (II, 5)	Entrée solennelle, cortège du gouverneur et de sa suite (I, 10)	Air champêtre au loin (I, 1) Musique champêtre dans la coulisse (I, 9) Chœur de pastoureaux (I, 10) Chœur des moissonneurs en coulisse puis sur scène (II, 3-4) puis (II-9)	Héléna joue du hautbois sur scène (I, 10)	La trompette sonne, ponctue une scène cérémoniale (I, 10)
La Rose blanche et la Rose rouge (1809)	Fanfares	Trois romances	Entrée solennelle d'Anna et de sa suite (I, 12)		Prélude de Raymond (I, 13) Prélude d'Henri	Oui
Jean de Paris (1812)		Romance du troubadour	Non	Ouverture Romance à couleur pittoresque	Non (guitare dans la romance)	
Le Prince troubadour (1815)	Quinte à vide initiale de violoncelle Appel de cor	Deux romances	Entrée en scène de Laurette, du baron et du sénéchal (n° 6)		récède la romance des troubadours	Appel de cor commenté (quatuor n° 2)
Charles de France (1816)	Ouverture « à la française » ; solennité, héroïsme	Chœur de troubadours (I, 9) Romance de Bianco	Non		Précède la romance des troubadours	
La Bergère châtelaine (1820)		Romance de Lucette	Non	Robert joue un air de musette/prélude sur sa musette (I, 2), (I, 3), (II, 1) Chœur de moissonneurs et bergères (I, 3)		
Le Roi René ou la Provence au XVe siècle (1824)		Prière introduite par des préludes de harpes		Un pâtre joue un air de hautbois		

	Ouverture dotée de couleur locale	**Romance**	**Marche**	**Numéro pittoresque**	**Ponctuation luthée/Passage de hautbois ou de musette**	**Ponctuation cuivrée**
La Violette (1828)		Romance du comte d'Arabel Chanson « Je sais une violette » Romance de Gérard (II, 5)				« La trompette guerrière » (II, 1)
Micheline (1835)	Ouverture avec appels cuivrés	Ballade	Chœur héroïque (« Honneur, honneur)		Cloche	Cor (I, 1) Brillante fanfare (I, 5) Trompettes (I, 6) Trompettes et clairons (I, 13)

CHAPITRE IV CIRCULATION DES PONCTUATIONS D'OPÉRA-COMIQUE MÉDIÉVALISTE

IV. a. Une circulation interne à l'imaginaire médiévaliste français

Les romans d'Arlincourt présentent l'intérêt méthodologique de prouver, dans le cadre de leurs multiples « secondes vies », la possibilité que certains motifs médiévalistes circulent d'un genre vers un autre genre – le roman vers le mélodrame, le roman vers l'opéra –, ou d'un medium vers un autre medium – le texte écrit vers la partition d'opéra, par exemple.

Les pauses musicales intégrées aux romans d'Arlincourt sont volontiers extraites des romans et véhiculées sous des formes diverses. Leur suivi permet d'observer la circulation de certains pans de ce que l'on peut désigner à présent comme une bande-son médiévaliste française. La scène au bord du torrent, qui donne lieu à la romance du chant du montagnard plus haut mentionnée, est le sujet de l'une des deux seules vignettes signée de l'illustrateur Chasselat, qui agrémentent la cinquième édition du roman (voir Illustration 81). Un autre dessinateur, un certain Coqueret, reprend en la variant cette même évocation de la scène au bord du torrent, devenue une illustration indépendante (voir Illustration 82). Cette reprise est employée à son tour en tant qu'illustration d'*Il Solitario*, traduction italienne du roman de Davide Bertolotti (voir Illustration 83). Il n'est pas anodin que, sur chacune de ces illustrations liées au roman historique, le personnage censé chanter porte un luth ou une petite harpe. En tant que telle, l'illustration cristallise l'imaginaire de cordes pincées associé à la romance du XIXe siècle ; le Solitaire ainsi représenté (car le montagnard qui chante au loin, c'est lui) ressemble d'ailleurs, du fait de la plume qu'il arbore et de l'instrument qu'il détient, à un troubadour.

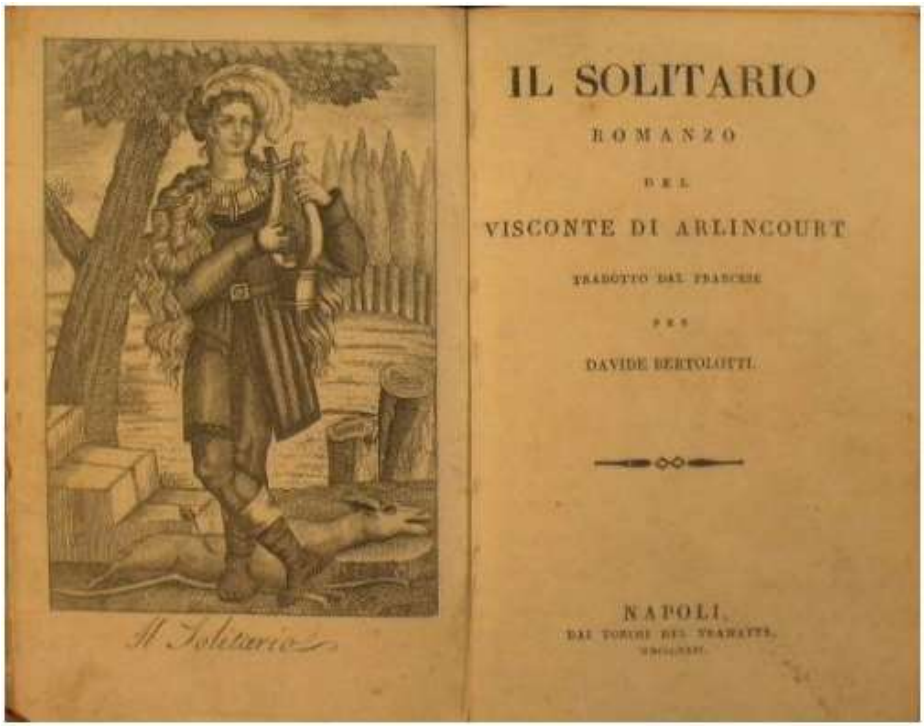
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 81: Illustration de Chasselat, Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, tome I, Paris : Béchet aîné, 5e édition, p. 187.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 82: *Le Solitaire au pont du torrent*, gravure d'après Brunet, gravée par Coqueret. BnF, Musique, VM PHOT MIRI-15 (13). Consultable sur Gallica.

Illustration 83: Page de garde d'Il Solitario, traduction du Solitaire d'Arlincourt par Davide Bertolotti, Naples : dai Torchi del Tramatter, 1824.



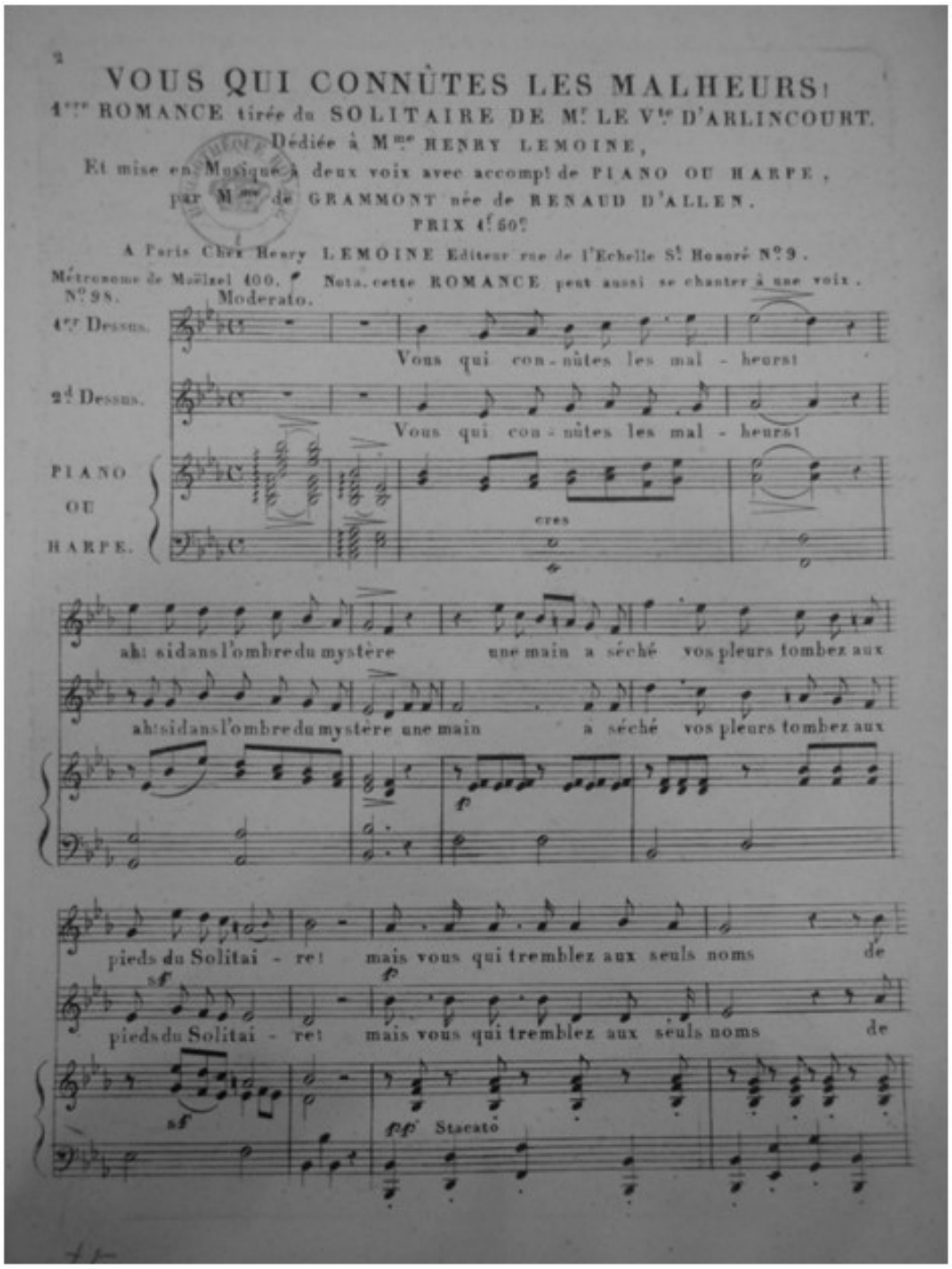
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

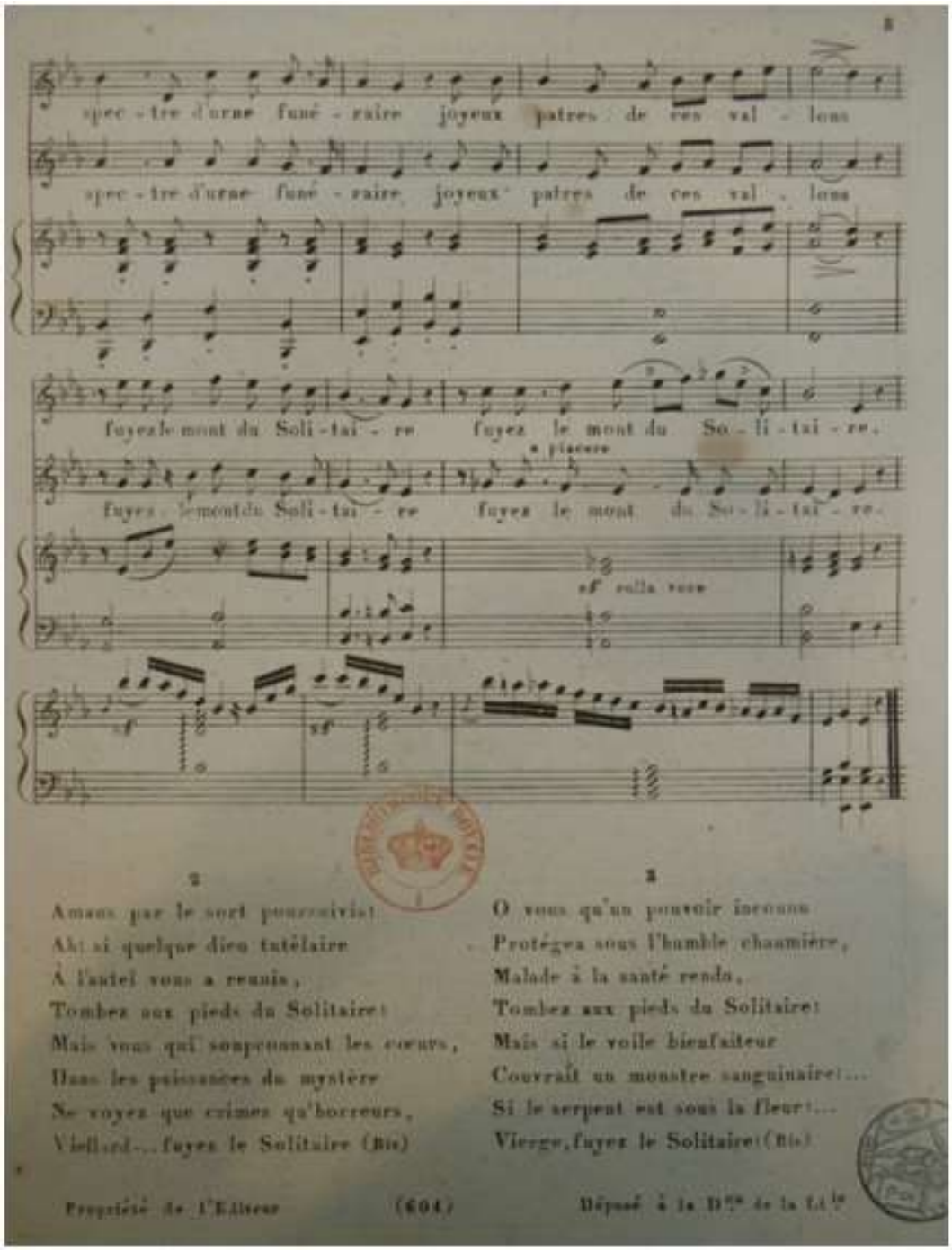
La bande-son du roman ne circule pas seulement par le biais des vignettes intégrées au roman mais aussi par celui d'autres genres qui s'en réapproprient également les composantes. Les romances de salon composées par les contemporains d'Arlincourt constituent un second mode notoire de diffusion et d'incarnation des pauses musicales du roman. À de nombreuses reprises (voir Annexe 2), les auteurs du genre s'emparent de ces extraits ou s'en inspirent, donnant corps à la musique silencieuse imaginée par le lecteur au cours de sa lecture. Le répertoire qui résulte de ces échos spontanés aux romans se constitue de courtes pièces destinées à des amateurs. Dans la *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie* parue en 1821, l'année même de la publication du *Solitaire*, deux romances respectivement signées d'une certaine Mme de Grammont et d'un certain Léon Gatayes[827] portent le même titre de « Vous qui connûtes les malheurs » qui est aussi, nous l'avons vu, celui de l'une des romances du *Solitaire*. La première (Exemple musical 16) consiste en une pièce sans prétention. Elle se caractérise par son accompagnement luthé, interrompu par sa dramatisation centrale : une section en écriture *staccato*, dans laquelle la seule et unique septième diminuée accompagne l'évocation du « mont Fatal », la demeure du Solitaire. L'écriture en accords arpégés des premières et des dernières mesures, à la main gauche, rappelle l'esthétique luthée de la harpe mentionnée dans le roman.

[827] [s. a.], *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, Paris : Pillet aîné, 1821, p. 424 et p. 489.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 16: Mme de Grammont, *Vous qui connûtes les malheurs !*, première romance tirée du *Solitaire* de M. le Vicomte d'Arlincourt, paroles tirées du roman d'Arlincourt, Paris : Henri Lemoine, [s. d.], BnF, Musique, VM7 – 61608.





La bande-son des romans d'Arlincourt peut enfin être réinvestie par le biais d'un troisième medium, celui de l'opéra, ce que l'on peut illustrer à partir d'adaptations scéniques du *Solitaire* d'Arlincourt. Le livret du *Solitaire,* opéra-comique de Planard et Carafa[828], repose sur un mélange de tonalités champêtre et héroïque. Aucun de ses numéros ne provient

[828] M. de Planard, *Le Solitaire,* opéra-comique, Paris : Huet : Barba, 1822.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

directement des romances intégrées au roman, mais la chanson « Vous qui connûtes les malheurs » peut être identifiée à l'air de ronde de Marie, dont voici le refrain :

Qui traverse à la nage
Nos rapides torrents ?
Qui, sur un roc sauvage,
Va défier les vents ?
A l'ours, dans sa tanière,
Qui donne le trépas ?
De la biche légère
Qui devance les pas ?
Chut ! … c'est le Solitaire !
Il fait tout
Il voit tout
Il sait tout,
Est partout[829].

L'esprit burlesque de ce numéro est à l'opposé du pressentiment tragique véhiculé par la chanson du roman « Vous qui connûtes les malheurs ». Le rapprochement établi malgré tout entre ce numéro et cette chanson s'appuie sur leur commun esprit de superstition, qui révèle le pouvoir d'omniscience que les habitants de la vallée attribuent au Solitaire. Si Carafa évite une reprise trop littérale des paroles de la chanson, c'est peut-être parce que deux mélodrames également tirés du *Solitaire*, *Le Solitaire ou l'Exilé du mont Sauvage* de Crosnier et *Élodie ou la Vierge du monastère* de Victor Ducange avaient déjà convié le spectateur parisien à retrouver cette chanson dans son esprit initial. La « chanson du Solitaire » du mélodrame *Le Solitaire ou l'Exilé du mont Sauvage* de Crosnier, exécutée par le personnage populaire de Conradin, comporte ainsi des paroles proches de la romance originale (le vers-refrain diffère à peine de l'original, « Fuyez le mont du Solitaire » devenant « Fuyez toujours le Solitaire »). Dans le mélodrame *Élodie ou la Vierge du monastère,* Victor Ducange reprend également les paroles du roman de très près. C'est d'ailleurs sur le mode d'une citation (du roman cette fois, non pas d'une authentique romance médiévale) que la chanson est introduite. Un vieux montagnard aveugle (scène 10), qui endosse le rôle de conteur, initie son discours en ces termes : « Mes bons messieurs et mes belles dames, faites silence, écoutez bien le pauvre aveugle. Ce sont des choses surprenantes et qui sont véritables[830]. » Pendant ce temps, précise la didascalie initiale, « le jour baisse graduellement, de manière à ce qu'il fasse nuit close à la fin de la scène[831] ». L'effet scénique contribue à la fois à la dramatisation de cet air, qui

[829] *Ibid.*
[830] Victor Ducange, *Élodie ou la Vierge du monastère*, Paris : Pollet, 1822, p. 40.
[831] *Ibid.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

énonce un présage, et à son isolement dans le cours de l'action, donc à son statut potentiel de citation.

Ces quelques exemples attestent la circulation, au sein de la sphère artistique française, d'un genre et d'un medium à l'autre, d'ingrédients sonores médiévalistes : ici, c'est l'imagerie du troubadour avec sa harpe à laquelle l'illustrateur Chasselat a nécessairement pensé, qui se décline sous différentes formes dans le paysage culturel français. Cet ingrédient phare de l'imaginaire est-il spécifique au contexte français ? Considérons à présent la possibilité, pour ces passages censés condenser le médiévalisme, de s'exporter.

IV. b. De la romance d'opéra-comique à la *canzone* d'opéra italien

Les intrigues médiévalistes d'opéra-comique, nous l'avons vu, voyagent aisément vers l'Italie et vers l'Allemagne. En va-t-il de même des partitions, du moins des motifs musicaux destinés à les accompagner ? Les compositeurs ou les arrangeurs reprennent-ils à leur compte la bande-son de l'imaginaire médiévaliste français ? Pour statuer sur ce point, nous considérerons successivement le devenir des romances de *Jean de Paris* et de *La Bergère châtelaine* au sein de leurs adaptations étrangères – les deux versions italiennes de *Jean de Paris* et *La Pastorella feudataria* (1824) de Bartolomeo Merelli et Nicola Vaccai –, puis celui des romances de *l'Étrangère* dans ses adaptations scéniques.

Le cas de *La Rosa bianca e la Rosa rossa* étudié plus haut suggérait la tendance, en Italie, à la suppression des « scènes de genre » pittoresques, et corrélativement celle de nombreux pans de la bande-son médiévaliste. Nous doutions sur cette base de l'attention portée à la couleur locale, qu'elle soit littéraire ou musicale. La romance de troubadour est-elle systématiquement biffée au passage de frontière ? La « romance du troubadour » de *Jean de Paris* infirme la possibilité d'une réponse trop catégorique. Elle est en effet reprise dans les deux versions italiennes qui nous sont connues. Sa traduction est littérale, tout d'abord, dans *Giovanni di Parigi*, version italienne désignée comme étant un *dramma semiserio*, dont le traducteur est inconnu et la partition signée de Boieldieu[832]. La version « traduite » par Romani et mise en musique par Morlacchi en 1818, *Gianni di Parigi, melodramma comico imitazione dal francese*, suggère elle aussi qu'il est alors possible de conserver les motifs musicaux français au-delà des frontières. Dans cet opéra, la romance d'Olivier devient la *canzone* d'Oliviero « *Mira, o bella, il Trovatore* » (Exemple musical 17). Cette dernière reprend l'esprit, la teneur littéraire et la structure à couplets de la version française, bien qu'un

[832] Adriano Boieldieu, *Giovanni di Parigi*, [s. l. n. d.], NA0059 24.2.18-19. La partition, conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, est accessible en ligne.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

seul personnage (Oliviero), et non trois comme dans la version française, l'interprète. Comme dans la version française, par ailleurs, les couplets alternent avec un refrain avec chœur à l'orchestration pittoresque, évoquant des réjouissances populaires. Morlacchi avait probablement étudié la partition de Boieldieu. L'écriture vocale est par ailleurs simple, sobre, dépourvue des caractéristiques du *bel canto*. Le chanteur entonne la *canzone* a cappella, avant l'entrée de la harpe qui l'accompagne d'abord exclusivement. Morlacchi reprend en cela à la version française l'idée de sonorités luthées. Boieldieu avait quant à lui préféré un accompagnement plus subtil de violons en cordes pincées et de tenues harmoniques aux vents. Si le livret italien est muet sur le fait qu'Oliviero saisisse ou non une guitare et feigne d'en jouer, ce qui implique à la fois le régime de la musique phénoménale et la forte parenté avec la scène de genre française, un indice certain peut être relevé dans la partition : il est indiqué qu'« Olivier continue toujours à jouer de la guitare[833] ». Le chanteur doit donc mimer le jeu de la guitare tandis que l'orchestre « imite » sa prestation sonore. L'orchestration de la *canzone* n'est pas intégralement imitatif : l'orchestration se densifie peu à peu et de nombreux pupitres se superposent aux accords de harpe, rompant l'illusion de correspondance littérale entre la scène et la fosse, donc le statut de pseudo-citation de ce numéro. Dans les refrains, la version italienne reprend par ailleurs à son compte l'esprit pittoresque de la version française : le tambourin n'est pas noté sur la partition mais les paroles du refrain et l'orchestration rutilante incitent à penser que les villageois et villageoises s'exécutent bien sur scène en chantant et en jouant des instruments de musique[834] (« *Al suon del tamburino…* »). Dans ce cas donc, la « scène de genre » médiévaliste à la française s'intègre au contexte italien, avec lequel elle semble compatible, et les images sonores circulent de façon quasiment littérale vers l'Italie.

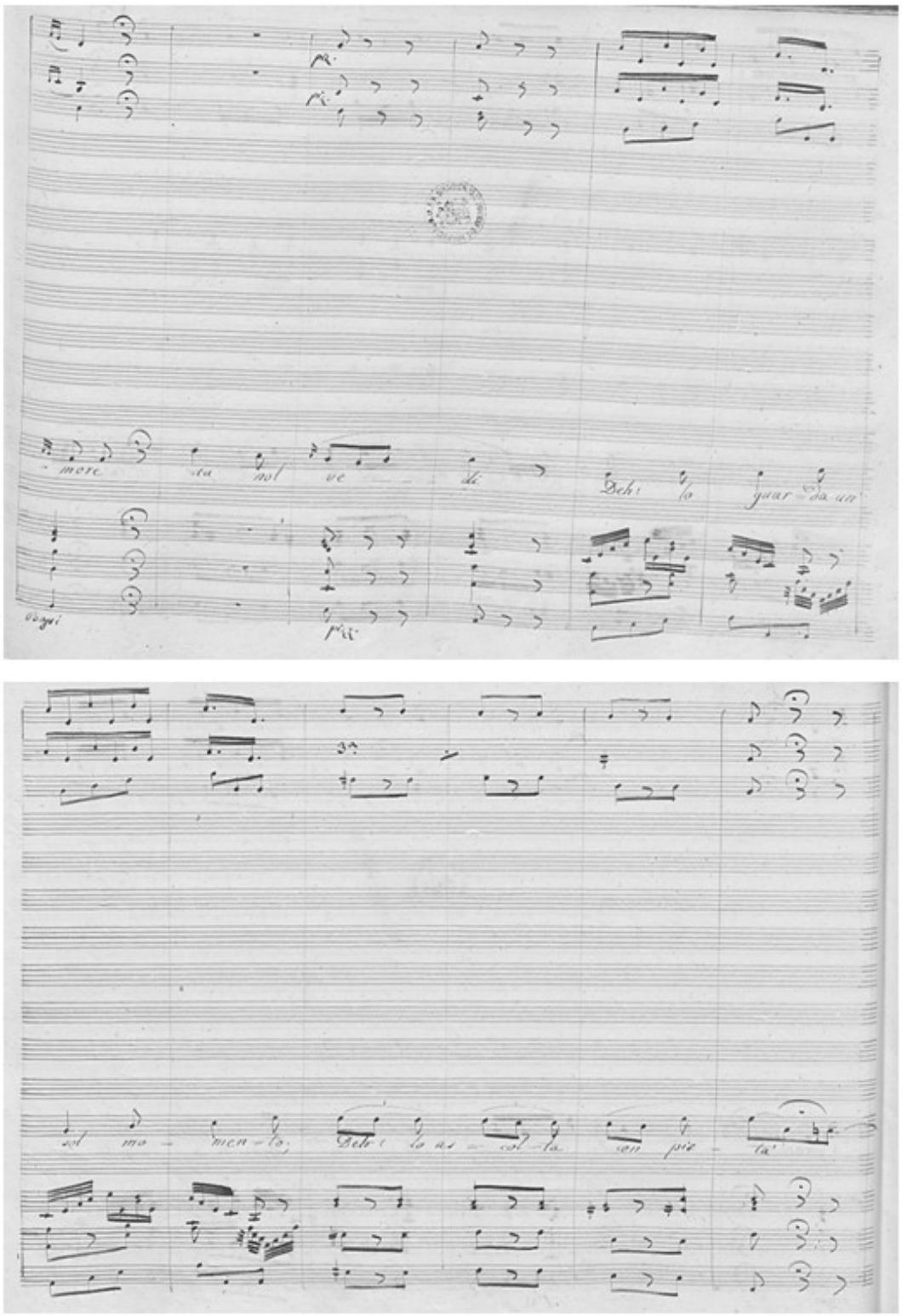
---

[833] « *Oliviero sempre continuerà a suonare la chitarra* », Francesco Morlacchi, *Il Gianni di Parigi*, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Part.Tr.Ms.249.

[834] « *Al suon del tamburino / Danzate, o giovonette / Finché ve lo permette / La fresca, e verde età / Danzate, infin che amore / Scherzando a voi vicino, / Al suon del tamburino / Danzar il cor vi fa.* »

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 17: Francesco Morlacchi, *Il Gianni di Parigi*, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Part.Tr.Ms.249, [s. l. n. d.], *Canzone d'Oliviero*, p. 80.



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Dans l'étude qu'il consacre au devenir de la couleur locale de *La Bergère châtelaine* en son adaptation sous forme *d'opera semiseria*, *La Pastorella feudatoria* sur un livret de Merelli, Olivier Bara parvenait également à la conclusion selon laquelle le compositeur italien, Vaccai, avait consulté la partition française au moment de composer certains numéros[835], comme le premier air à couplets de Lucette (I, 5), assimilable à une romance. Ce que l'auteur désigne comme des « concessions » de Vaccai à la couleur locale de la version originale repose sur le fait que le premier air à couplets de Lucette est « repris » sous forme d'une cavatine, morceau dans lequel, « comme dans le modèle français, les arpèges de la harpe, les *pizzicati* des cordes relèvent de la musique de scène[836] ». Ces deux exemples attestent le fait que l'opéra italien, du moins lorsqu'il est accoudé à une intrigue voyageuse, n'est pas indifférent à la couleur locale. Comme dans le cas de la figure de l'écuyer, introduit sur les scènes italiennes par le biais d'adaptations d'intrigues voyageuses et peu à peu entrée dans les mœurs au point de s'intégrer indépendamment de toute référence française, comme dans celui des *trovatori,* la *canzone* de forme strophique ne s'intègre définitivement aux partitions d'opéras italiens qu'à partir des années 1830[837]. Dans *Il Romito di Provenza* (1831), opéra médiévaliste de Pietro Generali et Felice Romani, l'une des fêtes s'ouvre par exemple sur un « chœur de jeunes » en habit de trouvères, qui entonnent une *canzone*. Ce numéro est de forme strophique et relève, comme en contexte français, de la musique phénoménale. Il s'adresse en revanche à un chœur et non à un soliste, choix d'effectif non isolé qui suggère la disparité entre la *canzone* et les scènes de genre intimes, calfeutrées, des romances d'opéras-comiques français.

Un dernier exemple italien permet de constater que, si le terme de *canzone* est volontiers employé pour celui de « romance », cette pseudo-équivalence n'est pas systématique dans les années 1810-1830. Le livret de *La Straniera* (1829), opéra de Felice Romani et Vincenzo Bellini et adaptation de *l'Étrangère,* roman d'Arlincourt, atteste le fait que le librettiste, passeur par excellence de la culture française médiévaliste sur les scènes italiennes, se laisse alors tenter par la traduction littérale. Le premier duo à avoir lieu entre Arturo et Alaïde (*la Straniera*) advient en effet sous la forme d'une *Scena e Romanza* (I, 6) qui n'est autre que l'adaptation musicale de la romance de l'Étrangère décrite plus haut. Romani reprend sur les planches italiennes deux caractéristiques majeures de la romance

---

[835] Olivier Bara, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recréation italienne : heureux échange, ou rencontre manquée ? » (De *La Bergère châtelaine* à *La pastorella feudataria*), *in Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 295.
[836] *Ibid.*, p. 294-295.
[837] C'est sur un parcours relativement exhaustif de livrets d'opéra italien ancrés dans des époques médiévalistes que s'appuie cette affirmation.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

française : les sonorités luthées, d'une part, le régime de la musique phénoménale, d'autre part. Le garçon a investi la cabane de la mystérieuse étrangère. Au terme d'un solo de hautbois, la musique de convention laisse place aux premiers sons de la *romanza*, associés à une mise en scène spécifique : c'est en effet depuis les coulisses, *da lontano,* qu'ils sont entendus, alors que le spectateur ne voit encore ni Alaïde, ni son luth fictif. De nombreux procédés isolent musicalement la *romanza*, permettant de parler d'effet-citation. Tout d'abord, l'effet-guillemet est produit par le moyen d'interjections et exclamations empruntant au lexique musical, celles d'Arturo. Ces interruptions dissocient la romance du corps de l'opéra en informant le spectateur de son régime particulier : « *Qual suon !* », s'exclame Arturo après avoir entendu résonner le prélude arpégé de harpes ; « *Cari accenti !* », « *e mesta la sua voce* » ; « *meste come il suo cor son le sue note* » ; « *e meco il lutto la sventura il dolor*[838] », ajoute-t-il encore. Le spectateur découvre donc à la fois la romance chantée par Alaïde accompagnée par sa harpe et Arturo, son public de scène, qui le commente. L'effet-citation est également assuré par la mise en scène du passage : le chant, d'abord lointain, se rapproche jusqu'à la rencontre des deux protagonistes. Le compositeur recourt enfin à des guillemets musicales qui marquent le passage du chanter de convention au « chanter pour chanter ». Le prélude de harpe puis le prélude vocal d'Alaïde, qui correspond aussi aux premiers sons émis depuis le début de l'opéra, jouent ce rôle. Le numéro ne relève pas de l'esthétique de la romance française : ces vocalises initiales émises dans l'extrême aigu (jusqu'au contre-*ut*) n'ont rien à voir avec la vocalité simple et épurée typique d'une romance française. Elles expriment, conformément à l'esthétique de l'opéra italien, une douleur confinant à la folie, cela d'autant plus que le choix même d'une vocalise, parole désarticulée, dépourvue de pulsation et de direction, renforce l'impression de l'égarement de la protagoniste[839].

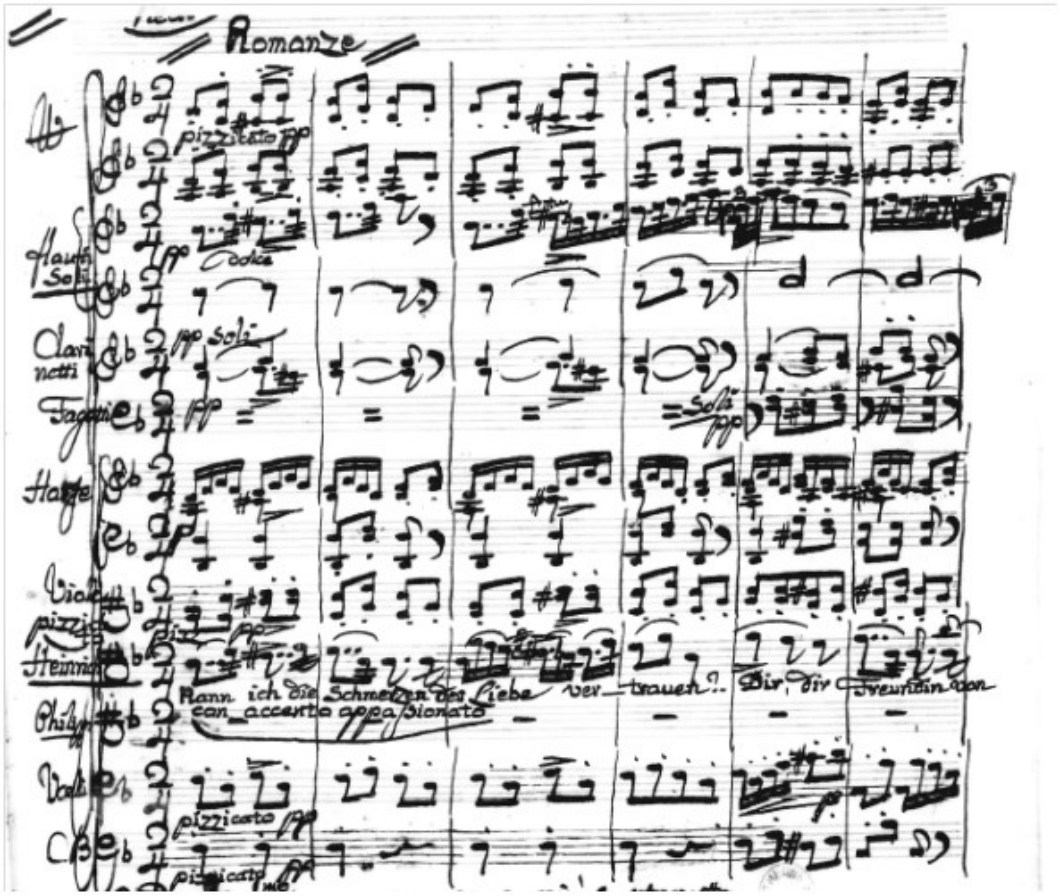
L'emploi d'un terme transparent à celui de romance en une acception proche de celle décrite dans le contexte français peut également être le fait de certains livrets germaniques, qui partagent par ailleurs l'esthétique luthée, la forme à couplets et le statut de musique phénoménale de la romance médiévaliste. On ne fera que citer la *Romanze* d'Adolar (n° 2) d'*Euryanthe* (1823), grand opéra héroïco-romantique de Helmina von Chézy et de Carl Maria von Weber et la *Romanze* d'*Agnes von Hohenstaufen* (1829), opéra également médiévaliste de Raupach et Spontini. La *Romanze* de Raupach présente toutes les qualités observées dans le contexte français : d'un caractère léger et feutré, sur une nuance pianissimo, une basse

[838] On relève les termes « sons », « notes », « luth », etc., Felice Romani, *La Straniera*, Turin : Presse Ororato Derossi Stampatore, 1835, p. 18.
[839] Voir les premières pages de Carolyn Abbate, *op. cit.*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'Alberti est confiée à la harpe, accompagnée de *pizzicati* aux violons, altos, violoncelles et contrebasse (Exemple musical 18).

Exemple musical 18: Gaspare Spontini, *Romanze d'Agnese von Hohenstaufen*, Munich : G. Henle, 2001, BnF, Musique, VMA-3841 (6,1-2). Mesures 1-6.



Sur la base des exemples développés, on ne peut en définitive élaborer de généralités et notamment parler d'un « style européen » des partitions d'art lyrique censées véhiculer l'imaginaire médiévaliste d'alors. Les contre-exemples sont à cet égard susceptibles de mettre à mal les affirmations basées sur les exemples. Quoi qu'il en soit, les cas de *canzone* issues de romances françaises ainsi que de *romanze* italiennes et de *Romanze* allemandes fort apparentées aux romances françaises attestent d'une part de l'attention portée à la couleur locale, d'autre part de l'existence d'un air de parenté à la fois lexical et musical, au moins, entre ces numéros censés condenser l'archaïsme musical.

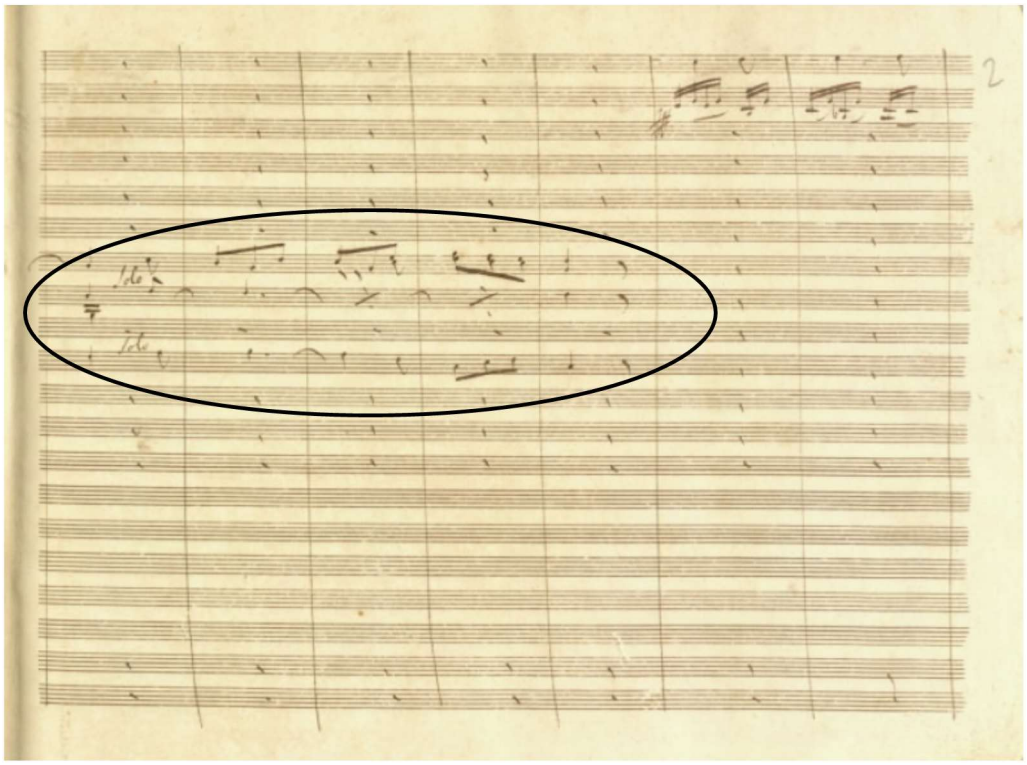
Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

IV. c. Des ponctuations sonores communes à l'Italie

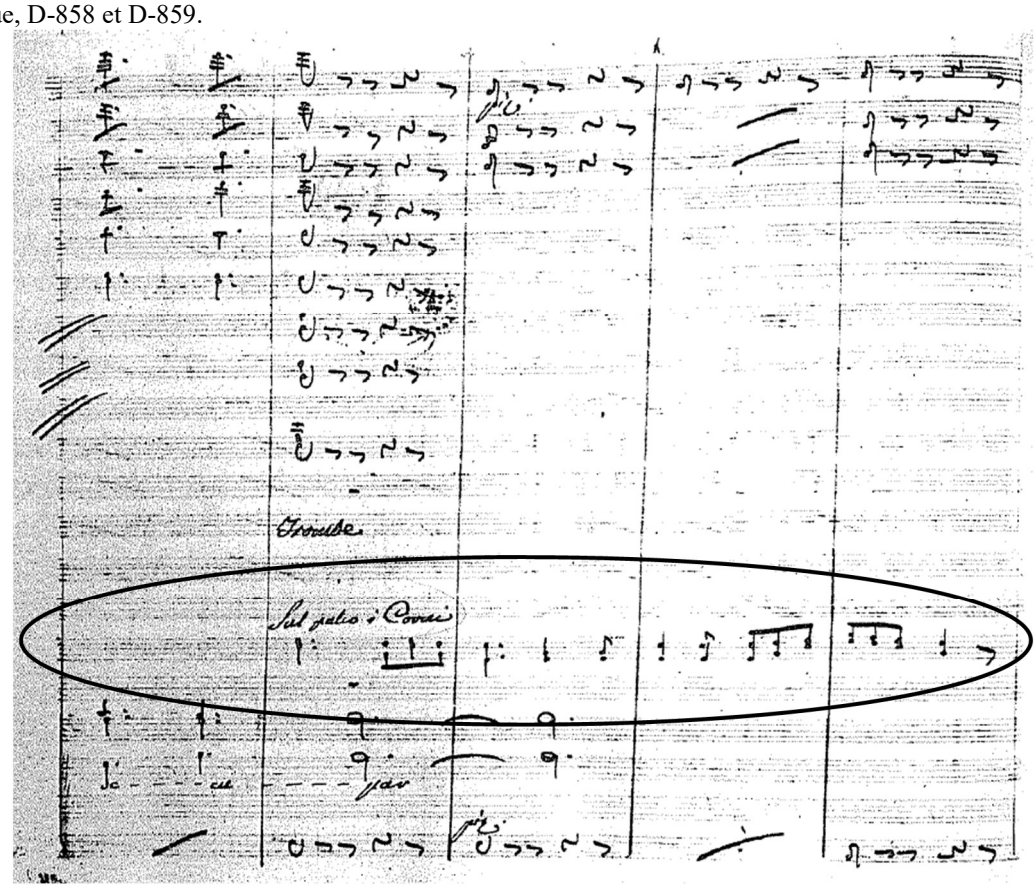
Que deviennent les ponctuations luthées et cuivrées au passage de frontière ? Elles apparaissent comme le dénominateur le plus commun, les reprises les plus littérales qui soient entre partitions françaises et italiennes. L'adaptation opératique du *Renégat,* roman d'Arlincourt, en *Gli Arabi nelle Gallie ossia Il Trionfo della fede* (1827) de Romanelli et Pacini, sera considéré comme un exemple privilégié : la bande-son du *Renégat*, particulièrement généreuse, est en effet intégrée de manière particulièrement fidèle à l'opéra italien. La musique phénoménale est omniprésente dès la première section de l'ouverture de *Gli Arabi nelle Gallie* au cours de laquelle résonnent des appels cuivrés confiés aux cors – des harmonies de tierces et de quintes évocatrices des cors de chasses (Exemple musical 19). Il faut noter que ces appels figurent à l'identique dans l'un des passages évocateurs de la chasse (I, 8) de *La Straniera,* sous la plume de Bellini (Exemple musical 20) : cette citation sans auteur suggère qu'en Italie également, le Moyen Âge se réinvente musicalement par le biais d'une bande-son stéréotypée, apparentée qui plus est à la bande-son française.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 19: Giovanni Pacini, *Gli Arabi nelle Gallie*, paroles de Romanelli, 1827. Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella Napoli, Rari 10.6.7/7, Sonneries du cor de chasse à l'opéra dans l'Ouverture, mesures 9 à 12.



Exemple musical 20: Vincenzo Bellini, La Straniera (I, 8), paroles de Felice Romani, [Ms. ital.], [s.d.], BnF, Musique, D-858 et D-859.



Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Après les cors et les tambours, donnés à entendre hors scène, sous forme d'une longue cadence, dans la section *più molto* de l'ouverture, une puis trois trompettes *sul palco* entretiennent le régime de la musique phénoménale sur des motifs stéréotypés d'arpèges, des triolets de notes répétées et des rythmes pointés. Tout au long de l'opéra, ces trois ponctuations potentiellement caractéristiques d'une bande-son médiévaliste italienne sont réitérées, annonçant l'entrée en scène de la *banda* militaire ou contribuant à enclencher les péripéties. La prégnance du régime de musique phénoménale dans l'ouverture autorise la continuité entre l'ouverture et l'*allegro vivace* (I, 1) initial, qui correspond au début *in medias res* de l'action. La *banda* militaire entre sur scène dès le lever de rideau, effet gâché par certains anachronismes visuels et sonores dans la version donnée au Théâtre-Italien :

> « On s'est beaucoup diverti de voir les musiciens arabes porter, au VIIIe siècle, des feuilles de musique sur leurs instruments comme s'ils avaient appartenu à un régiment de ligne. Ce détail fait comprendre le peu d'importance que certains Italiens, les vrais au fond, attachent à la couleur historique[840]. »

Dans le courant de l'opéra, par ailleurs, les ponctuations cuivrées sont mises en valeur par les différents procédés de l'effet-guillemet, commentées notamment en des termes relevant d'un lexique musical. Dans la première scène de *Gli Arabi nelle Gallie,* le chœur de montagnards s'exclame, suite à l'appel de trompettes : « *Ahi qual tremendo suono !* » Au moment du second appel cuivré, rythmes pointés et appels de quarte à l'appui, le chœur exprime de nouveau la frayeur que suscitent ces « instruments barbares ».

* * *

Pour conclure, les signatures sonores de l'imaginaire musical relèvent essentiellement de la couleur locale, c'est-à-dire du principe de convenance ; elles font montre de la même émancipation que les images visuelles et narratives vis-à-vis de l'impératif de vérité historique. Si les compositeurs se tournent vers les partitions médiévales au moment où la musique tend à devenir un objet d'histoire et où l'imaginaire n'est pas encore balisé, certaines stratégies et certains codes se mettent en place dès les premières années du XIXe siècle et autorisent le principe de la création collective basé sur les attentes préconçues des spectateurs.

Le premier principe de la couleur locale en musique est celui d'un juste dosage : une palette trop bigarrée et un trop grand nombre d'ingrédients brouillent l'écoute, interdisent les

---

[840] Félix Clément et Pierre Larousse, *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras : contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours*, Paris : Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869, p. 45.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

contrastes et ne permettent pas de reculer le spectateur vers les siècles de la chevalerie. Le second principe est précisément celui du contraste : il n'est pas nécessaire d'aller puiser dans les sources médiévales mais il convient de différencier nettement les passages destinés à « sonner archaïques » du corps de l'opéra. Ces passages surlignés par le spectateur apparaissent, ainsi intégrés, comme des pseudo-citations : non pas des citations (factices) de musique médiévale mais des passages stéréotypés sans auteur, répétés d'une œuvre à l'autre, assurant de la sorte l'intertextualité et le confort d'une écoute balisée. Le troisième et dernier principe est celui de la convenance entre les ingrédients censés sonner médiévaliste et les attentes du public. Or la « localité » de référence, dans le cas du médiévalisme, n'implique que peu d'ingrédients musicaux : il s'agit des appels cuivrés de l'ouverture, de la mise en valeur – dans le régime de la musique phénoménale ou non – du timbre du hautbois, de la romance luthée du troubadour et de quelques ponctuations luthées. Il s'agit aussi, dans le sillage de *Richard Cœur-de-Lion,* d'un recours marqué à la musique phénoménale. Fortement compatible avec une atmosphère champêtre, le médiévalisme d'opéra-comique l'est aussi avec ses codes musicaux : la quinte à vide et le procédé du bourdon sur lequel se déploient des thèmes populaires sont incontournables dans le sillage des chœurs de paysans ou de villageois, préférés aux soldats et aux chevaliers. Les numéros héroïques tels que les entrées de sommité sous la forme d'une marche et chœurs de soldats, ne sont pas totalement bannis de l'opéra-comique et s'associent volontiers à des appels cuivrés ; ces passages, communs au médiévalisme de l'opéra-comique, du mélodrame et de l'opéra, ne constituent toutefois que des compagnons de route de l'opéra-comique. Étonnamment, enfin, nous n'avons pas relevé d'incursion dans la modalité dans les passages censés trancher sur le reste et sonner archaïques.

La circulation de certains des ingrédients de la bande-son médiévaliste a d'abord été étudiée en contexte français – nous avons choisi l'imagerie du troubadour via la vignette de Chasselat. L'aisance avec laquelle les romances et leur imagerie sont reprises dans différents medium permet d'affirmer leur ancrage dans l'imaginaire français de ce temps. Concernant la circulation des motifs médiévalistes à l'étranger, il n'est pas possible Nous ne pouvons en revanche établir l'existence d'un style musical médiévaliste européen sur la base des quelques exemples de romances aux caractéristiques similaires et des partitions également relevées dans les opéras italiens et allemands. L'étude des bandes-son d'opéras italiens directement inspirées des bandes-son de romans d'Arlincourt, conjuguées à celle du devenir des passages de musique phénoménale des opéras-comiques dans leurs adaptations italiennes, permet quoi qu'il en soit de démentir l'indifférence des compositeurs italiens à la couleur locale musicale.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Comme dans le cas de certains motifs narratifs, par ailleurs, il y a fort à penser que la circulation des intrigues voyageuses françaises vers l'Italie, quel qu'en soit le genre et le medium, puis leur adaptation, est un phénomène décisif à l'élaboration progressive d'une bande-son médiévaliste « locale », italienne, ne reposant plus sur la reprise d'éléments français. Notre étude des opéras médiévalistes italiens, appuyée sur un petit nombre d'exemples, permet seulement d'affirmer l'existence d'un air de parenté, non celle d'un style médiévaliste européen.

L'effet-citation cultivé dans l'opéra-comique médiévaliste comme dans le Moyen Âge réinventé par Wagner, ainsi que cela a été abordé en introduction, serait-il aujourd'hui caduque ? Wagner lègue aux metteurs en scène, par la mise en scène précise qu'il a prévue, un défi de taille : faut-il prendre le parti de la fidélité aveugle aux didascalies wagnériennes ? Depuis le XIXe siècle, les troubadours ont fait l'objet de nombreuses parodies, de sketchs en publicités, se chargeant volontiers de grotesque. Les metteurs en scène ont multiplié les alternatives, dont la plus récente à l'Opernhaus de Zurich (2013), a suscité la controverse : Harry Kupfer prend le parti d'un Tannhäuser-Jimmy Hendrix, vêtu de cuir, muni d'une guitare électrique, signant l'arrêt de mort de l'effet-citation.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CONCLUSION GÉNÉRALE

Une imagerie stable et délimitée par des contours tangibles s'est dégagée de ce que que l'on peut désormais désigner comme une *série* d'opéras-comiques médiévalistes. Dans la salle Feydeau, les intrigues ancrées dans les siècles de chevalerie ne se suivent pas simplement : elles se ressemblent du fait de leur socle commun de références et de motifs, exploités plus ou moins discrètement, de la couleur locale verbale à la présence scénique. Le médiévalisme apparaît en définitive, envisagé d'un point de vue diachronique, comme un thème plusieurs fois varié, sans que ce processus soit nécessairement conscient. La « création collective » que nous avons identifiée au sein des différents livrets, éléments scéniques et partitions d'opéras-comiques, s'effectue sur le mode de réminiscences collectives, ce que Gérard Genette appelle, dans *Palimpsestes*. *La Littérature au second degré* (1982), la « réécriture ».

Bien que d'autres œuvres médiévalistes l'aient précédé sur la scène de l'Opéra-Comique, *Richard Cœur-de-Lion* (1784), opéra-comique de Sedaine et Grétry, constitue la pierre fondatrice de cette série : c'est de cette pièce et de nulle autre que l'on se réclame alors pour « écrire médiévaliste », c'est à elle que l'on emprunte certaines idées, en premier lieu la romance de Blondel, pour adresser au public le clin d'œil rassurant d'un « vous êtes bien au Moyen Âge ». Après *Richard* (comme le désignent les contemporains), toutes les œuvres n'apparaissent que comme des « dérivés de *Richard* » : aucune ne fait date, aucune n'étant jugée digne (par les contemporains) de devenir un nouveau canon, modulant à son tour les contours de l'imaginaire, faisant parler d'elle et impliquant de nouvelles attentes de la part du spectateur. Si l'histoire vulgarisée par les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire*[841] (1759-1781) de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye constitue la référence en termes d'érudition, elle éclaire bien moins la sédimentation des motifs médiévalistes que ne le fait *Richard.* Si l'on insiste sur cet opéra-comique, par ailleurs, c'est qu'il nous importait moins de trouver un point de départ ou des précurseurs que d'identifier le moment où divers éléments commencent à « prendre » auprès du public, en cohérence avec la notion d'imaginaire. En l'occurrence, dans les décennies 1800-1840 au moins, la romance et le personnage de Blondel sont inscrits dans l'imaginaire français ; ils ont franchi les frontières de leur genre d'origine pour devenir des références partagées par tout un chacun. Signée de l'un des premiers compositeurs à prêter attention à la

[841] Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire*, Paris : N.-B. Duchesne, 1759-1781.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

couleur locale musicale, l'œuvre légitime l'incursion d'un sujet médiévaliste dans le genre de l'opéra-comique : pour la première fois, « faire chanter » les siècles de chevalerie est devenu vraisemblable et compatible avec l'alternance du parler et du chanter. Depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, le potentiel des temps de la chevalerie à constituer un sujet légitime sur les scènes lyriques, une fois dépouillé des ingrédients féériques et merveilleux qui l'accompagnent jusque dans les années 1780, est en discussion. Cette question est pourtant réglée depuis longtemps sur d'autres scènes telles que le Théâtre-Français et, corrélativement, pour d'autres genres tels que la tragédie. À ce décalage chronologique, au retard avec lequel les genres lyriques s'emparent du passé national en général, les contemporains proposent au moins deux explications : les librettistes du répertoire lyrique seraient peut-être moins cultivés que les tragédiens et n'auraient donc pas les ressources documentaires pour élaborer de tels sujets ; combiner les contraintes et conventions des genres lyriques (la vocalité, en premier lieu) et celles de la représentation de l'histoire (des personnages sérieux, la vraisemblance), question plus brûlante en Allemagne qu'en France, serait impossible, car ridicule.

L'existence d'un imaginaire exclusivement relatif à la réinvention des siècles de chevalerie, actif dans le genre de l'opéra-comique, s'est confirmée sur la base de deux indices. Tout d'abord, le paratexte du corpus exprime explicitement l'idée que les opéras-comiques ancrés dans ces siècles sont pensés comme un ensemble *à l'époque*. À la fin du XVIIIe siècle, l'enthousiasme éprouvé à l'idée (nouvelle) de recréer les siècles de chevalerie sur les scènes lyriques est clairement exprimé ; dans les années 1830-1840, la lassitude suscitée par la réitération des mêmes clichés, dans le sillage de cette inspiration, ne l'est pas moins. Cet objet est montré du doigt – il se cristallise en quelque sorte –, au moment où il passe du statut de mode à celui d'objet de dérision, par le biais d'énumérations de clichés, qu'il s'agisse des éléments d'une panoplie vestimentaire typique ou du déroulement typique d'une intrigue. La clairvoyance historiographique des contemporains constitue un point d'appui précieux, autorisant à reconstituer la biographie de l'imaginaire de la façon la moins spéculative possible. Le second élément révélateur consiste en un système de communication tissé, au fil des livrets et du paratexte, « entre initiés » : une communication assez solide pour autoriser des allusions et des références. Ainsi, la mention d'un « célèbre » Blondel, l'emploi d'un *etc.* dans la page de distribution, les mentions non explicitées d'un personnage « vêtu en troubadour » ou d'un décor « gothique » sautent d'autant plus aux yeux qu'elles nous paraissent, à nous, trop floues. Cet espace de complicité, ces échanges à demi-mots entre les créateurs et les spectateurs, nous excluent désormais.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

* * *

Un traitement dissocié des trois composantes de l'opéra – le livret, les éléments scéniques et la musique – a été adopté mais, parce que les motifs médiévalistes revêtent parfois deux ou trois dimensions, une approche souple a été nécessaire. Le costume du troubadour a par exemple été abordé dans le contexte des motifs narratifs et non des motifs visuels ; les spécificités littéraires de la romance ont été développées dans le contexte des motifs sonores et musicaux. Plusieurs méthodes complémentaires, dont aucune n'a été superflue, ont par ailleurs été employées dans le but de cerner les images narratives, scéniques et sonores. Elles ont débouché sur des résultats convergents, permettant d'établir pour chaque paramètre une liste de motifs sur la base desquels les librettistes, les dessinateurs et les compositeurs brodent avec moins ou plus de fantaisie dans les décennies 1810-1820.

Tout d'abord, dans le cas des images narratives et visuelles, le paratexte a permis de confirmer ou d'infirmer l'appartenance de certains motifs à l'imaginaire médiévaliste. Nous pensons en particulier aux témoignages datés de la phase du déclin de l'imaginaire, c'est-à-dire des années 1830-1860 : ils offrent, par le biais d'énumérations aux termes récurrents, presque figés d'un propos à l'autre, un regard grossissant sur les clichés du médiévalisme d'opéra. Le second prisme grossissant a été celui de la parodie faite a posteriori du Moyen Âge d'opéra, dans le genre de l'opéra-comique ou d'autres genres. Elle nous a aiguillé vers les grands principes esthétiques ou les motifs phares associés, dans l'esprit des contemporains, à la réinvention lyrique du Moyen Âge. Complémentaire, l'étude du corpus – livrets, éléments de mise en scène et partitions – a permis d'éviter de prendre pour argent comptant les informations délivrées par ce prisme. Si la méthode de recoupement des livrets d'opéra-comique permet de deviner certains traits récurrents de la réinvention lyrique du Moyen Âge, ces derniers ne prennent leur signification que par comparaison avec « ce qui se fait » dans les autres genres, c'est-à-dire sur un fond d'altérité. Le médiévalisme d'opéra-comique apparaît en effet par ce biais à la fois comme un *système d'intertextualité* entre les opus du même genre et comme une *stratégie de distinction* avec les propositions faites dans le genre du mélodrame. Le genre de l'opéra-comique ne doit pas seulement créer des motifs mais également se situer au sein d'une constellation de motifs alors dans l'air du temps, relatifs à d'autres genres scéniques et plus généralement aux écrits français. Il existe en effet d'autres modes que ceux choisis par l'opéra-comique, à l'époque, de « raconter » le Moyen Âge sur scène : on le met en intrigue en le saupoudrant d'une bonne dose d'érudition dans la tragédie, de spectaculaire dans les mélodrames. De même, d'autres esthétiques visuelles que

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

celle choisie sur la scène de l'Opéra-Comique se prêtent à mettre en scène l'histoire, comme celle qui se dessine dans le sillage des romans historiques de Walter Scott et du vicomte d'Arlincourt. Du point de vue de la nécessaire distinction, le sujet médiévaliste nous est apparu comme « risqué » pour l'opéra-comique du fait de son fort potentiel de spectaculaire, de cérémonie, de pompe et de bruit, ingrédients qui l'accompagnent lorsque les genres mineurs le réinventent. Les statégies de contournement et d'évitement des créateurs et certains rapprochements comparatistes des critiques permettent à cet égard de cristalliser la « tentation[842] » (Olivier Bara) exercée par le mélodrame sur ce genre : sous la plume de Pixerécourt et de Planard, le repoussoir n'en est (presque) plus un.

Les contours de l'imaginaire se sont enfin dégagés sur un autre fond d'altérité : l'étude de leur devenir lors du passage de frontière des intrigues médiévalistes a permis de mettre à jour un certain nombre de données intraduisibles et d'accentuer, par conséquent, le lien établi entre le motif français et son contexte. Ce sont ces intraduisibles qui ont mené à établir une distinction, à propos du médiévalisme des différentes scènes nationales, entre un *style européen*, que nous ne confirmons pas, et *un air de famille européen*. En particulier, l'Italie se distingue de la France et de l'Allemagne par la moindre attention qu'elle porte à la couleur locale, attention qui n'est toutefois pas nulle et que la circulation des intrigues voyageuses françaises tend à insuffler et à accroître tout au long des années 1820. C'est au prisme de l'interdisciplinarité et de l'internationalisation que les marqueurs identitaires du médiévalisme d'opéra-comique ont pu être mis à jour de la façon la plus fiable. Appréhender avec justesse le médiévalisme d'opéra-comique nécessitait de le confronter à ce qu'il n'est pas, à ce qu'il ne voulait pas être semble-t-il. En dépit de la proximité grandissante de l'opéra-comique et du mélodrameau fil des années 1810-1830, notamment, on constate que ces deux genres, détenteurs de conventions, d'histoires et de media distincts ne s'approprient pas les motifs médiévalistes de la même façon. Si la frontière qui les sépare semble poreuse sur la base d'une simple énumération de motifs (il y a des tournois dans le mélodrame et dans l'opéra-comique), la combinaison et le dosage de ces derniers d'une part, la sédimentation de références internes à chacun des genres, d'autre part, assurent la spécificité du Moyen Âge inventé dans chacun de ces cadres. Ainsi, comment constater le caractère frileux du médiévalisme d'opéra-comique et sa stratégie d'évitement du sensationnel si l'on ignore qu'à la même époque, de véritables tournois sont mis en scène sur les planches parisiennes ? Comment prendre conscience de la spécificité des chœurs d'opéra-comique médiévaliste, la

[842] Olivier Bara parle de la « tentation du mélodrame » dans *Le Théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, *op. cit.*, p. 386 et suivantes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

plupart du temps constitués de villageois et de paysans, si l'on ne sait pas qu'à la même époque, le grand opéra et le mélodrame recourent à une autre distribution, mettant l'accent sur la dimension hiérarchisée et protocolaire de la société médiévale rêvée ?

De même, l'internationalisation de nos recherches n'a pas été qu'un simple excursus. Elle a permis de révéler les contours spécifiques du médiévalisme et sa forte dépendance à l'égard du contexte français qui l'a modelé. Confronter les textes ou livrets français initiaux à leurs versions italiennes et allemandes a mené, tout d'abord, à désigner certaines « images narratives » comme constitutives d'un médiévalisme européen. Parmi les vecteurs d'unification de cet imaginaire, il s'est avéré que certains ouvrages historiens français rayonnent alors à l'étranger, au premier rang desquels les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de La Curne de Sainte-Palaye. Le suivi d'intrigues médiévalistes voyageuses françaises tous genres confondus, focalisé sur le devenir des motifs médiévalistes identifiés au préalable, a toutefois permis de mettre à jour la réticence de certains librettistes étrangers à intégrer tel ou tel aspect du médiévalisme français, nous pensons en particulier à la suppression de certains pans pittoresques en Italie. Par ailleurs, comment mesurer la précocité avec laquelle le troubadour surgit sur les scènes françaises, donc l'influence des travaux d'érudition et de vulgarisation corrélatifs en la matière, si l'on ne peut constater qu'à la même époque, représenter un troubadour sur scène « pose problème » en Italie ? Comment constater, enfin, l'alliance particulière du médiévalisme et du pittoresque sur les planches de l'opéra-comique si l'on ne la compare avec l'esthétique des « décors scottiens », orageux et escarpés, qui relient eux aussi le médiévalisme et l'art lyrique en Italie, à la même époque ?

* * *

Avant de rendre compte des motifs littéraires, visuels et musicaux identifiés comme des marqueurs du médiévalisme, c'est la victoire de la couleur locale sur l'impératif (fictif) d'authenticité et celle de la vraisemblance sur la vérité qu'il convient de souligner. La sédimentation progressive d'un nombre restreint de codes, dans le genre de l'opéra-comique, permet en effet la mise en application d'un « principe de convenance », corollaire de la couleur locale, valable pour chacun des paramètres de l'opéra : c'est en l'occurrence la convenance entre l'esthétique scénique et les codes relatifs à la localité de référence (le Moyen Âge) qu'il met en jeu, en aucun cas la correspondance entre l'esthétique scénique et des données (des faits, des fragments musicaux, des costumes) authentiques. À partir du début du XIXe siècle, c'est comme si on s'était documenté une fois pour toutes, comme si on avait

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

élagué les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* et décidé de la panoplie des troubadours d'opéra-comique. Paradoxalement, le fossé existant entre les sources médiévales authentiques et l'opéra-comique médiévaliste n'est donc jamais si important que lorsque le médiévalisme est à la mode. Alors que les précurseurs hésitent dans le maniement des indices référant aux siècles de chevalerie, puisant à la fois dans le genre précurseur de la tragédie, dans les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* et, exceptionnellement, au sein des travaux érudits, les créateurs qui leur emboîtent le pas se contentent d'activer des signaux familiers, testés, consacrés. Les trois paramètres (le texte, le visuel scénique, la musique) de l'opéra ne sont toutefois pas logés exactement à la même enseigne de ce point de vue dans la mesure où ils doivent se positionner, chacun, par rapport aux productions de leur temps. La partition d'opéra-comique peut se contenter de résonner avec la romance de salon médiévaliste et avec la bande-son du roman historique et du mélodrame, sans prétention à l'authenticité, et n'entre pas en concurrence avec ce qui se fait dans le cadre des concerts historiques, encore trop récents pour créer des attentes. Dans le cas du livret et de la mise en scène, le contexte implique une exigence bien supérieure : à la même époque, le roman et la nouvelle historiques multiplient les notes de bas de page érudites, et la peinture historique est étroitement connectée aux travaux érudits illustrés.

Quelles ont été les images narratives identifiées ? La plupart orbitent autour du personnage du troubadour qui, situé au cœur de l'intrigue ou simplement mentionné sur le mode de la couleur locale verbale, constitue un repère indispensable à la lisibilité du Moyen Âge d'opéra-comique. Autour de lui, les images narratives se sédimentent pour former un *topos* : la romance, désignée comme telle « à haute voix » par les personnages, la formule « de château en château » qui exprime son errance, le motif du déguisement, le recours à la musique comme à une arme et, dans une moindre mesure, l'évocation de la Provence. En termes visuels, le troubadour se caractérise par son instrument de musique factice, son attribut, le port de couleurs vives, le jaune en particulier, la tunique, le collant et les bottes. Ce *topos*, plusieurs paramètres contribuent à le dévoiler : les conventions du genre tout d'abord, en particulier l'intégration vraisemblable de la musique au sein des dialogues parlés, l'existence de travaux historiques déjà nombreux consacrés à la littérature provençale et aux troubadours et, surtout, la démarche identitaire des opéras-comiques tendant à se retourner systématiquement vers *Richard Cœur-de-Lion* et Blondel. En termes d'images narratives, il s'est ensuite avéré que, dans les livrets d'opéra-comique, la sensibilité pittoresque et ses motifs se marient particulièrement bien au médiévalisme. Ce mode de réinvention l'emporte de loin sur le versant héroïque en vogue à l'époque, plus volontiers cultivé sur d'autres scènes

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

et dans d'autres arts. Si la tentation de l'héroïsme point à quelques reprises dans les livrets relatifs à ce répertoire, en particulier lorsqu'il s'agit de librettistes clairement influencés et « tentés par le mélodrame » – au premier chef, Pixerécourt et Planard –, l'intégration de tels motifs s'avère minoritaire et, le cas échéant, pudique : à l'Opéra-Comique, les hérauts se dissimulent derrière des appels de trompette émis hors-scène et les tournois se muent en comptes rendus de tournois parfois accompagnés de ponctuations sonores types. Enfin, d'autres motifs narratifs loisibles d'être qualifiés de « compagnons de route » ont pu être identifiés via le recoupement des livrets, au premier rang desquels les scènes de foules champêtres, villageois et paysans. Du fait de leur compatibilité avec d'autres imaginaires – ils ne sont pas archaïsants en soi –, ces motifs ne sont pas mentionnés dans les énumérations de clichés.

Les images scéniques véhiculées par les décors et par les costumes se sont avérées, dans la lignée de la réforme entamée en France dans le courant du XVIIIe siècle, les plus tributaires de l'impératif de vérité historique. Reste que, dans les décennies 1810-1820, ce mot d'ordre implique surtout la vraisemblance, c'est-à-dire l'éradication des anachronismes les plus évidents et l'atteinte d'un principe de convenance entre le cadre spatio-temporel et le visuel scénique. La vraisemblance l'emporte également du fait de certaines pratiques en vigueur à l'Opéra-Comique, comme celle du réemploi des costumes et des décors d'une pièce à l'autre, y compris lorsque leurs cadres spatio-temporels ne sont pas identiques au siècle près, ou le réalisme des réformateurs les plus zélés tels que Jean-Charles Le Vacher de Charnois, qui préfère raccourcir les souliers à la poulaine plutôt qu'occasionner la chute des chanteurs. Par ailleurs, le medium scénique présente certaines exigences, tributaires de la lisibilité de la mise en scène : ajouter des éléments de couleur au costume pour créer du contraste visuel, grossir et simplifier un élément de costume ou d'architecture pour le rendre plus visible. Ces petits arrangements ne se retrouvent d'ailleurs pas dans le livret, où l'on affirme systématiquement que le troubadour est pauvre, en dépit de la vérité historique, pour rappeler peut-être le Blondel de Sedaine. Si ces éléments font fi de la vérité historique, les pratiques autrefois en vigueur, causes de tant d'invraisemblances et d'indignations chez les premiers réformateurs, tendent à disparaître à Paris dans ces années, pratiques telles que le luxe outrancier de la mise en scène et le système des types très généraux de costumes.

Les archives dont on dispose relativement à la mise en scène à l'Opéra-Comique au cours des décennies 1810-1820 mènent à parler de « couleur locale » et non de vérité historique, en particulier si l'étalon en matière de mise en scène « authentique » est l'élaboration, par Paul Lormier à l'Opéra de Paris, dans les années 1830, de costumes

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

historiques. Comme dans le cas des livrets, il semble que l'on ait fixé une fois pour toutes la typologie et l'esthétique des costumes typiques de mises en scène médiévalistes. Le fait que les œuvres constituant le corpus soient souvent citées dans les mêmes catégories, au sein des registres de costumes de cette institution, contribue par ailleurs à l'idée qu'il existait bel et bien des motifs médiévalistes visuels. C'est probablement à une stylisation vraisemblable du Moyen Âge qu'aboutit la mise en scène à l'Opéra-Comique, moins pourvu à cet égard que le Théâtre-Français et l'Opéra de Paris. Nous avons statué sur le recours ponctuel à des éléments de décors et de costumes stéréotypés, aisément identifiables comme médiévalistes.

Quelles ont été ces images visuelles récurrentes d'une mise en scène médiévaliste à l'autre ? Les décors d'extérieur comme d'intérieur doivent être au moins une fois gothiques. La signification de ce terme désormais polysémique a pu être arrêtée par des moyens divers : un décor gothique d'extérieur implique la présence, à l'arrière-fond, d'un château fort stylisé, comportant le plus souvent un pont-levis – par où passerait sinon le troubadour égaré ? – et des tourelles. Elle ne correspond pas nécessairement aux codes de l'architecture gothique entendue en un sens historique rigoureux. Quant au décor gothique d'intérieur, il suppose un certain raffinement et le recours à trois ingrédients caractéristiques : des ogives, des vitraux, des lambris. Ces décors, l'opéra-comique les partage avec le genre du mélodrame mais pas avec celui de l'opéra dont les intérieurs sont rarement gothiques, sans que nous trouvions à cela une explication. Il a été plus difficile de statuer sur les composantes des costumes médiévalistes d'opéra-comique mais le croisement de sources multiples atteste la récurrence probable d'attributs vestimentaires typiques sur les scènes parisiennes : les souliers à la poulaine, les surcots, les manches à la Maheustre, les brassards, les cuissards, la cotte de maille, le hennin et le heaume. Les descriptions de costumes relevées parmi les registres de l'Opéra-Comique permettent de constater que certains au moins de ces attributs typiques se retrouvent sur cette scène pendant les décennies 1810-1820.

L'étude des partitions d'opéras-comiques médiévalistes, enfin, révèle que la musique ancienne tout juste redécouverte et reconstituée n'est pas le référent des compositeurs d'opéras-comiques dans les années 1810-1820. Les compositeurs pionniers, à la fin du XVIIIe siècle, sont encore tâtonnants de ce point de vue, et procèdent à quelques essais expérimentaux consistant en l'intégration ponctuelle d'éléments de langage authentiquement médiévaux. Cette période d'expérimentation ne dure guère, peut-être parce que l'érudition d'un Philidor et d'un Grétry en termes d'art médiéval ne trouve pas de répondant du côté du public et parce que les codes bien établis de la couleur locale se substituent à une approche désordonnée, expérimentale. Dans les années 1810-1820, aucun pont ne peut plus être établi

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

entre les partitions d'opéra-comique et la musique médiévale authentique : la *musica ficta* et les formules rythmiques typiques ne font pas partie des codes employés par les compositeurs. La couleur locale, elle, s'applique bien en revanche aux partitions : au début du XIXe siècle, ce concept issu des arts figuratifs fait son incursion dans la critique musicale. Au moment où l'imaginaire s'installe et s'épanouit, les compositeurs privilégient, de même que les librettistes, l'intertextualité et la stylisation. Pour y procéder, ils se tournent vers la partition de *Richard Cœur-de-Lion*, valeur sûre sur laquelle il fait bon s'appuyer pour éveiller des réminiscences. Parmi les idées compositionnelles reprises à Grétry, figure le numéro de la romance, qui fait écho à « Une fièvre brûlante », romance de Blondel. Ce numéro strophique relevant de la musique phénoménale se révèle être le lieu privilégié d'une stylisation musicale. Dans les opéras-comiques ultérieurs, le timbre du violon de Blondel, censé connoter l'archaïsme, se mue toutefois tantôt en luth (la harpe moderne ou le pupitre des cordes en *pizzicati*), tantôt en musette (devenu le hautbois). Quel que soit l'instrument, cette technique de stylisation qui met en scène spatialement et musicalement un timbre archaïsant, reste la même. En second lieu, le régime de la musique phénoménale dont relèvent les romances apparaît plus fréquent lorsque l'intrigue d'opéra-comqiue est médiévaliste. Il constituerait donc en tant que tel, indirectement, l'indice qu'une couleur locale est en jeu. Peut-être s'agit-il là de continuer à légitimer, comme Grétry s'y était employé, la pertinence du Moyen Âge comme sujet d'opéra-comique. Quoi qu'il en soit, les passages de musique phénoménale constituent, du fait de l'attention particulière qu'ils requièrent de l'auditeur et du principe de vraisemblance qu'ils impliquent, des moments privilégiés de l'intégration d'un imaginaire médiévale sonore dans le déroulement de l'œuvre. En particulier, certaines ponctuations luthées et cuivrées relevant du régime de la musique phénonémale remplissent cette fonction. Dans ce cas plus que dans tout autre, il est loisible de parler de réécriture : d'une partition à l'autre, les mêmes ponctuations musicales reviennent, parfois identiques à elles-mêmes. Ces brèves ponctuations peuvent par ailleurs être d'autant plus érigées en motifs sonores médiévalistes qu'elles reviennent d'ouverture en ouverture, moment de l'opéra censé, depuis le XVIIIe siècle, en annoncer la couleur.

L'ensemble des passages tout juste énumérés a été envisagé comme un tout, comme une seconde partition « toute faite » intégrée par intermittence à la partition moderne : cette seconde partition a été désignée comme la « bande-son » du médiévalisme d'opéra-comique. Elle s'intègre aux œuvres sans leur appartenir véritablement et présente par ailleurs une double fonction de couleur locale et de structure. Ce constat, notre approche interdisciplinaire y a conduit : une bande-son tout à fait similaire à celle des opéras-comiques s'intègre dans les

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

années 1820 aux romans médiévalistes d'Arlincourt et de Scott, ce qui apparaît de manière évidente dans la mesure où la partition se juxtapose cette fois non pas à une autre partition mais à un texte. Enfin, d'autres palettes orchestrales s'intègrent de façon récurrente à la bande-son médiévaliste, non tributaires quant à elles de la partition de *Richard Cœur-de-Lion* : les couleurs orchestrales champêtres, qui mettent en avant les pupitres des bois et accompagnent le plus souvent les chœurs et les décors pittoresques.

* * *

Ces œuvres, si éclairantes pour leur contexte, justifient l'intérêt des corpus non assujettis au chef-d'œuvre « reconnu » par notre époque. La notion d'imaginaire a d'ailleurs permis d'ouvrir de larges champs d'investigation, tout en nous permettant de maintenir un objet d'étude cohérent et autosuffisant. L'ampleur et la diversité des sources qu'il a été nécessaire de mobiliser pour éclairer, pour chaque paramètre, le déploiement du médiévalisme sur la scène de l'Opéra-Comique, de la muséologie de l'époque au roman historique, des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye à la revue musicale *Le Ménestrel*, sont à elles seules révélatrices : l'opéra-comique est en étroite relation avec les manifestations culturelles de son époque. La musique ne peut donc être isolée de la culture qui la portée, l'a en partie générée et lui a donné sens à un moment de l'histoire. L'opéra-comique absorbe, s'approprie, réinvente les fantasmes qui l'entourent, selon ses propres conventions et surtout selon son public. Que nous révèle l'opéra-comique du fantasme médiévaliste que la société parisienne entretient dans les années 1810-1820 ? Au prisme de ce genre tentaculaire, c'est avant tout le large fossé qui sépare la société du XIXe siècle – il n'est pas question ici des érudits – de ce qui est authentiquement médiéval qui apparaît. La société parisienne n'a guère de contacts directs avec la langue et les arts médiévaux – les premiers concerts historiques constituent l'une des rares exceptions – et doit se contenter et se contente volontiers de ce que l'on veut bien lui servir sur un plateau d'argent. Chaque pan du Moyen Âge passe par le prisme d'un ou de plusieurs adaptateurs soucieux de mettre cet art « au goût du jour », en particulier sur les scènes lyriques : comment pourrait-on d'ailleurs croire à une authenticité quelconque dans un espace si artificiel, réglé par des conventions, des contraintes, des horaires ? Les romans et récits médiévaux passent par le prisme des adaptateurs comme le comte de Tressan et sa Bibliothèque des romans ; la musique des trouvères est réécrite, adoucie, avant d'être publiée sous forme de romances ; l'art figuratif médiéval est sélectionné selon ses capacités à produire de l'anecdote puis mis en scène au musée des Petits-Augustins.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Nous abondons en cela dans le sens de Norman Cantor et de l'idée selon laquelle on apprend davantage de l'époque recréatrice que de l'époque représentée par le prisme du médiévalisme. L'opéra est donc en phase avec un état de fait général lorsqu'il se contente de véhiculer un ensemble de codes récurrents sans prendre le temps d'un crochet par les sources authentiques. Nous avons d'ailleurs constaté, en particulier dans le cas des images narratives et des images sonores, que l'histoire comme discipline en train d'éclore n'est pas la source d'information majeure du médiévalisme déployé sur les scènes lyriques ; l'histoire se conforme bien plutôt, dans les années 1820, à la réinvention « à la mode » du passé, celle qu'a insufflée Walter Scott et qui le teinte de pittoresque et de couleur locale.

Arrêtons-nous à présent sur la circulation française et internationale des motifs du Moyen Âge d'opéra, non plus seulement pour la constater mais aussi pour l'évaluer. Rappelons que, si certaines données assez ouvertes à la réinterprétation et à la réappropriation circulent d'une œuvre à l'autre, tel que le motif du faux troubadour, c'est aussi le cas d'éléments plus précis et donc a priori plus dérangeants dans la logique des droits d'auteur. Reprendre au prédécesseur « mot pour mot » ou « note pour note » une expression, une didascalie, un bourdon de quinte à vide et son instrumentation, un appel de trompettes, ne semble pas poser problème. C'est d'ailleurs à partir de l'appropriation trop convenue de motifs que le talent parfois défectueux des créateurs s'est fait jour. S'il est compréhensible que ces clichés aient fait l'objet de moqueries et de critiques dans les années 1830-1860, au moment où il faut les exorciser pour passer à autre chose, le regard à porter sur cette circulation ne nous paraît pas devoir être si négatif aujourd'hui. Ce processus, que nous connaissons très bien dans la littérature populaire et dans certains genres comme le roman policier, est en réalité légitime. Tout est bien qui finit bien : ces œuvres oubliées et reléguées aux archives de la bibliothèque-musée de l'Opéra, qui prétendrait qu'elles ont été écrites pour la postérité, au nom d'une quelconque originalité, d'un quelconque génie ? Ces divertissements ont été destinés à dépayser les spectateurs dans un cadre familier. Leur seule ambition a été celle d'éveiller en quelques clins d'œil le plaisir de la reconnaissance pour un public donné, en un temps donné. Aucune d'entre elles ne vise à détrôner *Richard Cœur-de-Lion* car, faute de cette pierre fondatrice, l'édifice s'écroulerait. Le médiévalisme de la seconde moitié du XIXe siècle, celui de Richard Wagner, ne dédaigne ni les *Minnesänger*, ni les harpes factices, ni les passages luthés, ni la prédominance du régime de la musique phénoménale au sein d'un grand opéra ; et pourtant, les codes mis en œuvre pour réinventer son Moyen Âge ne sont plus les mêmes : il s'agit d'un nouveau langage, littéraire, musical et visuel, au sein d'une nouvelle époque.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

* * *

Finalement, c'est avec un corpus parallèle, employé tout au long de ce travail comme un outil méthodologique et non comme un objet d'étude, que nous aimerions conclure : l'ombre omniprésente du vicomte d'Arlincourt. L'étude de ce corpus a révélé, en parallèle de celle des érudits, la circulation polymorphe de tout un monde, celui de ses romans mélodramatiques. Les motifs constitutifs de cette littérature, motifs narratifs comme visuels, empruntent des chemins discrets, inavouables, pour passer la frontière. Le noble opéra italien ne se calque-t-il en réalité sur des pièces mélodramatiques italiennes mineures, qui sont presque des traductions des mélodrames français eux-mêmes tirés des romans d'Arlincourt ? Mais, des phénomènes de circulation européens, c'est le suivant qui nous a avant tout enthousiasmé : les personnages d'Arlincourt une fois incarnés sur scène s'associent, à travers l'Europe, à certaines panoplies vestimentaires, certaines poses typiques, qui sont reprises presque à l'identique d'un genre et d'un pays à l'autre. Il n'est pas anodin, à cet égard, que nous ayons mentionné Tintin, les héros de Walt Disney ou Harry Potter dans le courant de cette réflexion, personnages que la mondialisation a finalement séparés de leur pays d'origine et que chaque pays a savamment et subtilement repris « à sa sauce ». Au prisme de la circulation des romans d'Arlincourt et de leurs adaptations, et à l'heure où certains pays se cherchent une identité et des symboles, apparaissent de solides références européennes.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ANNEXES

Annexe 1

I. Résumés des romans d'Arlincourt

Du fait de l'oubli dans lequel est aujourd'hui tombée la prose d'Arlincourt, voici un résumé de chacun de ses quatre romans historiques majeurs.

Le Solitaire[843] (1821)

Diverses influences planent sur ce roman : celle d'*Atala* de Chateaubriand dont l'héroïne inspira à l'évidence la « vierge d'Hunderlach » du *Solitaire*, de Byron pour le tempérament passionné du protagoniste, Charles le Téméraire, poursuivi par la fatalité, de Mme Radcliffe pour la noirceur des rebondissements et les souterrains du décor et, enfin, de Walter Scott, pour l'historicisme pittoresque de certains passages. « Le Solitaire » est donc le pseudonyme de Charles le Téméraire (1433-1477), sanguinaire duc de Bourgogne qui vécut sous le règne de Louis XI. Connu pour sa cruauté, il aurait péri au cours de la bataille de Nancy (1476-1477), qui permit à Louis XI de s'emparer des états bourguignons. Ce n'est pas le cas cependant aux dires de certains historiens, ni dans l'histoire romancée par Arlincourt. C'est en ermite réfugié sur le pic Terrible du mont Sauvage, abri dominant une vallée suisse traversée par le lac de Morat, que Charles le Téméraire devenu « le Solitaire » entame une nouvelle vie de repentance et de solitude. Il se consacre ainsi à racheter ses péchés par des actes de générosité, accomplis dans la plus grande discrétion. À la fois admiré et craint dans la vallée, l'homme nourrit l'attrait local pour le surnaturel et les rumeurs. Incompris du commun des mortels, plein de grandeur dans son dévouement et de férocité dans les punitions qu'il inflige, accablé d'un destin funeste, l'homme a tout du héros faustien.

Dans le monde manichéen des romans d'Arlincourt, la noirceur du héros n'a d'égal que la pureté de la héroïne : c'est Élodie, « la colombe du monastère », qui n'a d'autre idéal que celui de poursuivre ses jours paisibles dans sa vallée. L'assassin de son père, le Solitaire, en tombe amoureux ; conscient des désastres déjà commis dans cette famille, il ne se manifeste que discrètement. Ce sont les assauts de divers prétendants qui amèneront le Solitaire à la défendre, à la fasciner, et à s'en faire aimer. La révélation de son identité n'empêchera pas cette dernière de vouer son amour à Charles le Téméraire : elle accepte sa proposition de mariage et la vie qu'il lui propose dans l'ermitage du mont Sauvage. Au

[843] Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 1821.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

dernier moment, devant l'autel, le père Anselme du monastère d'Underlach reconnaît Charles le Téméraire : il lui jette l'anathème et s'ensuit une violente tempête. Ni Élodie, ni le duc de Bourgogne ne survivent à cette vengeance sacrée.

Le Renégat[844] (1822)

On peut parler de « style ossianique[845] » pour désigner *le Renégat*, inspiration ésotérique qui n'exclut toutefois pas celle du roman historique scottien. L'action se déroule au VIIIe siècle, alors que le grand-père de Charlemagne, Charles Martel (690-741), exerce un pouvoir usurpé sur la France. Les musulmans ont envahi la plupart du territoire français : l'ensemble du roman se déroulera sur cet arrière-fond de conflits entre chrétiens et « Sarrasins » (dits « mécréants »). Ezilda, jeune princesse, fille de Théobert, s'est enfuie de son château sous la pression du danger musulman : guidée par un poète rappelant au plus haut point Ossian, du nom de Gondaïr, elle se sent investie d'une mission johannique, celle de conduire les chevaliers français à la victoire. Dans son enfance, la princesse avait été mariée à Clodomir, fils de Thierri III, puis en avait été séparée par le destin ; poursuivi par les coups du destin, lui aussi, ce dernier avait renié sa foi chrétienne pour prendre le nom d'Agobar et embrasser la religion musulmane. Il est désormais « le Renégat » : c'est donc le descendant de Clovis qui combat à la tête de l'envahisseur « mécréant ».

Son ancienne fiancée, inspirée par des voix divines, est informée de la réputation sanguinaire de son ennemi mais ne craint pas de l'affronter et emporte des victoires tant guerrières que morales. Cela ne l'empêche pas de tomber amoureuse d'Agobar. Comme dans le *Solitaire*, Arlincourt ménage une émouvante scène de reconnaissance entre les deux anciens fiancés : c'est à l'église de Ségorum qu'Agobar révèle son ancienne identité. Au terme de quelques péripéties, Agobar-Clodomir renonce à son pouvoir pour renouer avec le passé et s'enfuir avec Ezilda dans la vallée onirique de Fontanias. Il y est toutefois retrouvé par son ancien bras droit, Alaor, qui le convainc de reprendre la tête de son armée ; mais une fois de retour, Agobar et Alaor sont trahis et mis à mort. Ezilda retrouve son fiancé mourant et obtient in extremis sa confession à la religion chrétienne. Elle se retire au couvent de Sainte-Amalberge.

---

[844] Charles Prévost d'Arlincourt, *Le Renégat*, Paris : Béchet aîné, 1822.

[845] Nous nous accordons sur ce point avec le court chapitre consacré à Arlincourt dans Reginald William Hartland, *Walter Scott et le roman "frénétique", contribution à l'étude de leur fortune en France*, Paris : Champion, 1928, p. 85-90.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

L'Étrangère[846] (1825)

Ce roman, ancré en Bretagne au début du XIIIe siècle, mêle fatalité, invraisemblances et personnages historiques (Agnès de Méranie et Philippe-Auguste). Il repose, comme les autres, sur une anecdote historique : les noces d'Agnès de Méranie, descendante de Charlemagne, et de Philippe-Auguste (1165-1223). Pour ce faire, le roi de France a renié sa précédente épouse, Ingeburge (Isamberge dans le roman) du Danemark. Du fait des remous européens suscités par cet événement, le pape Innocent III a brisé les liens du mariage sacrilège. Agnès est condamnée à l'exil au château de Karency. Dans l'histoire réinventée par Arlincourt, cette dernière a échangé sa prison dorée avec une amie et, sous le nom d'Alaïs, s'est isolée dans une cabane cachée non loin de là pour vouer sa vie à la prière et au repentir, loin des fastes. Comme dans *le Solitaire,* la présence de celle qui sera surnommée « l'Étrangère » alimente la superstition locale : la recluse est poursuivie comme une sorcière.

Arthur, l'impétueux comte de Ravenstel, a reçu de son précepteur Olburge une éducation fondée sur la raison et le rejet de la passion ; c'est pour célébrer avec Izolette, fille du seigneur de Montolin, des noces arrangées, qu'il quitte pour la première fois son château. Une fugace rencontre avec l'Étrangère, sur le lac, suffit à l'en rendre éperdument amoureux et à remettre en cause les plans d'Olburge. La majeure partie de l'intrigue repose sur les incompréhensions du jeune garçon, fasciné par une femme mystérieuse qui refuse son amour mais laisse percer un espoir de réciprocité et touché par la patience et la douleur d'Isolette.

Mal renseigné par son précepteur, qui a tout à gagner à une union entre Ravenstel et Isolette, le garçon soupçonne une liaison entre l'Étrangère et le baron de Valdebourg, l'un de ses propres amis et hôte de Montolin. Aveuglé par la jalousie, Arthur le blesse mortellement, pour apprendre trop tard qu'il s'agissait du frère de l'Étrangère. Quoi qu'il en soit, c'est sur la jeune femme qu'est reportée l'accusation de meurtre. Après de multiples rebondissements, l'Étrangère révèle son identité et se trouve acquittée. Plus tard, elle fait promettre à Arthur d'épouser Isolette. Ce n'est qu'à une condition : l'Étrangère, dont il ignore toujours l'histoire et l'identité, doit être présente à l'église au moment de la cérémonie. Le dénouement s'étire en longueur : après l'échange des consentements, Arthur quitte précipitamment l'église pour enlever l'Étrangère et découvre finalement son identité. Il n'y survit pas, au terme d'une agonie qui met en présence les deux rivales, la fidèle Isolette et la reine de France, finalement amies. Isolette prend le voile ; alors que Philippe-Auguste, désormais veuf, a rappelé Agnès à sa cour, cette dernière se suicide.

---

[846] Charles Prévost d'Arlincourt, *L'Étrangère*, Paris : Béchet aîné, 1825.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ismalie ou la Mort et l'Amour[847] (1828)

La préface d'Ismalie met en scène l'inspiration factice qui préside à ce « roman-poëme » : le romancier narre la visite d'un vieux voyageur désireux de lui remettre un manuscrit, matériau de base du roman *:* « Vous cherchez en ce moment, je le sais, dans les antiques souvenirs de la Neustrie, le sujet de quelque œuvre littéraire : je vous apporte de quoi remplir vos vues ; prenez ces papiers, et servez-vous-en à votre gré ; c'est un présent que je vous fais[848]. » Arlincourt renoue in extremis avec cette entrée en matière. Une note de bas de page indique, avant l'épilogue : « ici se termine le manuscrit remis à l'Auteur par le vieillard inconnu dont la préface a fait mention[849]. »

Le roman, hanté par les présages et les malédictions d'une sibylle revancharde nommée Olnézer, est le plus surnaturel de tous. L'écriture choisie, en vers libres, serait appropriée à l'atmosphère d'ésotérisme si ces vers n'étaient le plus souvent très lourds. L'intrigue se situe dans le Vexin normand, au temps des croisades entreprises par Philippe-Auguste (1165-1223) et Richard Cœur-de-Lion. Elle s'ouvre sur la prophétie mystérieuse de la sibylle, qui maudit Ismalie. La fille du défunt baron de Nesler, qui vit seule avec sa mère Berthe dans le château de Saint-Paër, aspire à quitter la campagne pour vivre dans la grande société. Alors qu'Oscar, un chevalier croisé, profite de l'hospitalité offerte par Berthe, Ismalie en tombe amoureuse. Celui-ci reste longtemps de marbre, ce qui ne manque de la déstabiliser et de la désespérer. Et si, à la demande de Berthe, il s'engage finalement à l'épouser, c'est sans se compromettre à lui déclarer son amour : la jeune fille ne s'en satisfait pas et attend la formule d'amour. Apparue à Ismalie, la sibylle fournit une explication : Oscar aurait aimé, séduit et abandonnée en Palestine une jeune fille nommée Azila, et le perfide n'aurait accepté la noce que pour la fortune d'Ismalie. Pour connaître son amant, Ismalie devait évoquer cette victime devant lui et exiger une déclaration d'amour. Le subterfuge fonctionne : troublé par le nom d'« Azila », Oscar cède et prononce les deux mots d'amour. Il est foudroyé sur le champ, selon la machination ourdie par Olnézer – qui n'est autre qu'Azila elle-même : Ismalie a provoqué, par son obstination et son manque de confiance, la mort de son amant.

Mais Oscar réapparaît à Ismalie sous forme de spectre : il révèle à la jeune fille qu'elle peut le sauver en l'épousant, en joignant donc « la mort et l'amour ». Ismalie peine à accepter

---

[847] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour*, Paris : Ponthieu et Cie, 1828.
[848] *Ibid.*, p. iii.
[849] Charles Prévost d'Arlincourt, *Ismalie ou la Mort et l'Amour*, Paris : Ponthieu et Cie, deuxième édition, tome II, 1828, p. 162.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ce sacrifice et se décourage plusieurs fois. Un nouveau prétendant fait irruption dans sa vie : avec ce dernier, la « grande histoire » fait irruption dans la « petite histoire ». Il s'agit de Blondel, le célèbre troubadour, auréolé de prestige pour avoir sauvé la vie de Richard Cœur-de-Lion. Arlincourt s'autorise ainsi une habile allusion au *Richard Cœur-de-Lion* de Sedaine et Grétry. Pliant devant l'autorité de sa mère, Ismalie accepte le mariage. Au dernier moment, et alors que les éléments se déchaînent à l'approche de l'hymen d'Ismalie et de Blondel (air glacé, nuages, foudre), elle se rend dans l'église Saint-Lazare où l'attend le spectre d'Oscar, à qui elle déclare son amour et promet fidélité : les deux amants voient disparaître spectres et visions sépulcrales. Dans l'épilogue, Olnézer-Azila vient accabler Berthe.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Annexe 2

Traductions et adaptations des romans d'Arlincourt en Italie et en Allemagne

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 12 : Adaptations et traductions du Solitaire *d'Arlincourt en France, en Allemagne et en Italie, de 1821 à 1840*

Œuvre et auteur(s)	Édition, date de parution ou de création	Genre/illustrations préservées
Élodie et le Solitaire, paroles d'Arlincourt, musique d'Henri Blanchard	Paris : Pacini, [s. d.]	Nocturne à deux voix, paroles du vicomte d'Arlincourt (romance pour voix d'homme et de femme, piano). Illustration sur la page de couverture : Élodie chante en jouant du luth, le Solitaire l'écoute, appuyé sur un tronc d'arbre.
Vous qui connûtes les malheurs ! Première romance tirée du Solitaire *de M. le Vicomte d'Arlincourt*, paroles tirées du roman d'Arlincourt, musique de Madame de Grammont	Paris : H. Lemoine, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Printemps, réveil de la nature ! Romance tirée du Solitaire *de M. le Vicomte d'Arlincourt*, paroles tirées du roman d'Arlincourt, musique de Madame de Grammont	Paris : H. Lemoine, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Approche, jeune déité. Troisième romance tirée du Solitaire *de M. le Vicomte d'Arlincourt*, paroles tirées du roman d'Arlincourt, musique de Madame de Grammont	Paris : H. Lemoine, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Der Einsiedler vom Schreckensberg, traduction de Friedrich Karl von Kronfels	Bâle : Schweighauser, 1821	Roman historique (pas d'illustrations)
Le Solitaire ou l'Exilé du mont Sauvage, adaptation scénique de Crosnier et Saint-Hilaire	Créé le 12 juillet 1821 à la Porte-Saint-Martin (Paris. Quoy, 1821)	Mélodrame à grand spectacle (pas d'illustrations à disposition)
Le Mont Sauvage ou le Duc de Bourgogne, adaptation scénique de Pïxerécourt	Créé le 12 juillet 1821 au théâtre de la Gaîté (Paris. Barba, 1821)	Mélodrame à spectacle. Décors de J.-M. Gué

Œuvre et auteur(s)	Édition, date de parution ou de création	Genre/illustrations préservées
Il Solitario, traduction de Davide Bertolotti	Diverses maisons ont édité la (ou les) traduction(s) de Bertolotti : Milan : Dalla Società Tipografica de'Classici Italiani, 1822 (rééditée en 1823) Turin : Presso Pietro Marietti Librajo e Negoziante di stampe in via di Po, 1822 Naples : Da Torchi Del Tramater, 1824 Florence : Per V. Batelli, 1828 Naples : a spese di Saverio Cirillo, 1835	Roman historique. Dans l'édition de Naples (au moins), on trouve une gravure représentant le Solitaire en train de s'accompagner d'une petite harpe. Cette représentation diffère des vignettes de Chasselat de la quatrième édition du *Solitaire*, bien qu'il s'agisse de la même scène.
Élodie ou la Vierge du monastère, Victor Ducange/Quaisain	Créé le 10 janvier 1822 au théâtre de l'Ambigu-Comique Paris. Pollet 1822	Mélodrame à grand spectacle. Décors de Daguerre et Gosse. Gravures de décor du second acte, plusieurs décors du troisième acte et second décor du cinquième acte (Engelmann)
Le Solitaire, Planard/Carafa 122 représentations en France sous la Restauration ; donné à Bruxelles, Saint-Pétersbourg, New York en français ; en allemand à Frankfort, Vienne, Prague, Budapest, Munich, Berlin ; en russe à Saint-Pétersbourg et à Moscou[850] Traduit sous différents titres : - *Der Einsiedler* (donné notamment à Francfort et à Munich) - *Elodie oder Der Klausner auf dem wüsten Berge*, traduction de Heinrich Eduard Josef von Lannoy	Créé le 17 août 1822 au théâtre de l'Opéra-Comique	Opéra-comique. Aquarelles des décors
Der Bergbewohner oder Verbrechen, Buße und Liebe, traducteur anonyme	Berlin : Dümmler, 1822	Roman (pas d'illustrations)

[850] Olivier Bara, *Le Solitaire : dossier de presse parisienne (1822)*, Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2004.

Œuvre et auteur(s)	Édition, date de parution ou de création	Genre/illustrations préservées
Arien und Gesänge aus der Oper Der Einsiedler, extraits de l'opéra de Planard/Carafa	Francfort, 1823	Édition d'extraits de l'opéra de Carafa (version traduite)
Il Solitario, adaptation scénique de Jacopo Crescini et Luigi Marchionni, incluse dans *Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese,* vol. 1.	Venise : Bazzarini, 1824	*Azione tragedia spettacolosa*
Die Waise von Unterlachen, traduction	Grimma, Göschen, 1824	
Der Einsame von wilden Berge, traduit par A. W.	C. Haas, Vienne, 1824	Deux gravures dans le roman
Il Solitario ed Elodia, Tottola/Pavesi	Teatro San Carlo, Naples, 1826	*Dramma per musica*. Pas de décors retrouvés.
La Vergine di Hunderlach, chorégraphie de Francesco Clerico	Créé le 21 février 1826 au Teatro la Fenice à Venise	*Ballo eroico*. Un décor (au moins) de Francesco Bagnara : celui de l'acte V, lieu souterrain avec tombe, reproduit dans Maria Ida Biggi, *L'immagine e la scena : Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*[851]
Il Solitario, adaptation scénique de Corrado Vergnano Cesare della Valle duca di Ventignano, à partir de Frédéric Dupetit-Méré Jean-Pierre Claris de Florian	Milan : Da Placido Maria Visaj, 1829	*Azione spettacolosa*
Il Solitario, Calisto Bassi/Giuseppe Persiani	Teatro alla Scala, Milan, création le 26 avril1829	*Melodramma*. Cinq décors d'Alessandro Sanquirico[852] (jardin du monastère qui donne sur la campagne (I, 1), galerie du monastère (I, 7), espace ouvert sur le fond, d'où l'on peut voir une partie du mont Sauvage entouré de rochers (I, 8), refuge du Solitaire creusé dans les rochers (II, 1), lieu souterrain à Underlach (II, 2)
L'Orfana di San Mauro ed il Solitario, musique d'Alphonso Demasier	Real Teatro San Carlo, Naples, création le 30 mai 1829	*Ballo storico*

[851] Maria Ida Biggi, *L'immagine e la scena : Francesco Bagnara scenografo alla Fenice*, *1820-1839*, Venise : Marsilio, 1996, p. 68-69.
[852] Aimablement transmis par le personnel des archives de la Scala de Milan, à la date du 14 novembre 2013.

Œuvre et auteur(s)	Édition, date de parution ou de création	Genre/illustrations préservées
Il Solitario ossia Carlo il Temerario, adaptation scénique de Francesco Augusto Bon	*La Biblioteca ebdomadaria-teatrale o scelta racoolta delle più accreditate od usate tragedie, commedie, drammi e farse del teatro italiano, francese, inglese, tedesco e spagnuolo*, Fasc. 34, Milan : Da Placido Maria Visaj, 1832	*Azione drammatica*. Cinq costumes conservés à la Biblioteca Teatrale S. I. A. E. del Burcardo (le costume du *Solitario* en armure est celui du *Solitaire* de Carafa, donné à l'Opéra-Comique)
Il Solitario di Underlach, Pietro Cutrera, Giuseppe Sapio	Palerme : Tipografia Pedone, a spese e proprietà di Domenico Adorno, 1838	*Dramma tragico*
Il Solitario	Venise : Tipografia e libreria Santini, 1839	Roman historique
Le Solitaire d'Arlincourt, tiré d'un ensemble de nouvelles	Milan : Presso Perelli e Mariani, 1840	*Nouvelle*
*Il S*olitario, Achille Peri/Calisto Bassi	Teatro del Comune di Reggio la Fiera, 1841	*Melodramma*
Der Einsiedler vom Schreckensberg, oder Elodine die Tochter des Klosters, traduction	Leipzig : 1843	*Ritter Roman*

Tableau 13 : Adaptations et traductions du Renégat *de Prévost d'Arlincourt en France, en Allemagne et en Italie, de 1822 à 1840*

Œuvre et auteur(s)	Date de parution ou de création	Genre
Agobar ! romance du renégat, poème de M. le Vicomte d'Arlincourt, musique de Joseph-Bernard Woets	Paris : Hentz Jouve, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
L'Éternité des amours ! Romance du renégat, paroles d'Arlincourt, musique de J.-B. Woets	Paris : Hentz Jouve, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Le Renégat, romance de M. le Vicomte d'Arlincourt	Paris : Pacini, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Agobar, der Renegat, oder, die Jungfrau des Sevennengebirges und Clodomir der Abtrünnige fait partie d'un recueil de nouvelles incluant *Seitenstück zur Jungfrau von Orleans ; Romantisches Gemälde aus dem Kriegskampf der spanischen Mauren um die Krone von Frankreich*	Chemnitz : C. G. Kretzshmar, 1823	Nouvelle (ou pièce de théâtre ?)
Der Renegat, traduction de Theodor Hell	Arnoldische Buchhandlung, Dresde, 1823	Roman historique
Der Renegat	Wafel, Schweighäufer, 1823	Roman historique
Il Rinnegato	*Gabinetto letterario Largo Trinità Maggiore n. 6, 7, 8,* Naples 1824	Roman historique
Le Triomphe de la religion sur l'athéisme ou Discours d'Agobeir et d'Ezilda, extraits du Renégat *de M. d'Arlincourt*, mis en vers par un ermite de Metz, auteur des *Deux lions*	Metz : imprimerie de Verronnais, 1827	Conte moral
Gli Arabi nelle Gallie, ossia Il Trionfo della fede, *Die Araber in Gallien; oder, Der Triumph des Glaubens : la version italienne est largement modifiée par Franz* Mayer, Francesco Morlacchi, Joseph Rastrelli	Créé le 8 mars 1827 au *Teatro alla Scala* de Milan Redonné le 12 décembre 1829 à Dresde, au *Königliches Theater*	Opéra. Restent les reproductions de sept décors réalisés par Alessandro Sanquirico pour Milan.
Romanelli/Pacini (version traduite)	Donné à Dresde en 1829	

Œuvre et auteur(s)	Date de parution ou de création	Genre
Ezilda Ed Agobar Ossia Il Rinnegato, de Giovannina Garbi	Mantoue : F. Elmucci, 1840	Pièce de théâtre
Ezilda die Heldin der Sevennen, oder der Renegat, traduction de R. von Kronfels	Leipzig : 1843	Roman historique
Ezilde oder Sieg der Christen bei Labrod, Lina Magdalena von Michl	Augsburg : Typ. Kremer, [s. d.]	Drame en cinq actes

Tableau 14 : Adaptations et traductions de L'Étrangère *de Prévost d'Arlincourt en France, en Allemagne et en Italie, de 1825 à 1840*

Œuvre et auteur(s)	Date de parution ou de création	Genre
L'Étrangère !, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt, musique de Woets	Paris : Carli, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
L'Étrangère !, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt, musique d'A. Salomon	Paris : Cardon, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
L'Étrangère, traduction allemande de Paul Gauger (premier volume de *Historische Romane* du vicomte d'Arlincourt)	Stuttgard : Fritz, [s. d.]	*Historische Romane*
L'Étrangère, Dupetit-Méré et Crosnier	Créé le 26 avril 1825 au théâtre de la Gaîté	Mélodrame en trois actes
La Straniera, vulgarisée par Domenico Morelli	Naples : Presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1826	Roman (nouvelle)
La Straniera, traduction de Giuseppe Cocchia	Naples : Tipografia di Reale, 1826	Roman
La Straniera, adaptation scénique de Giovanni Carlo Cosenza	Créé le 8 décembre 1826 au Teatro Fiorentini, Naples	Drame pathétique (*azione patetica*)
Agnese di Merania, traduction et adaptation de Paganucci	Livourne, 1826	Roman historique
Die Fremde, traduction de Kathinka (Halein) Zitz	Francfort : Wilhelm Schaefe, 1826	Roman historique
La Straniera, Felice Romani/Vincenzo Bellini – le livret est basé sur *La Straniera* de Cosenza	Teatro alla Scala, Milan, 1829	*Melodramma*. Sept décors d'Alessandro Sanquirico réalisés pour la Scala de Milan. On a également conservé les décors réalisés par Francesco Bagnara pour la Fenice de Venise[853]

[853] Reproduits en partie dans Maria Ida Biggi, *op. cit.*

Œuvre et auteur(s)	Date de parution ou de création	Genre
L'Étrangère !, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt, musique de Woets	Paris : Carli, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano
Agnese, ossia la straniera di Karensi, adaptation de Stefano Ticozzi Fait partie d'un recueil : *Raccolta di novelle morali, storie, racconti e favole accomodati all'istruzione dell'italiana gioventù per curo di Stefano Ticozzi*	Milan : Gaspare Truffi, 1830	Nouvelle
L'incognita della Brettagna, Domenico de Ferrari, Milano, Da Placido Maria Visaj	1833	Drame écrit pour la Dramm. Comp. Medoni
Agnese di Merania, G. Paganucci L'édition adjoint au roman *La Straniera* de Felice Romani.	Florence : V. Batelli e figli, 1835	Roman historique
Die Unbekannte	Munich : Rösl, 1837	*Romantische oper* d'après Romani
Vicomte d'Arlincourt's Historische Romane, Die Fremde	Stuttgart : Friz, 1838.	Roman historique

*Tableau 15 : Adaptations et traductions d'*Ismalie ou la Mort et l'Amour *(1828) de Prévost d'Arlincourt en France, en Allemagne et en Italie, de 1828 à 1840*

Œuvre et auteur(s)	Date de parution ou de création	Genre
Pauvre Jouvencelle ! romance tirée d'*Ismalie ou la Mort et l'Amour,* roman de M. le Vicomte d'Arlincourt, mise en musique par Mme Palmyre Hérault	Paris : A. Meissonnier, [s. d.]	Romance avec accompagnement au piano. Illustration sur la première de couverture : Ismalie est au pied d'un arbre, l'air égaré, dans un décor champêtre
La Pauvre Jouvencelle, romance tirée d'*Ismalie ou la Mort et l'Amour,* roman de M. le Vicomte d'Arlincourt, mise en musique par Alphonse D. Bx.	Paris : Lemoine aîné, [s. d.]	Romance avec accompagnement au piano
Ismalie ! L'amour et la mort ! paroles de M. G. d'Hermilly, musique de F. Sudre	Paris : l'auteur, [s. d.]	Romance avec accompagnement de piano. Illustration sur la première de couverture : Ismalie est à genoux, suppliante, devant le spectre de la mort
Ismalia, Consenza	Naples : dalla Stamperia Francese strada Pignatelli a S. Gio. Maggiore, 1829	*Azione tragica*
Ismalia ossia Morte ed amore, Romani/Mercadante	Créé à la Scala de Milan en 1832 Livret publié : Milan : Luigi di Giacomo Pirola, 1832 Arrangement musical : Florence : G. Ricordi e Co. Milan G. Ricordi (environ 1832)	Opéra
La Sibilla	Bologne : Tip. Gov. alla Volpe, 1842 Teatro Comunitativo di Bologna, 1842	*Melodramma tragico*

Annexe 3

Tableau 16 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Königliche Schauspiele (ou Königlichen Nationaltheaters) de Berlin entre 1797 et 1830

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 16 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Königliche Schauspiele (ou Königlichen Nationaltheaters) de Berlin entre 1797 et 1830

Titre et genre de l'œuvre donnée	**Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe**	**Source française avérée ou potentielle**	**Date de première représentation**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Raoul von Crequi, Singspiel	Traduction de Herklots/Dalayrac	*Raoul, sire de Créqui,* comédie en prose, mêlée d'ariettes de Monvel/Dalayrac (1789) D'après *Le Sire de Créqui*, nouvelle historique de François Baculard d'Arnaud (Paris, 1776) Baculard d'Arnaud avait fait publier la *Romance du sire de Créqui*, récit anonyme daté d'environ 1300.	13 mars 1795 (dix-sept représentations s'échelonnant jusqu'en 1809 ; des représentations sont données jusqu'en 1827 au moins)	Aux alentours de la bataille du 14 octobre 1147, après la seconde croisade de Louis VII
Richard Löwenherz, Oper	Livret traduit par Grétry, dont la musique est très modifiée, à partir de 1809 notamment (Weigl et Weber)	*Richard Cœur-de-Lion*, comédie en musique en prose et en vers, Sedaine/Grétry D'après un récit de 1776, publié dans la Bibliothèque universelle des romans (attribué à Voyer d'Argenson, Marquis de Paulmy) D'après *La Tour ténébreuse,* conte de Lhéritier de Villandon (1705). L'auteur mentionne un manuscrit de 1308, *Chronique et Fabliaux de la composition de Richard roy d'Angleterre*	7 mars 1798 (trente-huit représentations s'échelonnant jusqu'en 1814)	Règne de Richard Ier d'Angleterre, de retour de croisade

Titre et genre de l'œuvre donnée	**Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe**	**Source française avérée ou potentielle**	**Date de première représentation**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Zaïre, Trauerspiel	Traduction et adaptation d'Eschenburg	*Zaïre*, tragédie de Voltaire (1732)	3 avril 1799 (deux représentations)	Mai 1249, pendant la septième croisade
Raul der Blaubart	Adaptation de Schmieder/musique de Grétry	*Raoul Barbe-bleue* (1789), comédie mêlée d'ariettes, Sedaine/Grétry D'après *Barbe-bleue*, conte publié par Charles Perrault en 1698	23 mars 1801 (deux représentations jusqu'en 1806)	Château en Écosse. Aucune époque n'est précisée
Tancred, Trauerspiel	Traduction de Goethe	*Tancrède*, tragédie de Voltaire (1760)	10 mars 1801 (sept représentations s'échelonnant jusqu'en 1810)	Environ l'an mille
Tancred. Hero, monodrama	Traduction de Herklots/Weber	*Tancrède*, tragédie de Voltaire (1760)	12 mars 1801 (une représentation)	Environ l'an mille
Der Wald bey Hermannstadt, romantische Schauspiel	Traduction de Frau von Weissenthurn	*La Forêt de Hermanstad ou la Fausse Épouse*, mélodrame de Caigniez	15 février 1808 (vingt-trois représentations jusqu'en 1814)	Aucune date n'est mentionnée, mais le décor de l'action est médiéviste
Helene, ein Schauspiel mit Gesang	Libre adaptation de Treitschke/Méhul	*Héléna*, opéra comique de Bouilly/Méhul (1803)	14 novembre 1803 (douze représentations, s'échelonnant jusqu'en 1813)	Provence, au début du XIIIe siècle
Johann von Calais, Schauspiel	Aucune précision	*Jean de Calais*, mélodrame de Caigniez/Quaisain (1810) D'après *l'Histoire de Jean de Calais,* publiée dans la Bibliothèque bleue (Paris : Costard, 1775, 1776), Collection d'anciens romans de Jean Castilhon	15 août 1811 (huit représentations s'échelonnant jusqu'en 1814)	Lisbonne, vers le XIIe siècle

Titre et genre de l'œuvre donnée	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française avérée ou potentielle	Date de première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Johann von Paris, Singspiel	Traduction de Herklots/Boieldieu	*Jean de Paris*[854], de d'Aucourts de Saint Just/Boieldieu, 1816 D'après *Jean de Paris,* l'un des romans les plus édités de la Bibliothèque bleue	25 mars 1813 (cinq représentations, s'échelonnant jusqu'en 1814)	Provence, XIVe siècle
Zoraïde oder Die Mauren in Granada	Blum (librettiste-traducteur et compositeur)	*Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade*, Jouy/Cherubini (1813)	7 mai 1817	XVe siècle, Grenade
Tancredi	Rossini	*Tancrède*, tragédie de Voltaire (1760)	5 janvier 1818	Syracuse, en 1005
Emma di Resburgo	Rossi/Meyerbeer à partir d'une version Tottola/Mayr	*Héléna,* opéra comique de Bouilly/Méhul (1803) Autres sources	1820 (deux représentations)	Écosse médiévale
Aucassin und Nicolette, oder Die Liebe aus der guten alten Zeit	Koreff/Schneider	*Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIIe siècle Édité en 1752 par La Curne de Sainte-Palaye dans le *Mercure de France*	26 février 1822	XIIe siècle

[854] Opéra déjà adapté par Francesco Morlacchi en 1818 et par Giovanni Antonio Speranza en 1836.

Titre et genre de l'œuvre donnée	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française avérée ou potentielle	Date de première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Euryanthe	Chezy/Weber	Traduction par de Chezy, en 1804, de l'un des manuscrits de *L'Histoire de tres noble et chevalereux prince Gerard conte de Nevers et de Rethel et de la tres vertueuse et tres chaste princesse Euriant de Savoye s'amye*, roman de chevalerie daté du XIIIe siècle[855]	23 décembre 1825	1110, entre Prémery et Nevers, en France
Les Abencérages	Jouy/Cherubini	Source initiale	1828 (deux représentations)	Fin du XVe siècle, Grenade
Obéron	Planché/Weber	*Obéron* de Wieland (1780) et autres sources non médiévistes D'après *Huon de Bordeaux*, chanson de geste datée de la fin XIIIe ou début du XIVe siècle	1828	Époque de Charlemagne

[855] Helmina Von Chézy, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, dans *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters heruasgegeben von Friedrich Schlegel*, tome II, Leipzig, Lunius. Le roman avait surtout été popularisé, à cette époque, par le comte de Tressan, qui l'avait traduit sous le titre de *Gérard de Nevers* puis repris en 1788 dans la *Bibliothèque universelle des dames* sous le titre *Les apparences trompeuses* (1788). D'après *Histoire de Gérard de Nevers : mise en prose du* Roman de la violette *de Gerbert de Montreuil*, par Matthieu Marchal, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 63.

Tableau 17 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Königlichen Sächsischen Hoftheater de Dresde entre 1816 et 1842

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 17 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Königlichen Sächsischen Hoftheater de Dresde entre 1816 et 1842

Titre et genre de l'œuvre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Sargino ossia L'allievo dell'amore (variante du titre : *Sargino oder Der Zögling der Liebe*) dramma eroicomico per musica	Foppa/Paer	*Sargines ou l'Élève de l'amour*, opéra-comique de Monvel/Dalayrac (1788) D'après *Sargines*, nouvelle historique de Baculard d'Arnaud (1772)	26 mai 1803 (après une représentation, l'opéra est repris au Kleines Churfürstliches jusqu'en 1813, pour vingt-deux représentations) Reprise à partir du 18 juin 1818 (huit représentations s'échelonnant jusqu'en 1822)	Époque de Philippe-Auguste
Richard Löwenherz	D'après Sedaine (pas d'informations complémentaires)	Voir *Richard Cœur-de-Lion,* Tableau 16	Trois représentations données au Theater an dem Linckeschen Bad entre le 8 mai 1805 et 1820	Règne de Richard Ier d'Angleterre, de retour de croisade
Raoul di Crecqui (donné au *Kleines Hoftheater* de Dresde[856])	Monvel, traduit et adapté par Artuosi/ Morlacchi	Voir *Raoul, sire de Créqui,* Tableau 16	4 mai 1811 (six représentations jusqu'en 1812)	Aux alentours de la bataille du 14 octobre 1147, après la seconde croisade de Louis VII
Johann von Calais	Aucune précision	Voir *Jean de Calais*, Tableau 16	1812	Lisbonne, vers le XIIe siècle
Tancredi	Gaetano Rossi/Gioachino Rossini	*Tancrède*, tragédie de Voltaire (1760)	19 mars 1817 (quarante-deux représentations s'échelonnant jusqu'en 1830) ; quatre représentations avaient été données en 1817 au Kleines Churfürstliches Theater	Syracuse, en 1005
Hélène	T. J. von Treitschke (traduction de Bouilly)/Méhul.	Voir *Héléna*, Tableau 16	22 avril 1817 (cinq représentations)	Provence, début du XIIIe siècle

[856] Galliano Ciliberti, « *Raoul di Crequi* von Francesco Morlacchi », *in Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi*, Dresde : V. Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, p. 562-579.

Titre et genre de l'œuvre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Johann von Paris	Traduction du livret par Karl Alexander Herklots	Voir *Jean de Paris*, Tableau 16	3 mai 1817 (vingt-quatre représentations, s'échelonnant jusqu'en 1824)	Provence, XIVe siècle
Raoul der Blaubart	Musique de Grétry, traduction du livret par T. J. von Treitschke.	Voir *Raoul Barbe-bleue,* Tableau 16	18 mai 1817 (sept représentations)	Château en Écosse. Aucune époque n'est précisée.
Der Wald bei Hermannstadt		Voir *La Forêt de Hermanstad*, Tableau 16	3 juillet 1817 (quatre représentations)	
Gianni di Parigi, melodrammo comico	Romani/Morlacchi	Voir *Jean de Paris*, Tableau 16	17 avril 1819 (sept représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Provence, XIVe siècle
Emma di Resburgo	Rossi/Meyerbeer	*Elena e Costantino*, Tottola et Mayr D'après *Héléna*, Tableau 16	29 janvier 1820 (seize représentations s'échelonnant jusqu'en 1824)	Écosse médiévale (l'intrigue originale était située en Provence)
Clotilda	Rossi/Coccia	*La Forêt de Hermanstad ou la Fausse Épouse*, Tableau 16	5 janvier 1822 (trois représentations)	Savoie, à une époque non précisée
Margherita d'Anjou	Romani/Meyerbeer	Voir *Marguerite d'Anjou*	20 avril 1824 (neuf représentations s'échelonnant jusqu'en 1825)	1462, frontière entre Angleterre et Écosse
Euryanthe	Helmina De Chezy/Weber	Voir *Euryanthe,* Tableau 16	31 janvier 1824 (dix-neuf représentations s'échelonnant jusqu'en 1829)	1110, entre Prémery et Nevers, en France
Il Crociato in Egitto, melodramma eroico	Rossi/Meyerbeer	*Les Chevaliers de Malte ou les Français à Alger*, mélodrame de Monperlier, Dubois et Albertin (1813)	15 novembre 1826	Début de la sixième croisade, au début du XIIIe siècle, à Damiette (la source française situe son intrigue à Alger au milieu du XVIIe siècle)
Obéron	Robinson Planché/Carl Maria von Weber	Voir *Obéron,* Tableau 16	24 février 1828 (quarante-trois représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Époque de Charlemagne
Gli Arabi nelle Gallie	Romanelli/Pacini	*Le Renégat*, roman de Prévost d'Arlincourt (1822)	12 décembre 1829 (deux représentations, donné en italien)	Au temps de Charles Martel
La Straniera	Romani/Bellini	*L'Étrangère,* roman de Prévost d'Arlincourt, (1825)	8 novembre 1830	Le règne de Philippe-Auguste, plus précisément l'an 1193
Il Rinnegato	Morlacchi	*Le Renégat*, voir *infra*	10 mars 1832	Au temps de Charles Martel

Titre et genre de l'œuvre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Robert der Teufel	Hell/ Meyerbeer	D'après *Robert le Diable,* Scribe et Delavigne, Meyerbeer	25 janvier 1834	Non précisé
Tankred (deutsch)	Rossi/Rossini	*Tancrède*, tragédie de Voltaire (1760)	12 octobre 1838	Syracuse, 1005
Gabriele di Vergy	Tottola/Mercadante	*Gabrielle de Vergy*, tragédie de Pierre Laurent De Belloy (1770)	11 février 1842	Bourgogne, XIIIe siècle

Tableau 18 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à la Fenice de Venise entre 1797 et 1840

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 18 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à la Fenice de Venise entre 1797 et 1840

Titre et genre de l'œuvre donnée à la Fenice	**Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe**	**Source française**	**Date de la première représentation**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Giovanna d'Arco ou *la Pulzella d'Orleans*, dramma serio per musica	Sografi/Andreozzi	*La Pucelle d'Orléans*[857], poème héroï-comique de Voltaire (1730-1762) Autres sources	19 août 1797 (douze représentations)	Guerre de Cent Ans
Adelaïde di Guesclino, dramma di sentimento	Rossi/Mayr	*Adélaïde du Guesclin*, tragédie de Voltaire (1734, revue en 1765)	1er mai 1799 (création)	XIVe siècle
Zaira ossia *Il trionfo della religione*, dramma serio	Butturini/Federici	*Zaïre,* tragédie de Voltaire (1732)	Octobre 1804	Mai 1249, pendant la septième croisade
Raul Barba-bleu, ballet tragique	Chorégraphie : Giulio Vigano	Voir *Raoul Barbe-bleue*, Tableau 17	26 décembre 1805	Voir *Raoul Barbe-bleue,* Tableau 17
Il ritorno di Raollo di Crequi, ballo tragico	Chorégraphie : Lorenzo Panzieri	Voir *Raoul de Créqui*, Tableau 16	27 avril 1808 (création)	Croisade de Louis VII, au retour de la bataille du 14 octobre 1147
Tancredi, melodramma eroico in due atti	Rossi/Rossini	Voir *Tancrède*, Tableau 16	6 février 1813 (onze représentations)	Syracuse, en 1005
Zoraida, melodramma eroico en 2 actes	Rossi/Farinelli	Voir *Zoraïde*, Tableau 16	26 décembre 1815	Grenade, dans l'Alambra et sous le Mura della Città. Environ 1480, sous le règne de Maley Hassem
La Conquista di Granata, melodramma serio	Romanelli/Nicolini	*Gonzalve de Cordoue ou Grenade Reconquise,* M. De Florian, (1791)	26 décembre 1820 (quinze représentations). Lieu et date de création non trouvés	Époque de Baobdil (1459-1533), émir de Grenade

[857] La présence du personnage Giovanni Talbot, commune à ces différentes œuvres, invite à ce rapprochement.

Titre et genre de l'œuvre donnée à la Fenice	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Violenza e Costanza ossia Il castello degli spiriti, ballo tragicomico	Chorégraphie : Antonio Monticini	*Le Château du diable*, mélodrame de Loaisel de Tréogate (1792)	1822	L'époque n'est pas précisée, mais le décor est médiéviste
Il Crociato in Egitto, melodramma eroico	Rossi/Meyerbeer	Voir *Les Chevaliers de Malte ou les Français à Alger*, Tableau 17	7 mars 1824 (création)	Voir *Les Chevaliers de Malte ou les Français à Alger*, Tableau 2
Matilde e Malek-Adel, ballo tragico	Chorégraphie : Francesco Clerico	*Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, roman de Madame Cottin (1805)	26 décembre 1825 (vingt-quatre représentations)	Troisième croisade. On rencontre Richard Cœur-de-Lion, Philippe-Auguste, Lusignan, ou Malek-Adel, frère de Saladin
La vergine di Hunderlach, ballo eroico	Chorégraphie : Francesco Clerico	*Le Solitaire*, Prévost d'Arlincourt (1821)[858]	21 février 1826 (seize représentations) (création)	Époque de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : environ 1450
Ines de Castro, ballet	Chorégraphie : Antonio Cortesi	(Source potentielle) *Inès de Castro*, tragédie de Houdar de la Motte (1777)	26 décembre 1829 (vingt-cinq représentations)	Lisbonne, en 1344
Maria di Brabante, melodramma eroico	Rossi/Guillion	*Marie de Brabant*, drame historique de M. Ancelot (1828)	25 février 1830 (quatre représentations) (création)	Au château de Vincennes, en 1176. Philippe III, roi de France, fait partie des personnages
Gabriella di Vergy, gran ballo eroico	Chorégraphie : Gaetano Gioia	*Gabrielle de Vergy*, tragédie de De Belloy (1770)	26 décembre 1831 (trente-quatre représentations)	Philippe-Auguste fait partie des personnages
La Straniera, melodrama serio	Romani/Bellini	Voir *L'Étrangère*, Tableau 18	4 février 1832 (vingt-sept représentations)	Sous le règne de Philippe-Auguste, l'an 1193

Titre et genre de l'œuvre donnée à la Fenice	**Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe**	**Source française**	**Date de la première représentation**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Giuditta regina di Francia, azione mimo-istorica, ballo serio	Monticini/Mussi	Jean-Charles Sismondi, *Histoire des Français* (1821–1844)	26 décembre 1833 (vingt-sept représentations)	Paris et ses environs, vers 830. Louis Ier, fils de Charlemagne, fait partie des personnages
Carlo di Borgogna, dramma romantico	Rossi/Pacini	(sources supposées) Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire* (1821). Sir Walter Scott, *Anne of Geierstein or The Maiden of the Mist* (1829)	21 février 1835 (neuf représentations) (création)	Époque de Charles de Bourgogne (milieu du XVe siècle). L'action se déroule en partie à Dijon, en partie en Suisse
Maria di Rudenz, dramma tragico	Cammarano/Donizetti	*La nonne sanglante*, drame d'Anicet-Bourgeois, Cuvelier et Maillan (1835) *The Monk* de Matthew Gregory Lewis	30 janvier 1838 (vingt-quatre représentations) (création)	Suisse, au XVe siècle
Gemma di Vergy, tragedia lirica	Bidera/Donizetti	*Charles VII chez ses grands vassaux*, tragédie de Dumas (1831)	18 mars 1840	En 1428, sous le règne de Charles VII, dans le château de Vergy (Berry)

Tableau 19 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à la Scala de Milan entre 1797 et 1840

Nous ne disposons pas du nombre de représentations données pour chaque œuvre.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 19 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à la Scala de Milan entre 1797 et 1840

Titre et genre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française avérée ou potentielle	Date de représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Raul di Crequi, ballo	Fidanza (chorégraphie)/Raimondo (musique)	Voir *Raoul, sire de Créqui*, Tableau 16	Automne 1798	Milieu du XIIe siècle
Abenamet e Zoraide, dramma per musica	Romanelli/Nicolini	Voir *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, Tableau 18	26 décembre 1805 (création)	À Grenade, sous Baobdil (1459-1533), émir de Grenade
Raul de Crequi, melodramma serio	Romanelli/Mayr	Voir *Raoul, Sire de Créqui,* Tableau 16	26 décembre 1809 (création)	Autour du château de Créqui. L'époque n'est pas précisée mais il s'agirait du milieu du XIIe siècle, puisque Raoul aurait combattu à Laodicée (d'après *La Romance du sire de Créqui)*
Tancredi, melodramma eroico	Romanelli/Pavesi	Voir *Tancrède* Tableau 16	18 janvier 1812	Syracuse, en 1005
Riccardo cuor di Leone, ballo eroico-pantomimo	Vigano (chorégraphie)/Weigl (musique)	Voir *Richard Cœur-de-Lion,* Tableau 16	Carneval 1812	Voir *Richard Cœur-de-Lion,* Tableau 16
Sargino	Foppa/Paer	Voir *Sargines*, Tableau 17	1814	Namur, époque de Philippe-Auguste
Le Due Duchesse ossia La Caccia dei Lupi, dramma semiserio	Romani/Mayr	*Edgar ou la chasse aux loups*, mélodrame de Caigniez (1811)	7 novembre 1814	En Angleterre, au château d'Athelwold, au Xe siècle
Elena	Tottola/Mayr	Voir *Héléna*, Tableau 16	Automne 1816	Voir *Héléna*, Tableau 16
Adele di Lusignano, melodramma semiserio	Romani/Carafa	*Adelia ou la Fille de l'archer*	27 septembre 1817	À la fin du XIIe siècle. Au château de Lusignan puis au château de Montfort
Clotilde, melodramma semiserio	Rossi/Coccia	Voir *La forêt de Hermanstad*, Tableau 16	Printemps 1817	En Savoie; l'époque n'est pas précisée

Titre et genre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française avérée ou potentielle	Date de représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Margherita d'Anjou, melodramma semiserio	Romani/Meyerbeer	Voir *Marguerite d'Anjou*, Tableau 17	14 novembre 1820 (création) ; représenté jusqu'en 1826	En 1462, en Écosse
L'Esule di Granata, melodramma serio	Romani/Meyerbeer	Voir *Gonzalve de Cordoue* ou *Grenade reconquise*, Tableau 18	12 mars 1822 (création)	Juste avant la chute du royaume de Grenade (1490)
Tancredi, melodramma eroico	Rossi/Rossini	Voir *Tancrède*, Tableau 16	Automne 1823	Syracuse, en 1005
Il crociato in Egitto	Rossi/Meyerbeer	Voir L*es Chevaliers de Malte,* Tableau 17	1826	Début de la sixième croisade, au début du XIIIe siècle, à Damiette (la source française situe son intrigue à Alger au milieu du XVIIe siècle)
Gli Arabi nelle Gallie, melodramma serio	Romanelli/Pacini	Voir *Le Renégat*, Tableau 17	8 mars 1827 (création)	Au temps de Charles Martel
Saladino e Clotilde, melodramma tragico	Romanelli/Vaccai	*La Princesse de Jérusalem*, mélodrame de Pompigy (1812)	4 février 1828 (création)	Jérusalem/Damas, en 1123
La Straniera	Romani/Bellini	Voir *L'Étrangère,* Tableau 17	14 février 1829 (création)	Le règne de Philippe-Auguste, plus précisément l'an 1193
Il solitario, melodramma	Persiani/Bassi	*Le Solitaire,* roman de Prévost d'Arlincourt (1821)	Printemps 1829 (création)	La scène se déroule en Helvétie, environ en 1400 (p. 5)
Ugo conte di Parigi, tragedia lirica	Romani/Donizetti	*Blanche d'Aquitaine ou le dernier des Carlovingiens*, tragédie de Bis (1827)	13 mars 1831 (création)	Fin du IXe siècle. Louis V fait partie de la distribution des personnages
Ismalia ossia amore e morte, melodramma	Romani/Mercadante	*Ismalia ou la Mort et l'Oubli*, roman-poëme de Prévost d'Arlincourt (1828)	27 octobre 1832	Normandie, XIIe siècle
Gemma di Vergy, tragedia lirica in due atti	Bidera/Donizetti	Voir *Charles VII chez ses grands vassaux*, Tableau 18	26 décembre 1834 (création)	Voir *Charles VII chez ses grands vassaux*, Tableau 3

Titre et genre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française avérée ou potentielle	Date de représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Ines de Castro, tragedia lirica	Cammarano/Persiani	Voir *Inès de Castro*, Tableau 18	Décembre 1836	Lisbonne, en 1344
Gianni di Parigi, melodramma comico	Romani/Donizetti	Voir *Jean de Paris,* Tableau 16	10 septembre 1839	Provence, XIVe siècle

Tableau 20 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Teatro San Carlo de Naples entre 1797 et 1840.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 20 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données au Teatro San Carlo de Naples entre 1797 et 1840

Titre et genre de l'œuvre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Il trionfo della religione, dramma serio	Butturini/Federici	Voir *Zaïre*, Tableau 16	1802	Jérusalem, mai 1249, pendant la septième croisade
Ines de Castro, dramma per musica	Giotti/Andreozzi, Farinelli, Pavesi, Zingarelli	*Inès de Castro*, tragédie de Houdar de la Motte (1777)	11 octobre 1806	À Lisbonne, au XIVe siècle
Gabriella di Vergi, azione tragica	Tottola/Carafa	Voir *Gabrielle de Vergy*, Tableau 17	26 janvier 1816 (représenté presque tous les ans jusqu'en 1826)	Voir *Gabrielle de Vergy,* Tableau 2
Tancredi, melodramma eroico	Rossi/Rossini	Voir *Tancrède*, Tableau 16	14 avril 1818 (représentations s'échelonnant jusqu'en 1840)	Syracuse, vers l'an 1005
Il trionfo dell'amicizia, dramma per musica	Romani/Mayr	*La Rose blanche et la Rose rouge,* drame lyrique de Pixerécourt/Gaveaux (1809)	21 avril 1819	Guerres civiles anglaises à la succession d'Edouard III, fin du XIVe siècle
Gianni di Parigi, melodramma comico	Romani/Donizetti	Voir *Jean de Paris*[859], Tableau 16	16 mai 1820	Provence, XIVe siècle
Adelaide di Baviera, dramma di musica	Tottola/Carlini	*Adelaïde de Bavière*, drame de Loaisel Tréogate (1801)	12 janvier 1821	En Bavière, au XVe siècle ; indication du livret : les costumes sont de style XVe siècle
Il solitario ed Elodia, dramma per musica	Tottola/Pavesi	Voir *Le Solitaire*, Tableau 18	19 avril 1826 (création)	Époque de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : environ 1450
Gli arabi nelle Gallie, melodramma serio	Romanelli/Pacini	Voir *Le Renégat*, Tableau 17	4 octobre 1827, représentations s'échelonnant jusqu'en 1832	Au temps de Charles Martel

[859] Opéra déjà adapté par Francesco Morlacchi en 1818 et par Giovanni Antonio Speranza en 1836.

Titre et genre de l'œuvre	Librettiste/compositeur ou librettiste/chorégraphe	Source française	Date de la première représentation	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Margherita Regina d'Inghilterra, dramma per musica	Tottola/Pacini	Voir *Marguerite d'Anjou,* Tableau 17	19 novembre 1827	Voir *Marguerite d'Anjou,* Tableau 2
Gianni di Calais	Gilardoni/Donizetti	Voir *Jean de Calais*, Tableau 17	30 novembre 1828	
Matilde de Shabran, melodramma giocoso	Ferretti/Rossini	*Euphrosine et Coradin ou le Tyran corrigé*, opéra comique de Hoffman/Méhul (1790) Autres sources	1829 (représentations s'échelonnant jusqu'en 1832)	Espagne, château de Corradino. Le décor se constitue d'une pièce gothique d'un vieux château. Dans le livret d'Hoffman, Coradin est désigné comme « tyran féodal »
La Straniera	Romani/Bellini	Voir *L'Étrangère,* Tableau 17	Décembre 1830 (représentations s'échelonnant jusqu'en 1838)	Le règne de Philippe-Auguste, plus précisément l'an 1193
Zaira	Romani/Mercadante	Voir *Zaïre,* Tableau 16	31 août 1831	Jérusalem, en mai 1249, pendant la septième croisade
Ines de Castro, tragedia lirica	Cammarano/Persiani	Voir *Inès de Castro*, Tableau 18	28 janvier 1835	La scène se déroule en partie dans la région de Coimbra, en partie dans le château d'Inès. Année 1349
L'Assedio di Calais, dramma lirico	Cammarano/Donizetti	*Le Siège de Calais,* tragédie de Dormont du Belloy (1765)	19 novembre 1836	Pendant le siège de Calais, en 1347 (guerre de Cent Ans)
Gemma di Vergy, tragedia lirica	Bidera/Donizetti	Voir *Charles VII chez ses grands vassaux*, Tableau 18	29 mars 1837	Époque de Charles VII. Dans le Berry, dans le château de Vergy
Gabriella di Vergy, melodramma	Profumo/Mercadante	Voir *Gabrielle de Vergy,* Tableau 17	14 mars 1839	Dans le château de Fayel en Bourgogne. Philippe-Auguste fait partie des personnages

Tableau 21 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à Munich entre 1794 et 1830.

Théâtres munichois étudiés :

- le Salvator-Theater
- le Cuvilliés-Theater (Königliches Hoftheater an der Residenz)
- le Neues Königliches Hof- und Nationaltheater
- le Königliches Hof- und Nationaltheater

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Tableau 21 : Intrigues voyageuses médiévalistes françaises données à Munich entre 1794 et 1830

Théâtre munichois dans lequel l'œuvre a été donnée	**Titre et genre de l'œuvre**	**Source française**	**Première date et nombre de représentations (non systématique)**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Salvator-Theater	*Rudolf von Crequi*	Voir *Raoul, sire de Créqui,* Tableau 16	1794	Aux alentours de la bataille du 14 octobre 1147, après la seconde croisade de Louis VII
Salvator-Theater puis Königliches Hof- und Nationaltheater	*Richard Löwenherz*, opéra comique, Sedaine/Grétry	Voir *Richard Cœur-de-Lion*, Tableau 16	4 juillet 1794 (treize représentations s'échelonnant jusqu'en 1824)	Règne de Richard Ier d'Angleterre, de retour de croisade
Königliches Hoftheater an der Residenz	*Sargines oder Der Triumph der Liebe*, adaptation de Heigel à partir de *Sargino ossia L'allievo dell'amore,* Foppa/Paer	Voir *Sargines*, Tableau 19	13 juillet 1804 (vingt-huit représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Époque de Philippe-Auguste
Königliches Hof- und Nationaltheater	*Helene*, Bouilly/Méhul	Voir *Héléna*, Tableau 16	6 avril 1810 (dix-sept représentations s'échelonnant jusqu'en 1823)	Écosse médiévale
Königliches Hof- und Nationaltheater	*Johann von Paris*, d'Aucourts de Saint Just (certainement traduit)/Boieldieu	Voir *Jean de Paris*, Tableau 16	2 février 1813 (vingt-quatre représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Provence, XIVe siècle
Königliches Hof- und Nationaltheater puis Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Zaira,* Da Ponte/Winter	Voir *Zaïre,* Tableau 16	27 mai 1816 (deux représentations, la seconde en 1820)	Mai 1249, pendant la septième croisade

Théâtre munichois dans lequel l'œuvre a été donnée	**Titre et genre de l'œuvre**	**Source française**	**Première date et nombre de représentations (non systématique)**	**Moyen Âge dans lequel se déroule l'action**
Königliches Hof- und Nationaltheater ou Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Tancredi*, Rossi/Rossini, opera seria	Voir *Tancrède,* Tableau 16	16 septembre 1816 (dix-sept représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Syracuse, en 1005
Königliches Hoftheater	*La Rosa rossa e la Rosa bianca,* melodrammo eroico, Romani/Mayr	Voir *La Rose rouge et la Rose blanche,* Romani/Mayr	16 mai 1817 (une représentation)	Guerres civiles anglaises à la succession d'Edouard III, fin du XIVe siècle
Königliches Hof- und Nationaltheater	*Johann von Paris*, opéra comique, Boieldieu	Voir *Jean de Paris,* Tableau 16	13 novembre 1818 (vingt-quatre représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Provence, XIVe siècle
Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Clotilda*, Rossi/Coccia, melodramma semiserio	Voir *La Forêt de Hermanstad* ou *la Fausse Épouse*[860], Tableau 16	15 novembre 1819 (une représentation)	
Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Torvaldo e Dorliska*, Rossi/Sterbini	*Les Amours du chevalier de* Faublas, roman-mémoire de Louvet de Couvray (1787-1790)	28 janvier 1820 (une représentation)	Au Moyen Âge, dans un château d'Europe du Nord
Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Margherita d'Anjou*, Romani/Meyerbeer	Voir *Marguerite d'Anjou,* Tableau 17	15 février 1822 (deux représentations jusqu'en 1830)	En 1462, en Écosse
Neues Königliches Hof- und Nationaltheater	*Sargino ossia L'allievo dell'amore*, Paer	Voir *Sargines*, Tableau 17	20 mars 1822 (vingt représentations jusqu'en 1830)	Namur, époque de Philippe-Auguste

[860] Caigniez note en guise d'avant-propos : « l'aventure plus qu'extraordinaire attribuée par un auteur allemand à la mère de Charlemagne, aventure qu'on peut se rappeler d'avoir vue citée dans nos journaux, il y a quelques mois, a donné l'idée de cette pièce. Ce n'est point sans doute un sujet historique, à moins de considérer comme tels les contes bizarres dont les vieilles chroniques ont par fois consacré la tradition ».

Théâtre munichois dans lequel l'œuvre a été donnée	Titre et genre de l'œuvre	Source française	Première date et nombre de représentations (non systématique)	Moyen Âge dans lequel se déroule l'action
Königliches Hoftheater an der Residenz	*Il castello dei spiriti ossia Violenza e Costanza*	*Le Château du diable*, mélodrame de Loaisel de Tréogate (1792)	26 avril 1822 (deux représentations jusqu'en 1830)	L'époque n'est pas précisée, mais le décor est médiéviste
Königliches Hof- und Nationaltheater	*Euryanthe,* Helmina de Chézy/Weber	Voir *Euryanthe,* Tableau 16	21 décembre 1825 (huit représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	1110, entre Prémery et Nevers, en France
Königliches Hoftheater an der Residenz	*Oberon or The Elf-King's Oak*	*Oberon* de Christoph Martin Wieland, (1780) et autres sources non médiévistes D'après *Huon de Bordeaux,* chanson de geste datée de la fin XIIIe ou début du XIVe siècle	29 mars 1829 (neuf représentations s'échelonnant jusqu'en 1830)	Époque de Charlemagne

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

PARTITIONS

ADAM, Adolphe, *Micheline ou l'Heure de l'esprit*, paroles de Saint-Hilaire et Masson, Paris : Ch. Boieldieu, [s. d.], BnF, Musique, VM5-603

AUBER, Daniel-François Auber, *La Bergère châtelaine*, paroles de Planard, Paris : Ph. Petit, [s. d.], BnF, Musique, VM5-671

BELLINI, Vincenzo, *La Straniera*, paroles de Felice Romani, [Ms. ital.], [s. d.], BnF, Musique, D-858 et D-859

BOEILDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, paroles de Saint-Just, Paris : Boïeldieu jeune, [s. d.], BnF, Musique, VM5-448

DALAYRAC, Nicolas, HERKLOTS, Karl Alexander, *Arien und Gesänge* aus *Raoul von Crequi*, *Singspiel*, n. p., Berlin, 1796

CARAFA, Michele, *La Violette*, paroles de Planard, BnF, Musique, Paris : Leduc, [s. d.], BnF, Musique, VM5-974

GAVEAUX, Pierre, *La Rose rouge et la Rose blanche*, paroles de Pixerécourt, Paris : MM. Pierre Gaveaux compositeur et Simon Gaveaux frères, [s. d.], BnF, Musique, VM5-402

GRAMMONT, Madame de, *Printemps, réveil de la nature ! Romance tirée du* Solitaire *de M. le Vicomte d'Arlincourt*, Paris : H. Lemoine, [s. d.], BnF, Musique, VM7-61604

GRAMMONT, Madame de, *Vous qui connûtes les malheurs ! Première romance tirée du* Solitaire *de M. le Vicomte d'Arlincourt*, Paris : H. Lemoine, [s. d.], BnF, Musique, VM7-61608

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

GRETRY, André-Ernest-Modeste, *Richard Cœur-de-Lion*, Leipzig : Breitkopf et Härtel, [s. d.], BnF, Musique, VM5-2989

GRISAR, Albert, *L'An mil*, opéra-comique, paroles de Mélesville et Foucher, Paris : Bernard Latte, [s. d.], VM5-1353

HERAULT, Palmyre, *Pauvre Jouvencelle ! Romance tirée d'*Ismalie ou la Mort et l'Amour, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt, Paris : A. Meissonnier, [s. d.], BnF, Musique, VM7-64959

HEROLD, Ferdinand, *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle*, paroles de Sewrin et Belle, [Ms. autogr.], [S.d.], BnF, Musique, VM5-3757

MEHUL, Étienne-Nicolas, *Le Prince troubadour*, paroles de Duval, Paris : J. Frey, [s. d.], BnF, Musique, VM5-38

MEHUL, Étienne-Nicolas, *Héléna*, paroles de Bouilly et Saint-Cyr, Paris : magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, [s. d.], BnF, Musique, VM5-20

MORLACCHI, *Gianni di Parigi*, paroles de Felice Romani, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi de Milan, [s. d.], Part.Tr.Ms.249

PACINI, Giovanni, *Gli Arabi nelle Gallie*, paroles de Luigi Romanelli, [Ms. ital.], [s. d.], Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella de Naples, disponible en ligne

SALOMON, Adolphe, *L'Étrangère ! Romance, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt*, Paris : Cardon, [s. d.], BnF, Musique, VM7-99331

SPONTINI, Gaspare, *Agnese von Hohenstaufen*, paroles d'Ernst Raupach, Munich : G. Henle, 2001, BnF, Musique, VMA-3841 (6,1-2)

WOETS, Joseph-Bernard, *L'Étrangère ! Romance*, paroles de M. le Vicomte d'Arlincourt, Paris : Carli, [s. d.], BnF, Musique, VM7-111421

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

WOETS, Joseph-Bernard, *Agobar ! Romance du renégat*, poème de M. le Vicomte d'Arlincourt, Paris : Hentz Jouve, [s. d.], BnF, Musique, VM7-111394

LIVRETS

BASSI, Calisto, *Il Solitario, melodramma,* Milan : per Antonio Fontana, 1829

BOUILLY, Jean-Nicolas, *Héléna*, opéra-comique, Paris : Barba, 1803

BOUILLY, Jean-Nicolas, *Françoise de Foix,* opéra-comique, Paris : Barba, 1809

BOUILLY, Jean-Nicolas, *Les Jeux floraux,* opéra, Paris : Roullet, 1818

BOUTET de MONVEL, Jacques-Marie, *Sargines ou l'Élève de l'amour*, Lyon : Olyier, 1789

COSENZA, Giovanni Carlo, *Il Solitario*, *azione patetica*, Naples : dalla Stamperia Francese, strada S. Sebastiano, 1825

COSENZA, Giovanni Carlo, *La Straniera, azione patetica*, Naples : dalla Stamperia Francese, 1827

COSENZA, Giovanni Carlo, *Ismalia, azione tragica*, Naples : dalla Stamperia Francese, 1829

DE SAINT-HILAIRE, DEVILLENEUVE, *Micheline ou l'Heure de l'esprit*, opéra-comique, Paris : Marchant, 1835

DUVAL, Alexandre, *Le Prince troubadour ou le Grand Trompeur de dames*, 1813, *in Œuvres complètes d'Alexandre Duval*, volume 7, Paris : Barba, 1823

FOPPA, Giuseppe Maria, *Sargino Ossia L'Allievo Dell'Amore, Dramma Eroicomico Per Musica,* Venise : Per Antonio Casali, 1817

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *La Rose blanche et la Rose rouge,* opéra-comique, *in Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, volume 2, Paris : Tresse, 1841

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

HELL, Theodor, *Robert der Teufel, nach dem Französischen der Scribe und Delavigne*, Munich : G. Franz, 1830

JOUY, Étienne, *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade*, opéra, *in Œuvres complètes*, tome II, Paris : Jules Didot, 1823

PLANARD, Eugène de, *Le Solitaire,* opéra-comique, Paris : Huet, Barba, 1822

PLANARD, Eugène de, *La Bergère châtelaine*, opéra-comique, Paris : Librairie des Menus-Plaisirs du Roi, 1820

PLANARD, Eugène de, *La Violette,* opéra-comique, Paris : J.-N. Barba, 1828

PLANARD, Eugène de, *Le Solitaire,* opéra-comique, Paris : Huet, Barba, 1822

SAINT-JUST, Claude, *Jean de Paris,* opéra-comique, Paris : d'Hautel, 1816

RAZINS, Jean-Paul André, *Adèle de Ponthieu*, tragédie lyrique, Paris : Lormel, 1782

RITTER von SEYFRIED, Joseph, *Richard Löwenherz, eine grosse Oper*, librement traduit d'après le français, Vienne : J. B. Wassishauffer, 1810

RITTER von SEYFRIED, Joseph, *Herr Johann von Paris*, Vienne : J. B. Wassishauffer, 1812

ROMANI, Felice, *La Straniera*, *dramma per musica*, Naples : dalla Tipografia Flautina, 1830

ROMANI, Felice, *Le Due Duchesse ossia La Caccia del lupi*, *dramma semiserio per musica,* Naples : dalla Tipografia Flautina, 1819

ROMANI, Felice, *Le Due Duchesse, ossia La Caccia del Lupi, dramma semiserio per musica,* Florence, Fantosini, 1824

ROSSI, Gaetano, *Maria di Brabante, melodramma eroico*, Venise : dalla Tipografia Casali, 1830

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ROSSI, Gaetano, *Ivanhoe, melodramma*, Venise : La Vedoca Casali Editrice, 1832

SAINT-GEORGES, Henri, *Au travers du mur,* opéra-comique, Paris : Librairie du Théâtre impérial de l'Opéra, 1861

SEWRINN, Charles-Augustin, BELLE, Gabriel-Alexandre, *Le Roi René ou la Provence au XVe siècle,* opéra-comique, Paris : Duvernois, 1824

TOTTOLA, Andrea Leon, *Il Solitario ed Elodia: dramma per musica*, Naples : dalla tipografia Flautina, 1826

MÉLODRAMES ET PIÈCES DE THÉÂTRE FRANÇAISES DIVERSES

BUIRETTE de BELLOY, Pierre-Laurent, *Le Siège de Calais,* Paris : éditeur non renseigné, 1765

CAIGNIEZ, Louis-Charles, *Edgar ou la Chasse aux loups,* mélodrame mis en musique par M. Quaisain, Paris : Barba, 1806

CAIGNIEZ, Louis-Charles, *La Petite Bohémienne,* mélodrame mis en musique par M. Quaisain, *in Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames joués à différens théâtres*, volume 7, Paris : Veuve Dabo, 1824

CROSNIER, Edmond, SAINT-HILAIRE, Amable Villain de, *Le Solitaire ou l'Exilé du mont Sauvage*, mélodrame à grand spectacle mis en musique par M. Quaisain, Paris : Quoy, 1821

DUCANGE, Victor, *Élodie ou la Vierge du monastère,* mélodrame à grand spectacle mis en musique par M. Quaisain, Paris : Pollet, 1822

KOCK, C. P. de, *Le Troubadour portugais,* Paris : Fages, 1815

LEBLANC de FERRIERE, Alexandre, *Drames et mélodrames*, Paris, 1793-1868

MARTAINVILLE, Alphonse, *Le Mariage du Mélodrame et de la Gaité, scènes d'inauguration,* Paris : Barba, 1808

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

PIXERÉCOURT, Alexandre René-Charles Guilbert de, *Le Mont Sauvage ou le Solitaire*, Paris : J.-N. Barba, 1821

PONSARD, François, *Agnès de Méranie,* tragédie en cinq actes, Paris : Furne, 1847

SCRIBE, Eugène, *La Demoiselle à marier,* opéra-comique, *in Œuvres complètes*, Paris : E. Dentu, 1874-1899

TRAITÉS et TRAVAUX ÉRUDITS (ILLUSTRES) ANTÉRIEURS A 1850

BENEDETTO, Marcello, *Il Teatro alla moda, o sia, Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno : nel quale si danno avvertimenti utile*, Venise : Aldiviva Licante, [*ca.* 1733]

BONNARD, Camille, *Costumes des XIIIe, XIVe et XVe siècles : Extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture avec un texte historique et descriptif*, Paris : Treuttel et Würtz, 1829-1830

BRAZIER, Nicolas, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, Paris : Allardin librairie, 1838

BÜSCHING, Johann Gustav, *Ritterzeit und Ritterwesen*, Leipzig : Brockhaus, 1823

DANET, Guillaume, TARAVAL, Gustave, VAXEILLÈRE, *L'Art des armes ou La manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre : simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratique adoptés actuellement en France*, Paris : Jombert, Herissant fils, Lacombe, 1766-1767

DANIEL, Révérend père Gabriel, *Histoire de la milice françoise*, Paris : J.-B. Coignard, 1721

DIEZ, Friedrich, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau : Frères Schumann, 1826

DUCLOS, Charles Pinot, *Histoire de Louis XI*, La Haye : J. Neaulme, 1746

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

FAVYN, André, *Le Théâtre d'honneur et de chevalerie*, Paris : R. Fouet, 1620

FERRARIO, Giulio, *Il Costume antico e moderno, o Storia del Governo, della Milizia, della Religione, Scienze ed Usance di tutti i Popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antiquita e representata cogli analoggi Disegni*, Milan : dalla Tipografia Dell'Editore, 1817-1834

FERRARIO, Giulio, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milan : tip. dell'autore, 1828-1829

HOLBEIN, Jean, *Recueil de douze costumes suisses du XVIe siècle gravé d'après les dessins originaux*, Bâle : Mechel, 1790

JAUBERT, comte Louis de, *Tableau historique des costumes, des mœurs et des usages des principaux peuples de l'antiquite et du moyen âge, par Robert de Spallart,* Metz : Collignon, an XII, 1804-1809

LENOIR, Alexandre, *Musée royal des monumens français ou mémorial de l'histoire de France*, Paris : Impr. d'Hacquart, 1816

LENS, André Corneille, MARTINI, Georg Heinrich, *Le Costume des peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, Dresde : les frères Walther, 1785

MALLIOT, Joseph, *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples d'après les auteurs célèbres et les monuments antiques*, Paris : Didot, 1804-1809

MALLIOT, Joseph, *Gallerie der Sitten, Geräthschaften, religiösen, bürgerlichen und kriegerischen Gebräuche der vornehmsten Völker des Alterthums und der Franzosen bis in das 17te Jahrhundert*, Strasbourg, Paris : Treuttel et Würtz, 1812

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

MARINI, Léonardo, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, *in Abiti antichi di diverse nazioni,* Turin : Stamperia Reale, 1771

MENESTRIER, Claude-François, *Histoire du régne de Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monumens publics*, Paris : Nolin, 1691

MENESTRIER, Claude-François, *L'Art des emblèmes*, Lyon : Benoist Coral, 1666

MONTFAUCON, père Bernard de, *Les Monumens de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-33

MONTFAUCON, père Bernard de, *Thresor des antiquitez de la couronne de France representées en figures d'après leurs originaux*, La Haye : Pierre De Hondt, 1745

SPALART, Robert von, KAISERER, Jakob, *Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten: Nach den bewährtesten Schriftstellern bearb./2. Abth., über das Kostum der Völker des Mittelalters, 3. Th. Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter: nach seinem ganzen Umfange bearbeitet, und mit den nöthigen erläuternden Kupfern versehen*, Vienne : Schalbacher, 1804

SAINTE-MARTHE, père Honoré de, *La Dissertation historique sur la chevalerie ancienne et moderne,* Paris : P.-F. Giffart, 1718

SCHNEIDER, Louis, *Gallerie der Costüme auf historischen, nationellen und characteristischen Grundlagen für das Theater herausgegeben und mit Erläuterungen über den Ursprung die Anwendung und das Characteristische derselben begleitet*, Berlin : Winckelmann, 1844-1848

SOMMERARD, Alexandre du, *Les Arts au moyen-âge, en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines, et les objets d'arts*

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

de la collection classé dans cet hôtel, volume 1, Paris : Imprimerie de Vinchon, 1838

SOURCES BnF, Opéra

Registres de l'Opéra Comique. Registre des costumes par genres, Th.Oc.231

Registres de l'Opéra-Comique, Bibliothèque-musée de l'Opéra, TH OC-236

RECUEILS ICONOGRAPHIQUES

[s. a.], *Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, Stucchi, [*ca.* 1825], Munich : Bayerische Staatsbibliothek, 4 Icon. 53

[s. a.], *Petite Galerie dramatique,* Paris : Martinet [ca. 1820-34]

BRÜHL, Karl comte de, *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl,* Wittich, L. W., Berlin, 1819

LE VACHER du CHARNOIS, Jean-Charles, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes,* Paris : M.-F. Drouhin, an XI

LE VACHER du CHARNOIS, Jean-Charles, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris, avec figures au lavis et coloriées*, Paris : Janinet, 1786-1789.

SANQUIRICO, Alessandro, *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala*, [s. l. n. d.], Milan, *ca.* 1835

VULSON, Marc de, sieur de LA COLOMBIERE, *Le Vray Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroique de la noblesse*, Paris : Augustin Courbé, 1648

ARCHIVES

Stadtarchiven de Dresde : *Tage-Buch der Königlichen Sächsischen Hoftheater vom Jahre 1816-1932* (microfilms consultés sur place le 1er octobre 2013)

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

II. Ouvrages imprimés

THÈSES et MÉMOIRES

BUGANI, Fabrizio, *Traduzioni di opéras-comiques nella Bioblioteca Estense Universitaria di Modena: il* Riccardo Cor di Leone, doctorat de recherche en musicologie soutenu à l'Université de Bologne, 2008

CAILLIEZ, Matthieu, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France, Allemagne, Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat non publiée dirigée par Jean-Pierre Bartoli, Helmut J. Schneider et de Fiamma Nicolodi, soutenue en 2014

JUCHET, Aurore, *Les Costumes de scène et leurs dessinateurs à Paris au temps du Romantisme 1825-1850 : le triomphe du costume historique*, thèse de doctorat non publiée dirigée par Ségolène Le Men, Université Paris X Nanterre, soutenue en 2008

PERLWITZ, Ronald, *L'Invention du Moyen Âge dans l'œuvre d'E. T. A. Hoffmann*, thèse de doctorat non publiée dirigée par Danielle Buschinger, Amiens, Université de Picardie, soutenue en 2003

PARSIS-BARUBE, Odile, *L'Invention de la couleur locale : érudition, génie des lieux et sens du pittoresque en France, milieu XVIIIe - milieu XIXe siècle*, habilitation à diriger des recherches en Histoire, sous la direction de Philippe Boutry, 2001

PIOT, Albane, *Recherches sur Louis-René Boquet (1717-1814)*, mémoire en art et histoire de l'art, sous la direction d'Olivier Bonfait et de Jérôme de La Gorce, école du Louvre, 2014

PICARD, Sophie, *Le Moyen Âge et sa réception dans* la Belle Maguelonne *de Johannes Brahms*, mémoire de master en sciences sociales (mention théorie et pratique

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

du langage et des arts), sous la direction de Michael Werner, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2011

REUTER, Francesca, *Le Débat sur les pratiques scéniques en Allemagne au début du XIXe siècle,* thèse de doctorat en études germaniques non publiée dirigée par Jean-Christophe Margotton soutenue à l'Université Lumière Lyon 2 en 2005

RICHARDSON, Mickaël S., *Evoking an Ancient Sound: Richard Wagner's Musical Medievalism*, Houston : Rice University, 2011

CHRONIQUES DE THÉÂTRE

ALTMANN, Wilhelm, *Meyerbeer-Forschungen. Archivalische Beiträge. aus der Registratur der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin*, Leipzig : Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, volume 4, n° 3, 1902-1903

FILIPPIS. Felice de, ARNESE, Raffaele, *Cronache del Teatro di S. Carlo (1737-1960)*, 2 vol., Naples : Edizioni Politica popolare, 1963

GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, Venise : Albrizzi, 1989

GURLITT, Cornelius, *Das Neue Königliche Hoftheater zu Dresden*, Dresde : Hellerau, 1990

KÖRNER, Hans-Michael, SCHLÄDER, Jürgen**,** *Münchner theatergeschichtliches Symposium 2000*, Munich : Herbert Utz Verlag, 2000

MASPERO, Giuseppe, *Cronologia drammatica, pantomimica del R. teatro alla Scala in Milano*, Milan : Presso Giuseppe Maspero Libraio, 1817

ROMANI, Luigi, *Teatro alla Scala: Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi con introduzione ed annotazioni compilate*, Milan : Giacomo Pirola, 1862

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

SEMPER, Gottfried, HAMMER-SCHENK, Harold, *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*, Braunschweig : Vieweg, 1986

STEPHAN, V. Günther (éd.), JOHN, Hans, *Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi*, Dresde, 1987

Base de données de Klaus Gerlach, *Datenbank Berliner Nationaltheater* : http://zopeman.bbaw.de/BK/theater

Site des archives de la Fenice de Venise (archives) : www.archiviostoricolafenice.org
Oper in Italien und in Deutschland zwischen 1770 und 1830 : www.oper-um-1800.uni-koeln.de

LITTÉRATURE DE FICTION du XIXe SIÈCLE

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Der Bergbewohner, oder Verbrechen, Busse und Liebe*, Berlin : Dümmler, 1822

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *L'Étrangère*, Paris : Béchet aîné, première édition, tomes I et II, 1825

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Ismalie ou la Mort et l'Amour*, Paris : Ponthieu et Cie, deuxième édition, tomes I et II, 1828

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Le Renégat*, tome I, Paris : Béchet aîné, 1822

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Le Renégat*, tome II, Paris : Béchet aîné (deuxième édition), 1822

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 3e édition, tome I, 1821

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Le Solitaire*, Paris : Béchet aîné, 5e édition, tome I, 1821

ARLINCOURT, Charles Prévost, vicomte d', *Le Solitaire,* Paris : Béchet aîné, 5e édition, tome II, 1821

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Ernest Flammarion, 1912

MALLET, Jean-Louis, *Marcomeris ou le beau troubadour*, Genève : Luc Sestié, 1796

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LIVRES ET ARTICLES

ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices, Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century,* Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991

ALGAROTTI, Francesco, « Saggio sopra l'opera in musica » (1755), *in Saggi*, G. da Pozzo (éd.), Bari : Laterza, 1963

ALLEVY, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris : E. Droz, 1938

AMBROSE, Mary M., « Walter Scott, Italian Opera and Romantic Stage-Setting », *in Italian Studies*, 36(1), janvier 1981, p. 58-78

AMALVI, Christian, *Le Goût du Moyen Âge en France*, Paris : Plon, 1996

AMY de la BRETEQUE, François, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris : Honoré Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2004

ANBARI, Alan Roy, *Richard Wagner's Concepts of History*, Austin : University of Texas, 2007

ANGIOLILLO, Marialuisa, *Storia del costume teatrale in Europa*, Rome : Lucarini, 1989

BACHLEITNER, Norbert (éd.), *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1990

BADIN, Adolphe, *Charles Séchan, Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855)*, Paris : Calmann Lévy, 1883

BALLARD, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Paris : Ballard, 2001

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

BANN Stephen, PACCOUD, Stéphane (éd.), *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850*, catalogue de l'exposition *L'Invention du passé, 1802-1850*, réalisée au musée des Beaux-Arts de Lyon, Malakoff : Hazan, 2014

BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 2001

BARA, Olivier, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recréation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ? », *in Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle*, Milan Pospìšil (éd.), Prague : KLB, 2003, p. 285-298

BARA, Olivier, *Michele Carafa, Le Solitaire : dossier de presse parisienne (1822)*, Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2004

BARA, Olivier, « Les Bohémiens à l'opéra au XIXe siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », *in Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, S. Moussa (éd.), Paris : l'Harmattan, 2008, p. 201-222

BARA, Olivier, NAUGRETTE, Florence, (éd.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Rouen : Centre d'études et de recherche éditer/interpréter, 2009

BARA, Olivier, « Costume, répertoire et société à l'Opéra-Comique (1801-1848) », *in L'Opéra-Comique et ses trésors,* A. Terrier (éd.), Lyon : Fage, 2015, p. 48-55

BECKER, Heinz (éd.), *Die* Couleur locale *in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg : Bosse, 1976

BEGHELLI, Marco, *La Retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parme : Istituto Nazionale di studi verdiani, 2003

BEGHELLI, Marco, *Tre slittamenti semantici : cavatina, romanza,* rondò, *in Le parole della musica, III: Studi di lessicologia musicale,* Florence : Olschki, 2000, p. 185-217

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

BERGMAN, Gösta M., « Les Agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *in Revue d'histoire du théâtre*, 1956, II-III, p. 228-240

BERGMAN, Gösta M., « Der Eintritt *des Berufsregisseurs in das franzosische Theater* », in *Maske und Kothurn*, volume 10, 1964, p. 431-454

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, SGARD Jean (éd.), *Mélodrames et romans noirs*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2000

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, GLAUDES, Pierre et VIBERT, Bertrand (éd.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle,* Paris : Champion, 2006

BETZWIEZER, Thomas, *Exotismus und Türquenoper in der französischen Musik des* Ancien Régime*: Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber : Laaber-Verlag, 1993

BETZWIEZER, Thomas, « Grétrys *Richard Cœur de Lion* in Deutschland: die Opéra-Comique auf dem Weg zur „Grossen Oper" » *in Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Philippe Vendrix (éd.), Liège : Mardaga, 1992, p. 331-351

BIANCHI R., SANJUAN Agathe (éd.), *L'Art du costume à la Comédie-Française,* Paris : Centre national du costume de scène, 2011

BIANCONI, Lorenzo et PESTELLI, Giorgio, *Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, volumes V et VI, (éd.), Liège : Mardaga, 1995

BIGET, Michelle, « Le désir des lointains ou les écritures musicales de l'ailleurs », ***Romantisme*** n° 57, Littératures-Arts-Sciences-Histoire, 1987

BIGGI, Maria Ida, *L'Immagine e la scena : Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, Venise : Marsilio, 1996

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

BIGGI, Maria Ida, « Il Gotico nelle scenografie di Alessandro Sanquirico », in *Alessandro Sanquirico. Teatro, Feste, Trionfi 1777-1849*, CRESPI MORBIO, V. (éd.), Milano : Amici della Scala ; Torino ; New York : Umberto Allemand, 2013

BLANCHEBARBE, Ursula, *Michael Welter (1808-1892). Ein Kölner Dekorationsmaler im 19. Jahrhundert*, Cologne : Dme-Verlag, 1984

BOLOGNA, Corrado, *Miti di una letteratura medievale: Il Sud*, *in* E. Castelnuovo e G. Sergi (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, 4. *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin : Einaudi, 2004, p. 327-387

BOMBACK, Larry, « Wagner's Access to Minnesinger Melodies Prior to Completing Tannhäuser », *The Musical Times*, volume 147, n° 1896, 2006, p. 19-31

BOUISSOU, Sylvie, DENECHEAU, Pascal, MARCHAL-NINOSQUE, France (éd.), *L'Opéra de Paris sous l'Ancien régime. Approches plurielles*, Iremuse et MSHE, 2015

BRIAT-PHILIPPE, Magali (éd.), *L'Invention du passé : « Gothique, mon amour » (1802-1830)*, tomes I et II, Paris : Hazan éditions, 2014

BRANDL-RISI von ROMBACH, Bettina, *Die Szene der Narration.* Tableaux vivants *zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg : Rombach, 2013

BROOKS, Peter, *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris : Classiques Garnier, 2010

BROWNLEE, Marina S., BROWNLEE, Kevin, NICHOLS, Stephen G., *The New Medievalism*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1991

BUCHON, Jean Alexandre, *Les Chroniques nationales françaises*, Paris : Verdières, Carez, 1825

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

BURLE-ERRECADE, Élodie, NAUDET, Valérie, *Fantasmagories du Moyen Âge entre médiéval et moyenâgeux,* Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010

BUSCHINGER, Danielle, *Le Moyen Âge de Richard Wagner*, Amiens : Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie, 2003

CANTOR, Norman, *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, New York : William Morrow and Company, 1991

CARLEZ, Jules, « De la couleur locale dans les œuvres de Lesueur », *in Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*, Caen : A. Hardel, 1868

CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, Introduction à la *Revue de Paris LVII*, Paris : au bureau de la Revue de Paris, 1838

CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe (éd.), *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin : Einaudi, 2004

CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, 4. *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin : Einaudi, 2004

CELLA, Franca, *Indagnini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, vol. 4, Milan : Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie francese, 1966

CHALLAMEL, Augustin, *Souvenirs d'un hugolâtre. La génération de 1830*, Paris : J. Levy, 1885

CHANCEL-BARDELOT, Béatrice de, « Le Musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes "troubadour" », *in L'Invention du passé : « Gothique, mon amour » (1802-1830)*, tome I, M. Briat-Philippe (éd.), Paris : Hazan éditions, 2014, p. 10-27

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CHANDLER, Alice, « Sir Walter Scott and the Medieval Revival », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19, n° 4, University of California Press, mars 1965

CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le Génie du christianisme,* Paris : Imprimerie de Migneret, 1803

CHAUDONNERET, Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour*, Paris : Arthena, 1980

CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, LOMBEZ, Christine, *Histoire des traductions en langue française au XIXe siècle (1815-1914)*, Paris : Verdier, 2012

CILIBERTI Galliano, « *Raoul di Crequi* von Francesco Morlacchi », *in Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi*, Dresde : V. Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, p. 562-579

CLEMENT, Félix, LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras*, Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, 1869

COHEN, Howard Robert, GIGOU, Marie-Odile (éd.), *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, New York : Pendragon Press, 1986

COHEN, Howard Robert, PALIANTI, Louis, *The Original staging manuals for twelve parisian operatic premières*, Stuyvesant, New York : Pendragon Press, 1991

COHEN, Robert, CONATI, Marcello, « Un élément inexploré de la mise en scène au XIXe siècle : les *"figurini*" italiens des opéras de Verdi », *in Da Rossini a Verdi romantico, Da Rossini a Verdi : immagini del teatro romantico: disegni di costumi per opere e balli*, Assessorato alla cultura (éd.), Turin : Villa Tesoriera, 1981-1982

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

COURAJOD, Louis, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français. 1-2*, Paris : H. Champion, 1878-1887

COUVREUR, Marcel, « D'*Aucassin et Nicolette* au *Chevalier du soleil* : Grétry, Philidor et le roman en romances », *in* P. Damian-Grint (éd.), *Medievalism and* manière gothique *in Enlightenment France*, Oxford : Voltaire Foundation, 2006

CUCUEL, Georges, « Le Moyen Âge dans les opéras-comiques du XVIIIe siècle », *Revue du dix-huitième siècle*, II/1, janvier-mars 1914, p. 56-71

DAMIAN-GRINT, Peter, (éd.), *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford : Voltaire Foundation, 2006

DELAFOREST, A., *Théâtre moderne : Cours de littérature dramatique*, volume 1, Paris : Alardin, 1836

DELOGU, Paolo, *Il Medioevo*, Bologna : Il mulino, 2005

DIDEROT, Denis, ALEMBERT, Jean Le Rod d', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome IV, Lucques : Vincent Giuntini imprimeur, 1759

DUREL, Aline, *L'Imaginaire des épices : Italie médiévale, Orient lointain : XIVe-XVIe siècles*, Paris : L'Harmattan, 2006

ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris : Éditions Recherche sur les civilisations, 1988

ESSE, Melina, « Donizetti's Gothic Resurrections », *in 19th-Century Music*, volume 33, n° 2, University of California Press, 2009

EVERIST, Mark, *Meyerbeer's Il Crociato in Egitto: mélodrame, opera, orientalism*, Cambridge : Cambridge Opera Journal, 8/3, 1996, p. 215-250

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

FAUCHET, Claude, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans,* Paris : Mamert Patisson, 1581

FINNE, Jacques, *Opéra sans musique : introduction à l'art lyrique*, Paris : L'âge d'homme, 1982

FOUCRIER, Chantal, MORTIER, Daniel (éd.), *L'Autre et le Même. Pratiques de réécritures*, Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre (PURH), 2001

GAUCHER-REMOND (éd.), Élisabeth, *Le Moyen Âge en Musique : interprétations, transpositions, inventions*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013

GENEVRIER, Pierre, *Walter Scott, historien français ou le Roman tourangeau de Quentin Durward*, Tours : Arrault et Cie, 1935

GERHARD, Anselm, « Wieviel Spektakel verträgt ein dramma per musica? Felice Romanis *La Rosa bianca e la Rosa rossa* und deren französische Vorlage », *in Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Mayr-Studien, tome I), F. Hauk et I. Winkler (éd.), Munich, Salzbourg : Katzbichler, 1998, p. 83-93

GERLACH, Klaus, *A National Repertoire: Schiller, Iffland and the German Stage*, Oxford, New York : Peter Lang, 2007

GERLACH, Klaus, *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Berlin : Akademie Verlag, 2009

GERSON, Stéphane, « Parisian Litterateurs, Provincial Journeys and the Construction of National Unity in Post-Revolutionary France » *in Past & Present*, n° 151, *Oxford University Press on behalf of The Past and Present Society,* mai 1996, p. 141-173

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the ideologies of the Enlightment : the world and work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore : Johns Hopkins Press, 1968

GOTTSCHED, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig: Breitkopf, 1730

GOUGELOT, Henri, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire ; étude historique et critique*, Melun : Legrand, 1938

GRETRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris : Imprimerie de la République, 1797

GUARDENTI, Renzo, « Il Costume teatrale: un lento cammino verso il realismo », *in Storia del teatro moderno e contemporaneo,* Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (éd.), volume II, Turin : Einaudi, 2000

HARPE, Jean-François de la, *Correspondance littéraire, adressée à son Altesse impériale Mgr le Grand-Duc aujourd'hui empereur de Russie*, tome V, Paris : Migneret, 1807

HARTEN, Ulrike, *Die Bühnenentwürfe*, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2000

HARTLAND, Reginald William, *Walter Scott et le roman « frénétique »*, Paris : Champion, 1928

HASKELL, Francis, *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven : Yale University Press, 1993

HASKELL, Francis, « The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting », *in Past and present in art and taste: selected essays*, New Haven : Yale University Press, 1987

HAUK, Franz, WINKLER, IRIS (éd.), *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Mayr-Studien, tome I), Munich, Salzbourg : Katzbichler, 1998

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

HEINE, Heinrich, *Sämtliche Werke*, Leipzig : Insel-Verlag, 1910

HEITZ, Raymond, *Le Drame de chevalerie dans les pays de langue allemande : fin du XVIIIe et début du XIXe siècle : théâtre, nation et cité*, Bern, New York : P. Lang, 1995

HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater. Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Francfort sur Main : Vittorio Klostermann, 2002

HILLHOUSE, James, *The Waverley Novels and Their Critics*, New York : Octagon Books, 1970

HOFER, Hermann, « Scribe, Meyerbeer et la mise en scène du Moyen Âge : essai sur le diable à l'opéra en 1831 », *in La Licorne : publication de la Faculté des Lettres et de Langues de l'Université de Poitiers*, n° 6, 1982

IBSCHER, Edith, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort : Bildstelle der J. W. Goethe Univ, 1972

JACOBSHAGEN, Arnold, « Analyzing Mise-en-Scène: Halévy's *La Juive* at the Salle Le Peletier », *in* Annegret Fauser et Mark Everist (éd.), *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914,* Chicago : The University of Chicago Press, 2009

JACOBSHAGEN, Arnold, *Opera semiseria, Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart : Steiner, 2005

JEANROY, Alfred, « Les Études provençales du XVIe siècle au milieu du XIXe siècle », *in Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 43, n° 170, 1931, p. 140-162

JONES, Michèle H., *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris : Klincksieck, 1975

JULLIEN, Adolphe, *Histoire du costume au théâtre : depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris : G. Charpentier et Cie, 1880

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

JULLIEN, Adolphe, *La Réforme du costume sur la scène anglaise, Mrs Bellamy, Macklin, Kemble*, extrait de la *Revue britannique*, 9e série, tome V, [S. L.], [S. D.]

KENDRICK, Laura, MORA, Francine, REID, Martine (éd.), *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, Paris : L'Harmattan, 2003

KOSELLECK, Reinhart, *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*, Cambridge : Columbia University Press, 1985

KLARA, Winfried, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung: Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin : Gesellschaft für Theatergeschichte, 1931

KRAKOVITCH, Odile, « L'Opéra-Comique et la censure », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluß aud das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, H. Schneider et N. Wild (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997

KRAUSS, Charlotte, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2007

KREUTZIGER-HERR, Annette, *Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mitte lalterlicher Musik in der Neuzeit*, Cologne, Weimar : Böhlau Verlag, 2003

LA CURNE de SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste , *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, volume 1, Paris : Veuve Duchesne, 1781

LA CURNE de SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, avec une introduction et des notes historiques par Charles Nodier, Paris : Girard, 1826

LA TOUR, abbé Bertrand de, *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires sur le théâtre*, *in Œuvres complètes*, Paris : Migne, 1798

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LACOMBE, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 1997

LACOMBE, Hervé, « The Writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862 », *Cambridge Opera Journal*, n° 11, 1999, p. 135-158

LACEY, Alexander, *Pixerécourt and the French Romantic Drama*, Toronto : The University of Toronto Press, 2014

LAFORET, A. de, *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, volume 1, Paris : Allardin Libraire

LAJARTE, Théodore de, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, tome I, Paris : Librairie des bibliophiles, 1878

LANGER, Arne, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-Main, New York : P. Lang, 1997

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866

LATOUR, Bruno, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris : La Découverte, 1989

LE GRAND d'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Histoire de la vie privée des Français*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1783

LE GRAND d'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Voyage d'Auvergne*, Paris : Eugène Onfroy, 1788

LEDBURY, Mark, VOISIN, Olivia, « De l'Étoffe au costume, rêves et réalités au XVIIIe siècle », *in* R. Bianchi et A. Sanjuan (éd.), Paris : Centre national du costume de scène, 2011, p. 5-18

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LEICH-GALLAND, Karl, *Fromental Halévy,* La Juive *: dossier de presse parisienne* (*1835*), Saarbrücken : L. Galland, 1987

LETERRIER, Sophie-Anne, *Le Mélomane et l'Historien*, Paris : Armand Colin, 2005

LINDNER, Edwin, *Richard Wagner über Tannhäuser : Aussprüche des Meisters über sein Werk*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914

MAEHDER, Jürgen, *in* Claudio Toscani (éd.), *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, Pise : Pacini, 2012, p. 17-77

MAIGRON, Louis, *Le Roman historique à l'époque romantique : Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris : Hachette, 1898

MANCINI, Michela, *Immaginando Ivanhoe: romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milan : B. Mondadori, 2007

MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris : Imago : Diffusion Payot, 1985

MAIGRON, Louis, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris : Hachette et Cie, 1898

MANCINI, Michela, *Immaginando Ivanhoe : romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milan : B. Mondadori, 2007

MARCHAL, Matthieu, *Histoire de Gérard de Nevers : mise en prose du* Roman de la violette *de Gerbert de Montreuil*, Presses Universitaires du Septentrion, 2013

MARCHAL-NINOSQUE, France, « Drame lyrique médiéval et tragédie lyrique nationale sur la scène de l'ARM après la guerre de Sept ans », *in L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime, Approches plurielles*, sous la direction de S. Bouissou, P. Denécheau et F. Marchal-Ninosque, Institut de recherche en musicologie et Maison des sciences de l'Homme de l'Université de Franche-Comté, janvier 2015, p. 67-85

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

MARQUISET, Alfred, *Le Vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, Paris : Hachette, 1909

MARTIN, Angus, « *Les Amours du bon vieux temps* : medieval themes in French prose fiction 1700-1750 », *in* P. Damian-Grint (éd.), *Medievalism and* Manière Gothique, Oxford : Voltaire Foundation, 2006

MATORE, Georges, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, Genève : Slatkine Reprints, 1967

MATTHEWS, David, *Medievalism: a critical history*, Cambridge : D. S. Brewer, 2015

MCINTOSH, Fiona, *La Vraisemblance narrative en question. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002

MELCHER, Edith, *Stage realism in France between Diderot and Antoine*, New York : Russell & Russell, 1976

MERTENS, Volker, « Wagner's Middle Ages », *in Wagner Handbook*, U. Müller et P. Wapnewski (éd.), Cambridge : Harvard University Press, 1992

MILLIN de GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris :Imprimerie Crapelet, Desray, 1806

MILLINGTON, Barry (éd.), *The Wagner Compendium : A Guide to Wagner's Life and Music*, New York : Schirmer, 1992

MILLOT, Abbé Claude-François-Xavier, *Histoire littéraire des troubadours*, tome I, Paris : Durand Neveu, 1774

MITCHELL, Jerome, *Scott, Chaucer, and medieval romance: a study in Sir Walter Scott's indebtedness to the literature of the Middle Ages*, Lexington : University Press of Kentucky, 1987

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

MONTEIL, Amans-Alexis, *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, Bruxelles : Wouters, Raspoet et Cie, 1843

MORABITO Fulvia, NICCOLAI Michela (éd), *Berlioz : Miscellaneous Studies*, Bologne : Ut Orpheus Edizione, 2005

MORTIER, Daniel, « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », *in L'Autre et le Même. Pratiques de réécritures*, C. Foucrier et D. Mortier (éd.), Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre (PURH), 2001

MOUSSA, Sarga (éd.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris : l'Harmattan, 2008

MÜLLER, Ulrich, WAPNEWSKI, Peter (éd.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1992

MUNGEN, Anno, *„Bilder Musik": Panoramen,* Tableaux vivants *und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikauffuhrungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid : Gardez!, 2006

NICCOLI, Bruna, « *Vestire l'opera nell'Ottocento: il costume d'arte italiano nel confronto europeo* », *in Fashioning opera and musical theater: stage costumes from the late Renaissance to 1900*, Venise : Fondazione Giorgio Cini, 2014

NODIER, Charles, *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, Paris : Dermonville, 1806

NODIER, Charles, TAYLOR, Isidore-Justin-Séverin, CAILLEUX, Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, Paris : P. Didot l'aîné, 1820-1825

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

NOËL, François-Joseph-Michel, CARPENTIER L. J. M. (éd.) *Dictionnaire étymologique, critique, historique anecdotique et littéraire*, Paris : Librairie Le Normant, 1857

OTTE, Heinrich, *Archäologisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunst alterthümer vorkommenden kunstausdrücke. Deutsch, lateinisch, französisch und englisch*, Leipzig : T. O. Weigel, 1857

PANCKOUCKE, Charles-Joseph, PLOMTEUX, Clément, *Encyclopédie méthodique des arts académiques*, Paris : Panckoucke, Liège : Plompteux, 1786

PARESYS, Isabelle (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008

PARSIS-BARUBE, Odile, « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », *in Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, I. Paresys (éd.), Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008

PITTOCK, Murray, (éd.), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, Londres : Bloomsbury, 2014

PIXERECOURT, René-Charles Guilbert de, *Théâtre choisi,* tome II, Paris, Nancy : Tresse, 1841

PLANCHÉ, James-Robinson, *The Recollections and reflections of J.-R. Planché. A professional autobiography*, Londres : Tinsley Brothers, 1872

PLUVINEL, Antoine de, *L'Instruction du roi en l'exercice de monter à cheval*, Amsterdam : J. Schipper, 1666

POSPISIL, Milan (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle*, Prague : KLB, 2003

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

POTTINGER, Mark, « The Gothic in Berlioz's *La Nonne sanglante* and the *Grand traité d'instrumentation* » *in* Fulvia Morabito and Michela Niccolai (éd), *Berlioz: Miscellaneous Studies*, Bologne : Ut Orpheus Edizione, 2005

POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *L'Opéra 1669-1925*, Genève : Minkoff, 1972

PUPIL, François, ***Le Style troubadour*** *ou la Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1985

QUITIN, José, *La Musique à Liège entre deux révolutions 1789-1810*, Liège : Mardaga, 1997

REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013

REINHARDT, Paul, « The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880) », *Educational Theatre Journal*, volume 20, n° 4, The Johns Hopkins University Press, décembre 1968, URL : http://www.jstor.org/stable/3204997, consulté en ligne le 10 septembre 2013.

REITEMEIER, Frauke, « The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories (1820-1945) », *in* Murray Pittock, *Reception of Sir Walter Scott in Europe*, Londres : Bloomsbury, 2014

REVERSEAU, Anne, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 », *Fabula*, colloque *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1738.php

RIGNEY, Ann, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Oxford : Oxford University Press, 2012

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », *in Presse et scène au XIXe siècle, Relais médiatiques des phénomènes dramatiques*, *in* O. Bara et M. Thérenty (éd.), 21 septembre 2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2973

ROCHEGUDE, Henri de, *Le Parnasse occitanien ou Choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux*, Toulouse : Bénichet Cadet, 1819

ROQUEFORT, Jean-Baptiste Bonaventure, *Glossaire de la langue romane*, Paris : B. Warée oncle, 1808

ROUMANILLE, Joseph, *Lis Oubreto en vers*, Avignon : Roumanille éditeur, 1892

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris : Corti, 1981

RUGGIERI PUNZO, Franca, *Walter Scott in Italia : 1821-1971*, Bari : Adriatica, 1975

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 1980

SADDY, Pierre, « Schinkel et la France », *in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Berlin,* n 35, 1-4, 1981

SALA, Emilio, *L'Opera senza canto. Il melodrama romantico e l'inventione delia colonna sonora*, Venise : Marsilio, 1995

SCHAFFNER, Hermann, *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828*, Krefeld : Worms und Lüthgen, 1926

SCHMIDLIN, Johann Joseph, *Catholicon ou Dictionnaire universel de la langue francoise. Catholicon oder französisches-deutsches Universal-Wörterbuch der französischen Sprache*, Hamburg, Leipzig : Estienne, 1772

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd), *Die Opéra-Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997

SEGAL WRIGHT, Beth, *Painting and History during the French Restauration: Abandoned by the past*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1997

SIMMONS, Clare, *Medievalism and the quest of the "real" Middle Ages*, Londres : Frank Cass Publishers, 2001

SPENCER, Stewart, « Wagner's Middle Ages », *in* The Wagner Compendium : *A Guide to Wagner's Life and Music*, B. Millington (éd.), New York : Schirmer, 1992

TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France : de Monsigny à Méhul,* Paris : Société française de musicologie, 2007

TAÏEB, Patrick, « Romance et mélomanie. Scènes d'opéra comique sous la Révolution et l'Empire », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19 Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997

THIERRY, Augustin, *Lettres sur l'histoire de France,* Paris : Sautelet, 1827

THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales en Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris : Seuil, 1999

THOORENS, Léon, *Panorama des littératures : Provence, Espagne, Amérique latine, Italie, Allemagne*, Verviers : Gérard et Cie ; Paris : L'Inter, 1966-70

TOSCANI, Claudio (ed.), *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, Pise : Pacini, 2012

TRAINER, James, *Ludwig Tieck: from Gothic to Romantic*, La Haye : Mouton, 1964

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

VANDAM, Albert Dresden, *Un Anglais à Paris, notes et souvenirs*, tome I (1835-1848), traduit par J. Hercé, Paris : Plon, 1893

VENDRIX, Philippe, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège : Mardaga, 1992

VERNIER, Charles, DOLLEL, Victor, JANET-LANGE, *Travestissements parisiens*, Paris : Aubert et Cie, 1850

VIALE FERRERO, Mercedes, *La Scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milan : Il Polifilo, 1983

VIALE FERRERO, Mercedes, VIALE, Mercedes, FRANCHI, Francesca, « *Costume Designs by Alessandro Sanquirico and Others for Ballets Performed at the Teatro Alla Scala, Milan 1820-24* », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, volume 2, n° 2, Edinburgh University Press, été 1984

VOISIN, Olivia, « Splendeurs et misères du costume de scène : la Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897) », *in L'Art du costume à la Comédie-Française*, Paris : Centre national du costume de scène, 2011

VOSS, Jürgen, *Das Mittelalter im Historischen Denken Frankreichs, Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. Bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1972

WERNER, Karl Ferdinand, *Einheit der Geschichte : Studien zur Historiographie*, Sigmaringen : J. Thorbecke, 1999

WICKS, Charles-Beaumont, *The Parisian Stage*, University of Alabama Press, 1948-1979

WILD, Nicole, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », *in Die Opéra-Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 1997

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle*, Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993

WILD, Nicole, CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont : Mardaga, 2005

WILFERT-PORTAL, Blaise, « Traduction littéraire : approche bibliométrique », *in Histoire des traductions en langue française au XIXe siècle (1815-1914)*, Y. Chevrel, L. D'Hulst et C. Lombez, Paris : Verdier, 2012

WINFRIED, Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung, Entwicklungfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin : Gesellschaft für Theatergeschichte, 1931.

WITTICH, Ludwig Wilhelm, *Kostüme auf dem Königlichen National-Theater in Berlin. Unter der Direction des Herrn Aug. Wilh. Iffland*, Berlin : Akademie, 2009

WORKMAN, Leslie J., *Medievalism in Europe*, Cambridge : Brewer, 1993

YON, Jean-Claude, « Le Moyen Âge dans l'opéra bouffe au XIXe siècle », *in Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, L. Kendrick, F. Mora et M. Reid (éd.), Paris : L'Harmattan, 2003, p. 255-268

Yon, Jean-Claude, « Balzac et Scribe. Scènes de la vie théâtrale », *L'Année balzacienne*, n° 20, 1999, p. 439-450

ZUMTHOR, Paul, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *in Œuvres complètes,* édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, tome IV (1831-1833), Paris : Le Club français du livre, 1967, p. i-xxxi.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

PÉRIODIQUES

Annales de la littérature et des arts, tome XI, Paris : au bureau des Annales, 1823, p. 184.

Année théâtrale (L'), « *Théâtre de l'Opéra-Comique* », Paris : Ancienne librairie de Du Pont 1800-1803, p. 203.

Censeur dramatique (Le) ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens, tome IV, Paris : au bureau du Censeur dramatique, 1798, p. 158.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Dictionnaire de l'Académie française, 7e édition, Paris : Firmin Didot frères, 1835

Dictionnaire de la conversation et de la lecture, tome II, M. W. Duckett (éd.), Paris : Michel Lévy, 1852, p. 24

Dictionnaire de philologie française ou dictionnaire étymologique, volume 2, Paris : Le Normant Père, 1831

Dictionnaire encyclopédique Wagner, T. Picard (éd.), Arles : Actes Sud, Paris : Cité de la musique, 2010

Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines, volume 24, article « Poème épique », Yverdon : [De Felice], 1773, p. 532. Marmontel, article « Poème épique »

Mozin, Dominique Joseph, Biber, J. Th, Hölder M. (éd), *Le Nouveau Dictionnaire complet à l'usage des Allemands et des Français*, volume 2, Stuttgart, Tübingen : Cotta, J. G., 1812

Mozin, Dominique Joseph, Biber, J. Th, Hölder M. (éd), *Neues Vollständiges Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache*, volume 2, Stuttgart, Tübingen : Cotta, J. G., 1824

Le *Nouveau Dictionnaire complet à l'usage des Allemands et des Français*, volume 2, Dominique Joseph Mozin, J. Th Biber, M. Hölder (éd), J. G. Cotta, 1812.

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

PÉRIODIQUES FRANÇAIS, consultations systématiques entre 1800 et 1840

Esprit des journaux français et étrangers (L')

Le Journal de l'Empire

Journal de l'Europe

Journal des arts, des sciences, et de littérature

Journal des débats politiques et littéraires

Journal des théâtres, de la littérature et des arts

Journal encyclopédique, par une Société de gens de lettres

Journal général de la littérature de France ou Répertoire méthodique

L'Année théâtrale

L'Esprit des journaux, françois et étrangers

La France dramatique au dix-neuvième siècle

La France littéraire

La Minerve française

La Mosaïque du Midi

La Presse

La Revue des deux mondes

Revue du Louvre et des musées de France

Le Camp-volant : journal des spectacles de tous les pays

Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens

Le Figaro

Le Journal du commerce

Le Journal de l'Empire

Le Monde dramatique : histoire des théâtres anciens ; revue des spectacles modernes

Le Magasin pittoresque

Le Ménestrel, journal de musique

Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts

Mercure de France

Mosaïque (La) : livre de tous les temps et de tous les pays

Revue d'histoire littéraire de la France

Revue de Paris (La)

Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts, volume 18

Revue européenne : lettres, sciences, arts, voyages, politique

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Allemands

Allgemeine Literatur Zeitung

Morgenblatt für gebildete Leser

Magazin für die Literatur des Auslandes

Morgenblatt für gebildete Stände

Allgemeines Repertorium der Literatur

Intelligenzblatt des allgemeinen Repertoriums

Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung

Ergänzungsblätter zur Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung

Literarisches Conversations-Blatt

Allgemeine Musikalische Zeitung

Leipziger allgemeine musikalische Zeitung

Berliner allgemeine musikalische Zeitung

Berliner conversations-blatt für poesie, literatur und kritik

Der Sammler: Ein Unterhaltungsblatt

Italiens

L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri

Teatri, arti e letteratura, de *La Fama*, *Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri*

Il Raccoglitore Ossia Archivi Di Viaggi, Di Filosofia, D'Istoria, de la *Gazzetta di Milano*

Lo Spettatore Lombardo

L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

BASES DE DONNÉES, CATALOGUES

[s. a.], *Bibliografia italiana: ossia, Elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero*, Milan : Vedova di A. F. Stella e Gacomo figlio

[s. a.], *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, Paris : Pillet aîné, 1821

[s. a.], *Bibliographie universelle résumé périodique des publications nouvelles de tous les pays*, Paris : à l'Institut italien, 1838-1840

ENSLLIN, Theodor Christian Friedrich, *Bibliothek der schönen Wissenschaften oder Verzeichniß der von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte des Jahres 1845 in Deutschland erschienenen Romane, Gedichte, Schauspiele und anderer zur schönen Literatur gehörigen Werke, so wie der deutschen Uebersetzungen poetischer Werke aus lebenden fremden Sprachen : mit der Inhaltsangabe der Gesammt- und Sammelwerke. 2, Die Literatur von der Mitte des Jahres 1836 bis zur Mitte des Jahres 1845*, Leipzig : Engelmann, 1846

FROMM, Hans, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948. Bibliography of German translations from the French, 1700-1948. Bibliographie des traductions allemandes d'imprimés français, 1700-1948,* Baden-Baden : Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1950

KAYSER, Christian Gottlob, *Allgemeines Bücher-Lexikon oder vollständiges alphabetisches Verzeichnis aller von 1700 bis zu Ende 1892 erschienenen Buecher, welche in Deutschland und in den durch Sprache und Literatur damit verwandten Ländern gedruckt worden sind: nebst Angabe der Druckorte, der Verleger und der Preise*, années 1822-1827 et 1828-1829

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

CATALOGUES EN LIGNE

Karlsruher Virtueller Katalog http://kvk.bibliothek.kit.edu/

Worldcat

OPAC

Bibliothèque nationale de France

Site de l'université de Padoue : www.librettidopera.it

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE 29

Chapitre I Définir l'imaginaire médiévaliste 31

I. a. Approcher et circonscrire un imaginaire 31

I. b. Les contours tangibles d'un objet impalpable 36

I. c. Une entité basée sur des motifs 37

I. d. Définir les contours de l'imaginaire par la négative 41

Chapitre II Deux pôles référents : la couleur locale et la vérité historique 48

II. a. Quand la couleur locale s'impose 48

II. b. Un rapport ambigu à la discipline historique, vérité ou vraisemblance 52

Chapitre III Deux pans de l'imaginaire médiévaliste français en circulation 59

III. a. L'érudition médiévaliste française, précocité et diffusion en Europe 59

III. b. La circulation des romans d'Arlincourt 83

DEUXIÈME PARTIE 93

Chapitre I Pertinence ou impertinence du médiévalisme comme sujet lyrique 95

I. a. Le Moyen Âge, un sujet intrinsèquement noble ? 95

I. b. Premiers pas du médiévalisme sur la scène de l'Opéra-Comique 99

I. c. « Jamais sujet ne fut plus propre à la musique » (Grétry) 110

Chapitre II Troubadours et ménestrels, personnages types d'un Moyen Âge d'opéra pittoresque 112

II. a. Un contexte français (objectivement) favorable à la réinvention scénique du troubadour 113

II. b. La présence récurrente du troubadour sur les scènes françaises 116

II. c. La sédimentation de la figure du troubadour dans le genre de l'opéra-comique 118

II. d. Blondel et sa romance, transfuge de l'opéra-comique dans l'imaginaire médiévaliste français 120

II. e. Les réécritures de la romance « Une fièvre brûlante » 124

II. f. Le devenir du troubadour et de sa romance sur les scènes italiennes et allemandes 149

Chapitre III Trompettes et hérauts d'un Moyen Âge protocolaire 165

III. a. Une inégalité entre les genres 167

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

III. b. Le héraut d'armes et les scènes protocolaires 168
III. c. La réinvention du tournoi : une mauvaise fréquentation ?..... 169
III. d. Trois motifs types du médiévalisme héroïque 177

TROISIÈME PARTIE 212

Chapitre I La fermentation d'une scénographie médiévaliste au cœur de la réforme 217
I. a. Les balbutiements de l'impératif de vérité historique 217
I. b. L'avènement d'une méthode d'élaboration des costumes et des décors 222
I. c. Le médiévalisme dans la collection de Talma, premiers pas d'une garde-robe médiévaliste 225

Chapitre II Une garde-robe et un arrière-fond typiques ? 230
II. a. La garde-robe médiévaliste 231
II. b. La mise en scène sur les scènes lyriques : état des lieux 236
II. c. Le décor médiévaliste lyrique français 242
II. d. Les décors et costumes médiévalistes des scènes lyriques à l'aune de l'érudition d'époque 248

Chapitre III Compatibilité et incompatibilité de la couleur médiévaliste française sur les scènes allemandes et italiennes 257
III. a. Une exclusivité de la garde-robe médiévaliste française ?..... 259
III. b. La réforme française au miroir des évolutions scéniques européennes 263
III. c. L'enregistrement de la mise en scène française, possibilité objective d'une circulation iconographique transfrontalière..... 274

Chapitre IV Dans le sillage des romans médiévalistes d'Arlincourt 287

QUATRIÈME PARTIE 335

Chapitre I quel référent pour la musique lyrique médiévaliste ? 340
I. a. Tentatives précoces et éphémères de pasticher la musique ancienne 340
I. b. Citation ou intertextualité ? 342

Chapitre II Des lieux privilégiés du déploiement des images sonores médiévalistes 346
II. a. Les ouvertures..... 346
II. b. Les passages de musique phénoménale 353

Chapitre III Une bande-son commune à l'opéra-comique et aux romans d'Arlincourt 367
III. a. Des ponctuations sonores typiques de l'opéra-comique médiévaliste 369
III. b. La bande-son des romans médiévalistes..... 375
III. c. Deux compagnons de route du médiévalisme : chœurs héroïques et timbres champêtres..... 386

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Chapitre IV Circulation des ponctuations d'opéra-comique médiévaliste 391

IV. a. Une circulation interne à l'imaginaire médiévaliste français 391

IV. b. De la romance d'opéra-comique à la *canzone* d'opéra italien 398

IV. c. Des ponctuations sonores communes à l'Italie 404

CONCLUSION GÉNÉRALELE..... 409

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: Jeanne d'Arc, catalogue du musée des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir, Le Musée royal des Monumens français ou mémorial de l'histoire de France et de les monumens, Paris : Impr. d'Hacquart, 1816. 68

Illustration 2: Mme Duchesnois dans Jeanne d'Arc à Rouen de Charles-Joseph Loeillard d'Avrigny en 1819 (Théâtre-Français), Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des theatres de la capitale, Paris : chez Martinet, 1796-1843. 68

Illustration 3: Mlle Rivière dans Jeanne d'Arc, vaudeville de Michel Dieulafoy, Nicolas Gersin . (1812) Théâtre du Vaudeville. Jeanne d'Arc, Lot d'estampes, Paris : Hautecoeur Martinet, 1812. 69

Illustration 4: Isabeau de Bavière dans la tragédie Die Jungfrau von Orleans (1801) de Friedrich von Schiller , reprise sur les scènes royales berlinoises. Costume 42, Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Berlin : L.W. Wittich, 1819. 69

Illustration 5: Deux figures de dames du XVe siècle prises dans le tableau représentant Isabeau de Bavière avec deux suivantes, collection de Roger de Gaignières - BnF, Est. RÉSERVE Oa-13-Fol., Fol. 8. Bouchot, 436. Consultable sur Gallica. 76

Illustration 6: Isabeau de Bavière, Bernard de Montfaucon, Monuments de la monarchie française (1729-1733), BnF, Arsenal, ARS-EST-368 (26). 76

Illustration 7: Isabeau de Bavière Planche LII des Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples d'après les auteurs célèbres, et les monuments antiques, Joseph Malliot, Paris : l'Imprimerie de P. Didot l'aîné, an XII, 1804. 77

Illustration 8: Isabelle de Bavière, Alexandre Lenoir, Musée des monumens français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'Art, ornée de gravures, Paris : chez Nepveu, Libraire passage des Panoramas, 1821. 77

Illustration 9: Isabeau de Bavière, Planche n°53, Charles-Auguste Herbé, Costumes français civils, militaires et religieux ... depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, dessinés

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

d'après les historiens et les monuments. Précédés d'un examen critique et des preuves positives, Paris: Maison Martinet, 1834-1837. 78

Illustration 10: Portrait en pied d'Isabeau de Bavière, Pierre de La Mésangère, Louis Marie Lanté, Galerie française de femmes célèbres par leurs talens, leur rang ou leur beauté, portraits en pied, Paris : chez l'éditeur, 1827. 78

Illustration 11: Isabella di Baviera, Giulio Ferrario, Il Costume antico e moderno, volume 6, Florence : Vincenze Batelli, 1827 , p. 84. 79

Illustration 12: « Königin Isabeau von Baiern. Englischer Ritter – Nach den Costümen, welche in der grossen Oper zu Paris in der Oper Carl VI. getragen werden » : La reine Isabeau de Bavière. Un chevalier anglais – d'après les costumes qui furent employés pour l'opéra Charles VI, Louis Schneider, Gallerie der Costüme, Berlin : Winckelmann, 1844-1848. 79

Illustration 13: Le templier en costume ordinaire, Roger de Gaignières, BnF, Estampes et photographies, EST RÉSERVE OA-10. 81

Illustration 14: Templier en habit ordinaire, Jacques-Charles Bar , Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique, 1778. Consultable sur Gallica. 81

Illustration 15: Templier, Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique (1778) de Jacques-Charles Bar. Consultable sur Gallica. . 81

Illustration 16: Templiers, dans Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter nach s. ganzen Umfange (Vienne, 1804), Jakob Kaiserer 81

Illustration 17: Un templier (Templeherr), Abbildungen derjenigen Ritter Orden welche eine eigene Ordenskleidung haben (1791) de Christian Friedrich Schwan. 82

Illustration 18: « Templario in abito civile » (personnage 6, situé à gauche), in Giulio Ferrario, Il costume antico e moderno, tome 7, section Costume dei Francesi, p. 86. 82

Illustration 19: Trois costumes de danseurs, François-Guillaume Ménageot, Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade, vue 6, Paris : [s. e.], 1813, BnF, Opéra, D216-3 (25-31). Consultable sur Gallica. 144

Illustration 20: Le Ménestrel, comédie de Camille Bernay : costume de Monrose (Loys), Paris : Martinet, BnF, Arts du Spectacles, 4-ICO COS-1 (13,1225). Consultable sur Gallica. 145

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 21: Hippolyte Lecomte, Astolphe et Joconde, ou le Coureur d'aventures, Costume de troubadour. M. Albert, BnF, Opéra, D216-8 (1-19). Consultable sur Gallica. 145

Illustration 22: L'iconographie des ménestrels et troubadours, pages de garde successives de la revue Le Ménestrel..... 148

Illustration 23: Page de garde de Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, Paris : Béchet aîné, 3e édition, tome I, 1821..... 149

Illustration 24: Costume du Bailli dans La Pastorella feudataria (1827), opéra de Merelli et Vaccai. Lithographie de A. Pellegrini et G. Engelmann, Bibiliothèque-musée de l'Opéra, D216-4. 240

Illustration 25: Costume du Grand Duc dans La Pastorella feudataria (1827), opéra de Merelli et Vaccai. Lithographie de A. Pellegrini et G. Engelmann, Bibiliothèque-musée de l'Opéra, D216-4. 240

Illustration 26: : Pierre-Luc Charles Cicéri, Esquisse de décor non identifié, Château-forteresse, BnF, Opéra, BMO RES-1018 (PL 42)..... 305

Illustration 27: Pierre-Luc Charles Cicéri, Esquisse de décor non identifié, château médiéval avec pont-levis, assiégé, BnF, Opéra, BMO ESQ CICERI-44. 305

Illustration 28: Pierre-Luc Charles Cicéri, Esquisse de décor non identifié, « Architecture gothique » – BnF, Opéra, RES-1018 (PL 37). 306

Illustration 29: Dunois dans Jeanne d'Arc, opéra-comique de Carafa. Recueil des Costumes de tous les Ouvrages Dramatiques représentés avec succès sur les Grands Théâtres de Paris, Paris : Martinet : Engelmann : Bance : Decle, [1820-1830], BnF, Estampe et photographie, TZ-172 (19a)-PET FOL..... 307

Illustration 30: Le comte Dunois, planche CLXXIV du Thresor des antiquitez de la couronne de Bernard de Montfaucon, Thresor des antiquitez de la couronne de France : representées en figures d'après leurs originaux : collection très importante de plus de trois cent planches, & de très grande utilité pour l'intelligence parfaite de l'histoire de France, La Haye : Pierre de Hondt, 1745. 307

Illustration 31: Dunois, dans la tragédie Die Jungfrau von Orleans (1801) de Friedrich von Schiller, reprise sur les scènes royales berlinoises, Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Volume 6, Berlin : L.W. Wittich, 1819..... 308

Illustration 32: Trompeter und Trabant, dans la tragédie Die Jungfrau von Orleans (1801) de Friedrich von Schiller, reprise sur les scènes royales berlinoises. Neue Kostüme

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Volume 6, Berlin : L.W. Wittich, 1819. 308

Illustration 33: « Entrée de Charles VII à Rouen », Les monumens de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées, Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-33. Consultable sur Gallica. 309

Illustration 34: Isabeau de Bavière, dans Périnet Leclerc ou Paris en 1418. Lot d'estampes, Paris : Hautecoeur Martinet, 1832. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (8,747). 310

Illustration 35: Isabeau de Bavière dans Charles VI, opéra de Fromental Halévy, Casimir et Germain Delavigne. Paris : Martinet, 1843. BnF, Arts du spectacle. 310

Illustration 36: Isabeau de Bavière dans Charles VI, opéra de Fromental Halévy, Casimir et Germain Delavigne : costume de Mme Dorus, Paris : Martinet, 1843. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (16,1601). 311

Illustration 37: Statue sans auteur. Palais de justice de Poitiers. 311

Illustration 38: « Costume du Peuple vers l'an 1468 », Bernard de Montfaucon, Les monumens de la monarchie françoise, qui comprenant l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées, Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-33. Consultable sur Gallica. 312

Illustration 39: Jeanne en bergère dans la tragédie Die Jungfrau von Orleans (1801) de Friedrich von Schiller. Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, volume 6, Berlin : L. W. Wittich, 1819. 312

Illustration 40: Le grand maître des Templiers dans Les Templiers, tragédie historique de Raynouard créée au Théâtre-Français en 1805. Paris : Martinet, 1805. BnF, Arts du spectacle, 4-ICO COS-1 (1,36). Consultable sur Gallica. 313

Illustration 41: Costume "Ein Tempelherr", Nathan der Weise, pièce de Lessing, Neue Kostüme auf den Beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Berlin : L. W. Wittich, 1819. 313

Illustration 42: Templario, Brian de Bois-Guilbert, rôle de templier. [s. n.], Folge von Kostümfigurinen zu Oper und Ballett um 1840, [s. l.], Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, Ucd 17. 314

Illustration 43: Costume de Guglielmo di Barres, deuxième habit dans La Straniera (1847), ballet de Salvatore Taglioni mis en musique par V. Bellini et P. Graviller, créé au

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Teatro del Fondo di Napoli. Aquarelle tirée du recueil Disegni acquerellati su cartoncino, conservé à la Biblioteca del Conservatorio di Musica « San Pietro a Majella » de Naples. C. 27 14. 314

Illustration 44: Ferdinand Heine, Altdeutsches Kostüm (lithographie), Dresde, 1820-1840, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, G14059a. 315

Illustration 45: Ferdinand Heine, Altdeutsches Kostüm (lithographie), Dresde, 1820-1840, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Schloss Wahn, G14060a. 315

Illustration 46: Wilhelm Deny, une salle gothique ouverte (Berlin, environ 1835). Source : Fonds de l'Institut de recherche en théâtre de l'Université de Cologne, Schloss Wahn. Sans numéro d'inventaire. 316

Illustration 47: Wilhelm Deny, une chambre (ou petit boudoir) gothique (Berlin, environ 1835). Source : Fonds de l'Institut de recherches en théâtre de l'Université de Cologne, situé à SchlossWahn. Sans numéro d'inventaire. 317

Illustration 48: Madame Gavaudan dans le rôle d'Olivier, dans Jean de Paris de Boieldieu, au théâtre de l'Opéra-Comique. [s. n.], Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale, Paris : Chez Martinet, 1796-1843, planche 330. 318

Illustration 49: Ibid., découverte dans les archives du Deutsches Theatermuseum de Munich. 318

Illustration 50: Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat. La légende : 319

Illustration 51: Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat. La légende : 319

Illustration 52: Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, Paris : Béchet aîné, 1828, tome II, page non numérotée. Vignette de Chasselat. Scène au bord du ruisseau. 319

Illustration 53: Détail de la première page du nocturne à deux voix Élodie et le Solitaire, musique d'Henri Blanchard, BnF, Musique, VM7-32870. 320

Illustration 54: Elodia dans le ballet héroïque La Vergine di Hunderlach (1826) de Francesco Clerico. Costume Francesi, n° 8, Raccolta di figurini ad uso dei teatri giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni, Milan : Stucchi [ca. 1825]. Bayerische Staatsbibliothek de Munich, 4 Icon. 53. 321

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 55: Giacomo Pregliasco (dessinateur), Madame Meric-Lalande dans le rôle d'Elodia dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27). 321

Illustration 56: Giacomo Pregliasco (dessinateur), M. Ciccimarra dans le rôle d'Egbert dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27). 322

Illustration 57: Giacomo Pregliasco (dessinateur), les choristes dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27). 322

Illustration 58: Lithographie de G. Engelmann, Daguerre, décor du premier acte d'Élodie ou la Vierge du monastère, mélodrame à grand spectacle de Victor Ducange créé au théâtre de l'Ambigu-Comique, [Paris] : [s. n.], [1822], ESTAMPES SCÈNES Élodie (2)..... 323

Illustration 59: Le Solitaire dans Le Solitaire, opéra-comique d'Eugène de Planard et Michele Carafa. Hippolyte Lecomte, Costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris, 14e livraison, Paris : Martinet, Engelmann, Bance, Decle, 1820-1830, BnF, Estampes et Photographies, TB-31-4 < livr. 14. 324

Illustration 60: Le Solitaire (il Solitario) dans Il Solitario, azione drammatica de Francesco Bon, Volume di tavole: acquerelli raffiguranti costumi di varie opere. Aquarelle transmise par la Biblioteca/Musea Burcardo de Rome, sans numéro d'inventaire. 324

Illustration 61: M. Lablache dans le rôle du Solitaire dans Il Solitario ed Elodia (1826) de Tottola et Pavesi, dramma per musica créé au Teatro San Carlo de Naples. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples, C. 1 (27). 324

Illustration 62: Élodie dans Le Solitaire, opéra-comique d'Eugène de Planard et Michele Carafa. Hippolyte Lecomte, Costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris, 14e livraison, Paris : Martinet, Engelmann, Bance, Decle, 1820-1830, BnF, Estampes et Photographies, TB-31-4 < livr. 14. 325

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 63: Elodia dans Il Solitario, azione drammatica de Francesco Bon, Volume di tavole: acquerelli raffiguranti costumi di varie opere. Aquarelle transmise par la Biblioteca/Musea Burcardo de Rome, sans numéro d'inventaire. 325

Illustration 64: Agnès de Méranie et Philippe-Auguste dans Agnès de Méranie (1847), tragédie de François Ponsard. Petite gallerie dramatique ou Recueil des differents costumes d'acteurs des theatres de la capitale, Paris : Chez Martinet, 1796-1843, planches 324 et 325. 326

Illustration 65: Philipp-August, König von Frankreich, Eine Herzogin; Costume n° 133, Historisch n° 41, Gallerie der Costüme, Louis Schneider, Berlin : Winckelmann, 1844-1848 (pas de numéros de page). 326

Illustration 66: Alaide dans La Straniera (1829) de Romani et Bellini, version originale de 1829 à la Scala de Milan. Giovanni Ricordi et Gallo Gallina, Nuova raccolta di figurini teatrali, giusta il costume di tutti i tempi e di tutti le nazioni, Milan : Presso Ricordi, 1828. British Library, 7744.c.12. 327

Illustration 67: Enrichetta Meric-Lalande, portrait dans son rôle de Straniera dans La Straniera (1829), version originale donnée à la Scala de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence, Museo Teatrale alla Scala, Milan. 327

Illustration 68: Portrait d'Antonio Tamburini (1800-1876) dans le rôle de Valdeburgo, La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini, version originale donnée à la Scala de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence, Museo Teatrale alla Scala, Milan. 328

Illustration 69: Valdeburgo dans La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini, reprise en 1854 sur les planches du Teatro della Cannobiana de Milan. Crédits : DeAgostini Picture Library/Scala, Florence. Museo Teatrale alla Scala, Milan. 328

Illustration 70: Felice Cerrone (dessinateur). Alaide dans La Straniera, opéra de Romani et Bellini dans la version napolitaine de 1835. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples. C. 27-13. 329

Illustration 71: Filippo del Buono (dessinateur). Alaide dans La Straniera (1847), ballet de Salvatore Taglioni sur une musique de Bellini et Graviller, version initiale donnée au Teatro del Fondo de Naples en 1847. Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Naples. C. 27.15. 329

Illustration 72: Gondaïr, Gli Arabi nelle Gallie (1827), opéra de Romanelli et Pacini, version initiale donnée à la Scala de Milan. Giovanni Ricordi, Gallo Gallina, Nuova

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

raccolta di figurini teatrali, giusta il costume di tutti i tempi e di tutti le nazioni, Milan : Presso Ricordi, 1828. British Library : C. 7744.c.12. 330

Illustration 73: Cour donnant sur le temple des Spedalieri, décor de l'acte III de La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il . Teatro alla Scala, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116. 331

Illustration 74: Enrichetta Meric-Lalande dans le rôle de la Straniera dans La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini, illustration de presse, la Gazzetta di Milano (1829). 331

Illustration 75: Extérieur du château de la princesse Ezilda, Gli Arabi nelle Gallie (1827), opéra de Romanelli et Pacini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116. 332

Illustration 76: Une salle dans le château de Montolino (décor du premier acte), *La Straniera* (1829), opéra de Romani et Bellini. Version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala*, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116 332

Illustration 77: Lieu reculé (I, 8), La Straniera (1829), opéra de Romani et Bellini, version initiale donnée à la Scala de Milan. Alessandro Sanquirico, Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala, Milan, ca 1835, BnF, Arts du Spectacle, FOL-RIC-116. 333

Illustration 78: La Straniera (I, 8), opéra de Romani et Bellini, version donnée à la Fenice en 1835. Décors de Francesco Bagnara. Maria Ida Biggi, L'Immagine e la scena : Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, Venise : Marsilio, 1996, p. 68-69. 333

Illustration 79: Le Solitaire de Carafa : esquisse de décor du premier acte, forêt et chapelle. 334

Illustration 80: Le Solitaire de Carafa : esquisse de décor du second acte : pont et torrent... 334

Illustration 81: Illustration de Chasselat, Charles Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire, tome I, Paris : Béchet aîné, 5e édition, p. 187. 392

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Illustration 82: Le Solitaire au pont du torrent, gravure d'après Brunet, gravée par Coqueret. BnF, Musique, VM PHOT MIRI-15 (13). Consultable sur Gallica. 393
Illustration 83: Page de garde d'Il Solitario, traduction du Solitaire d'Arlincourt par Davide Bertolotti, Naples : dai Torchi del Tramatter, 1824..... 393

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple musical 1: Daniel-François Auber, La Bergère châtelaine, paroles de M. Planard, BnF, Musique, VM5-671, p. 197. 344
Exemple musical 2: Daniel-François Auber, La Bergère châtelaine, paroles de M. Planard, Ouverture (mesures 1-8), BnF, Musique, VM5-671, p. 1. 348
Exemple musical 3: Daniel-François Auber, La Bergère châtelaine, paroles de M. Planard, Ouverture, BnF, Musique, VM5-671, p. 3. 348
Exemple musical 4: François-Adrien Boieldieu, Jean de Paris, Paroles de M. Saint-Just, Paris : chez Boïeldieu jeune, BnF, Musique, VM5-448, Ouverture, p. 5. 349
Exemple musical 5: Étienne-Nicolas Méhul, Le Prince Troubadour, opéra-comique, paroles de M. Alexandre Duval, Paris : J. Frey, [s. d.], Ouverture, mesures 1-8, p. 1. 350
Exemple musical 6: Étienne-Nicolas Méhul, Héléna, paroles de J.-N. Bouilly, Paris : magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, [s. d.], Ouverture, p. 25. 352
Exemple musical 7: François-Adrien Boieldieu, Charles de France, Paroles de MM. Théaulon et Dortois, Paris : chez Boïeldieu jeune, [s. d.], Ouverture, VM5-468. 352
Exemple musical 8: Pierre Gaveaux, La Rose blanche et la Rose rouge (III, 6), opéra-comique, paroles de G. de Pixerécourt, romance de Seymour (III, 6), mesures 1-16, Paris : à la Nouveauté, 1809, p. 187. 357
Exemple musical 9: François-Adrien Boieldieu, Jean de Paris, paroles de M. de Saint-Just, Paris : Boieldieu jeune, [s. d.], romance du troubadour, mesures 1-20, BnF, Musique, VM5-448. 359
Exemple musical 10: Étienne-Nicolas Méhul, Le Prince troubadour, opéra-comique, paroles de M. A. Duval, Paris : J. Frey, [s. d.]. 362
Exemple musical 11: Daniel-François Auber, La Bergère châtelaine, paroles de M. Planard, BnF, Musique, VM5-671. Romance de Lucette, mesures 1-11. 363
Exemple musical 12: Étienne-Nicolas Méhul, Le Prince troubadour, opéra-comique sur des paroles d'Alexandre Duval, Quatuor n° 2, mesures 33-40, Paris : Frey, [s. d.], p. 23. 370
Exemple musical 13: Étienne-Nicolas Méhul, Le Prince troubadour, opéra-comique sur des paroles d'Alexandre Duval, Quatuor n° 2, mesures 72-77, Paris : Frey, [s. d.], p. 23. 370

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Exemple musical 14: Étienne-Nicolas Méhul, Héléna, opéra-comique sur des paroles de J.-N. Bouilly, Paris : magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, [s. d.], p. 70, [I, 10], mesures 1-10. 372

Exemple musical 15: Michele Carafa, La Violette, Paris : Mme Veuve Leduc, [s. d.], BnF, Musique, VM5-974, Chœur de Barons et de Chevaliers [I, 10], p. 121-122. 373

Exemple musical 16: Mme de Grammont, Vous qui connûtes les malheurs !, première romance tirée du Solitaire de M. le Vicomte d'Arlincourt, paroles tirées du roman d'Arlincourt, Paris : Henri Lemoine, [s. d.], BnF, Musique, VM7 – 61608. 395

Exemple musical 17: Francesco Morlacchi, Il Gianni di Parigi, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Part.Tr.Ms.249, [s. l. n. d.], Canzone d'Oliviero, p. 80. 400

Exemple musical 18: Gaspare Spontini, Romanze d'Agnese von Hohenstaufen, Munich : G. Henle, 2001, BnF, Musique, VMA-3841 (6,1-2). Mesures 1-6. 403

Exemple musical 19: Giovanni Pacini, Gli Arabi nelle Gallie, paroles de Romanelli, 1827. Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella Napoli, Rari 10.6.7/7, Sonneries du cor de chasse à l'opéra dans l'Ouverture, mesures 9 à 12. 405

Exemple musical 20: Vincenzo Bellini, La Straniera (I, 8), paroles de Felice Romani, [Ms. ital.], [s.d.], BnF, Musique, D-858 et D-859. 405

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

INDEX DES NOMS

A

Abastado Claude, 34
Abbate Carolyn, 11, 128, 338, 401
Adam Adolphe, 23, 270
Ader Jean-Joseph, 133, 141
aigniez Louis-Charles, 437
Akats Franz von, 276, 284
Albrecht Ignaz, 70
Algarotti Francesco, 108, 109, 271, 472
Allaire, 239
Allard Sébastien, 259
Allévy Marie-Antoinette, 217, 263
Alonge R., 226, 264, 480
Altmann Wilhelm, 258
Amalvi Christian, 12
Ambrose Mary, 273, 294, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 472
Amy de la Bretèque François, 12, 13, 39, 41, 336
Anbari Alan Roy, 16
Ancelot, 205, 446
Andreozzi, 445, 453
Andrieux, 57, 102
Angiolillo Marialuisa, 266
Anicet-Bourgeois Auguste, 252, 447
Anjou René d', 96
Anville, 45
Argenson Voyer d', 436
Arlincourt Charles Prévost, vicomte d', 25, 30, 38, 43, 55, 56, 58, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 123, 124, 132, 133, 139, 147, 149, 152, 160, 166, 178, 187, 191, 192, 200, 202, 215, 238, 243, 261, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304, 319, 339, 365, 367, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 384, 386, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 400, 403, 406, 411, 412, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 430, 432, 433, 434, 442, 446, 447, 450, 459, 460, 461, 470, 471, 485, 503, 505, 508, 509
Arnese Raffaele, 469
Arnim Achim von, 151
Arnould Jean-François, 137
Artaud, 75
Auber Daniel François, 22, 48, 285, 286, 344, 347, 348
Aulnette du Vautenet Louis Julien Jean, 147
Avrigny Charles-Joseph Loeillard d', 68
Aymon Léopold, 23, 37, 54, 133

B

Bachleitner N., 89, 472
Baculard d'Arnaud François-Thomas-Marie de, 178, 198, 204, 347, 436, 441
Badin Adolphe, 230
Bagnara Francesco, 428, 432, 474
Ballard Charles, 89
Ballard Michel, 206, 472
Baltard, 67
Balzac Honoré de, 86, 91
Bann S., 12, 166
Baour-Lormian M., 167
Bar Jean-Charles, 72, 81, 82, 254
Bara Olivier, 25, 36, 38, 56, 85, 86, 87, 91, 99, 107, 133, 139, 142, 156, 174, 210, 274, 278, 287, 364, 400, 411, 427, 473, 489
Barbey d'Aurevilly Jules, 485
Barbieri Giuseppe, 150
Bassi Calisto, 85, 194, 300, 428, 429, 450, 461
Batiste M., 239
Batton Désiré Alexandre, 133
Bavière Isabeau de, 62, 63, 65, 70, 75, 76, 82, 251, 252, 253, 310, 311
Beaunier, 67
Beauvallet Pierre-Nicolas, 63
Beauvoir Roger de, 31
Beck, 257
Beghelli Marco, 168, 473
Bellamy George-Anne, 229, 482
Belle Gabriel-Alexandre, 18, 22, 96, 140, 344
Bellini Vincenzo, 85, 160, 207, 296, 299, 314, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 400, 403, 404, 432, 442, 446, 450, 454, 459, 504, 507, 508

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Belloy. *See* Buirette de Belloy
Bergman Gösta, 275, 280, 281, 284, 285, 474
Bergman Gösta M., 474
Berlioz Hector, 341
Bernard-Griffiths Simone, 86
Bernay Camille, 143
Bertolotti Davide, 290, 390, 427
Berton Henri-Montan, 23, 37, 54, 61, 101, 102, 105, 133, 173, 238
Bertrand Gottlieb, 161
Béthon Louis, 235
Betzwieser Thomas, 16, 33, 108
Beuther Friedrich, 270
Bianchi R., 213, 217, 225, 279, 474, 483
Bianconi Lorenzo, 41, 108, 271, 272, 277, 299
Biber J. Th., 161
Biget Michelle, 48, 338, 341, 474
Biggi Maria Ida, 273, 428, 432, 474
Bilaudé, 226
Billardon de Sauvigny, 57, 102
Blanchard Henri, 320, 426
Blanchebarbe Ursula, 282, 475
Blondel, 106, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 136, 152, 153, 161, 163, 209, 223, 245, 278, 343, 354, 360, 378, 409, 416, 424
Blumauer Alois, 161
Bodmer, 151
Boettiger Karl August, 266
Boieldieu François Adrien, 18, 22, 39, 40, 43, 133, 141, 154, 155, 160, 238, 245, 318, 343, 348, 349, 352, 358, 365, 398, 438, 456, 457
Bologna Corrado, 46, 114, 434, 475, 478
Bomback Larry, 16, 338, 353
Bon Francesco Augusto, 192, 193, 200, 291, 292, 325, 429
Bonino Guido Davico, 226, 264, 480
Bonnard Camille, 74, 464
Bonnet, 246
Boquet Louis-René, 237
Bouilly Jean-Nicolas, 22, 23, 36, 37, 39, 54, 133, 140, 173, 196, 209, 238, 352, 372, 437, 438, 441, 456, 460, 461
Bouissou S., 57, 102, 475
Bourgogne Charles de, 187
Bouterwerk Friedrich, 283
Brahms Johannes, 336, 337, 468
Brazier Nicolas, 213
Brentano, 151
Bretagne Anne de, 65
Briat-Philippe, 63, 66, 475, 476
Briker-Gabler Gisela, 15
Brooks Peter, 86, 91, 475
Brownlee Kevin, 16
Brownlee Marina S, 16
Brühl Karl Friedrich Moritz Paul Grafen von, 62, 72, 73, 250, 253, 254, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 280, 285, 288, 467, 489
Bugani Fabrizio, 152, 468
Buirette de Belloy Pierre-Laurent dit Dormont du Belloy, 43, 59, 60, 95, 98, 178, 197, 198, 202, 203, 204, 218, 225, 443, 446, 454
Buono Filippo del, 293, 294
Burle-Errecade E., 14
Bury Mariane, 32, 243
Büsching Johann Gustav, 61
Buschinger Danielle, 15, 16
Bussi Giovanni Andrea, 46
Butturini, 445, 453
Byron George Gordon, Lord, 88

C

Caigniez Louis-Charles, 43, 61, 133, 135, 136, 146, 154,
Cailleux Alphonse de, 71, 139, 486
Cailliez Matthieu, 26, 44
Cambini, 101
Camille M., 137, 464
Cammarano Salvatore, 202, 447, 451, 454
Cange Charles du Fresne, sieur du, 21
Cantor Norman, 15, 16, 418
Capelle, 146
Carafa Michele, 22, 23, 56, 85, 86, 91, 205, 207, 208, 287, 291, 292, 297, 299, 307, 324, 325, 364, 372, 373, 395, 396, 427, 428, 429, 449, 453, 473
Carlez Jules, 49, 50, 51, 342, 346, 476
Carpentier L.M.J, 231

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Cassilly Richard, 11
Castelnuovo Enrico, 14, 114, 475
Castil-Blaze François-Henri-Joseph Blaze, dit, 36, 476
Castilhon Jean, 437
Catel Charles-Simon, 52
Cayla J. M., 121
Cella Franca, 476
Celli Filippo, 61, 154
Cerrone Felice, 293
Cesarotti, 295
Challamel Augustin, 31, 476
Champagne Thibaut de, 97
Chancel-Bardelot Béatrice de, 12, 66
Chandler Alice, 56, 336, 477
Chardonnet-Darmaillacq Damien, 225
Charlemagne, 84, 115, 122, 178, 242, 421, 422, 439, 442, 447, 457, 458
Charles le Téméraire, 86, 91, 138, 195, 289, 420
Charles Martel, 421, 442, 450, 453
Charles VI, 223
Charlton David, 16, 23, 100, 113, 132, 340, 341
Chasles Philarète, 165
Chassé, 236
Chasselat, 289, 290, 291, 294, 427
Chateaubriand François René, vicomte de, 86, 101, 174, 183, 420, 477
Chaudonneret Marie-Claude, 63, 67, 69, 250, 254, 259, 477
Chénier Marie Joseph de, 226
Cherubini Luigi, 23, 55, 343, 438, 439
Chevrel Yves, 89, 477, 492
Chézy Helmina von, 401, 439, 458
Choron Alexandre-Étienne, 337
Cicéri Pierre-Luc Charles, 237, 242, 243, 244, 246, 247, 258, 283, 284, 305, 306
Clairon Hippolyte, 220, 225, 226, 264
Claris de Florian Jean-Pierre, 428
Clément Félix, 172, 405, 477
Clerico Francesco, 195, 205, 289, 291, 321, 428, 446
Clotilde, 65, 208, 449, 450
Clovis, 45, 65, 421
Cocchi Francesco, 270
Cocchia Giuseppe, 432
Coccia Carlo, 198, 209, 442, 449, 457
Coffin-Rony André-Jacques, 172
Cohen Howard Robert, 275, 276, 282, 477
Comte Charles, 232
Conati Marcello, 282, 477
Cornet, 284
Cortesi Antonio, 446
Corvisier C., 12
Cosenza Giovanni Carlo, 152, 192, 432, 461
Cotta J. G., 161
Coucy Raoul de, 59, 60, 170, 204, 205
Courajod Louis, 67, 478
Couvray Louvet de, 457
Couvreur Manuel, 97, 99, 101, 107
Crescimbeni Giovanni Mario, 150
Crescini Jacopo, 428
Crespi Morbio Vittoria, 273, 475
Crosnier Edmond, 296, 301, 396, 426, 432
Cucuel Georges, 16, 20, 101, 102, 340
Cusano Nicolo, 47
Cutrera Pietro, 429
Cuvelier, 447

D

D'artois. *See* Dartois de Bournonville Armand
D'Hulst L, 477, 492
D'Hulst Lieven, 89
Daguerre Louis-Jacques, 237, 291, 427
Dalayrac Nicolas, 16, 18, 19, 43, 196, 436, 441, 459
Damian-Grint Peter, 15, 59, 97, 478, 485
Danet Guillaume, 70
Daniel Gabriel, 72
Dartois de Bournonville Armand, 22, 134
David Jacques-Louis, 220, 226, 227, 282
Del Buono Filippo, 261
Delaforest A., 44, 208
Delaroche Paul, 256, 259, 280, 282, 283
Delavigne Casimir, 370
Delavigne Germain, 197, 242, 252, 262, 443, 462
Delécluze Étienne Jean, 66
Delogu Paolo, 21, 46, 478

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Demasier Alfonso, 194, 428
Denécheau P., 57, 102, 475
Deny Wilhelm, 270, 316, 317
Dercy Paul, 51, 342
Devilleneuve Ferdinand, 23, 345, 375
Devrient, 284
Dezède, 57, 102
Diderot Denis, 217, 218, 225, 229, 265, 266, 485
Dieulafoy Michel, 63, 69
Diez Friedrich, 151
Dollel Victor, 286, 491
Donizetti Gaetano, 200, 202, 205, 447, 450, 451, 453, 454, 476
Dormont. *See* Buirette du Belloy
Du Guesclin Bertrand Connétable de France, 65, 165, 187
Ducange Victor, 91, 173, 188, 301, 302, 396, 427, 463
Ducis, 226
Duclos Charles Pinot, 86
Ducongé Dubreuil Alphonse, 101
Ducray-Duminil, 171
Dugazon Madame, 224
Dumas Alexandre, 31, 43, 233, 236
Duni, 101
Duni Egidio-Romoaldo, 54, 133
Dupaty Emmanuel, 22, 173, 238
Dupetit-Méré Frédéric, 296, 301, 428
Duplat de Monticourt Pierre-Jacques, 101, 105
Duponchel, 286
Durand Gilbert, 32
Durel Aline, 32, 33, 478
Dutillet Jean, 73
Duval Alexandre, 22, 117, 135, 383, 461

E

Eglinton comte d', 170
Engelmann G., 239, 252, 279, 323, 427
Enslin Theodor Christian Friedrich, 496
Espagne Michel, 41, 143, 478
Esse Melina, 13
Étienne Charles-Guillaume, 39, 162
Everist Mark, 33, 478

F

Fabre d'Olivet Antoine, 114
Farinelli Giuseppe, 197
Fauriel Claude, 115
Favart Charles-Simon, 101, 173
Federici Francesco, 207, 445, 453
Ferrari Domenico de, 433
Ferrario Giulio, 61, 71, 72, 73, 79, 80, 82, 153, 154, 272, 294, 465
Féval Paul, 232
Fidanza, 449
Filippis Felice de, 469
Finné Jacques, 98, 155
Finoli Anna-Maria, 178
Flaubert Gustave, 53
Fleury Richard, 477
Floquet, 57, 102
Fontaine Pierre François Léonard, 226, 283
Foppa Giuseppe Maria, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 441, 449, 456, 461
Forbin Richard, 66
Forkel Johann Nikolaus, 60
Foscolo, 295
Foucher Paul, 240
Foucrier Chantal, 39, 479, 486
Franchi Francesca, 277
François Ier, 65, 84
Franconi, 173
Fromm Hans, 69, 496
Fürstenberg Wilhelm, 277

G

Gaignières Roger de, 75, 80, 82
Galvani Giovanni, 150, 156
Garbi Giovannina, 431
Garnerey Auguste, 279
Gatayes Léon, 393
Gaucher-Rémond Elisabeth, 12
Gauger Paul, 432
Gautier Théophile, 165, 231, 233, 234
Gavaudan Madame, 240, 284

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Gaveaux Pierre, 19, 22, 43, 245, 356, 365, 370, 453
Generali Pietro, 159, 400
Genette Gérard, 39, 124, 157, 209, 408
Genévrier Pierre, 55, 84, 479
Gerhard Anselm, 126, 156, 157, 479
Gerlach Klaus, 470, 479
Gersin Nicolas, 63, 69
Gerson Stéphane, 139, 479
Gibbon Edward, 46
Gide Casimir, 133, 135, 141
Gigou Marie-Odile, 275, 276
Gilbert, 75
Gioia Gaetano, 60, 446
Girardi Michele, 469
Gironi Robustiano, 272
Glaudes Pierre, 178
Goethe Johann Wolfgang von, 214, 217, 263, 266, 277, 437
Goldoni Giovanni, 150, 271
Göschen Georg Joachim, 109
Gossett Philip, 160
Gossman Lionel, 15, 45, 60, 113
Gottsched Johann Christoph, 151, 265, 271
Gougelot Henri, 116
Grabbe Christian Dietrich, 161
Grammont Madame de, 393, 426
Granet, 66
Graviller P., 329
Grégoire Abbé, 65
Grétry André-Ernest-Modeste, 16, 18, 19, 32, 36, 43, 50, 51, 52, 96, 97, 99, 100, 101, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 121, 125, 152, 238, 271, 340, 341, 342, 343, 345, 354, 365, 378, 415, 416, 424, 436, 437, 442, 456, 474, 478
Grimm Jakob, 151, 161
Guardenti Renzo, 226, 264, 265, 266, 270, 271, 480
Gueret-Laferte Michèle, 12, 15
Guillard, 57, 102
Guillion A., 446
Guillon Albert, 158
Guy Jean-Henri, 37, 88, 101, 133, 190
Guyot, 67

H

Haas, 90, 428
Hagen Friedrich Heinrich von der, 151
Halévy Jacques Fromental, 19, 165, 205, 215, 236, 248, 252, 262, 286, 484
Hammer-Schenk Harold, 470
Hargeville Théodore d', 121
Harpe Jean-François de la, 170, 480
Harpe Jean-François de La, 170, 171
Harten Ulrike, 480
Haskell Francis, 64, 65, 250, 480
Hauk F., 126, 156, 479, 480
Hayez Francesco, 295
Heine Ferdinand, 258, 268, 315
Heine Heinrich, 235, 258
Heitz Raymond, 263, 266
Hell Theodor, 197, 430, 462
Henri II, 65
Hérault Palmyre, 434
Herbé Charles-Auguste, 74
Hercé J., 85, 491
Herder Johann Gottfried von, 60
Herklots Karl Alexander, 196, 436, 437, 438, 442, 459
Hermilly G d', 434
Hérold Ferdinand, 18, 22, 23
Hesselmann Peter, 267, 268
Hillhouse James, 56, 481
Hofer Hermann, 19
Hoffman François Benoît, 18, 51, 346, 454
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 15
Hölder M., 161
Höltenschmidt Edith, 15
Holzbauer Ignaz, 108
Huet M., 238, 239, 240, 297, 395, 462
Hugo Victor, 35, 49, 84, 86, 100, 119, 232, 247, 471
Hülsen-Esch Andrea von, 283

I

Ibscher Edith, 214, 217, 257, 259, 263, 264, 276, 277, 283, 284, 285
Imbard, 67

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Innocent III, 422
Isouard Nicolo, 39, 162, 343

J

Jacobshagen Arnold, 7, 11, 42, 43, 215, 367, 481
Jadin Mouis-Emmanuel, 204
Janet-Lange, 286, 491
Janin Jules, 165
Jaubert comte Louis de, 70, 465
Jeanne d'Arc, 39, 62, 63, 66, 70, 122, 123, 232, 238, 240, 250, 253
Jeanroy Alfred, 113, 114, 115
Joly, 143
Jones Michèle H., 98
Jonquières M. de, 101
Jouy Étienne de, 23, 55, 438, 439, 462
Juchet Aurora, 213, 217, 223, 227, 228, 229, 233, 235, 236, 264
Jullien Adolphe, 226, 228, 229

K

Kaiserer Jakob, 72, 82, 254, 466
Kanne Friedrich August, 161
Kasperowski Ira, 15
Keller Christoph Martin, 46
Kemble Charles, 228, 482
Kemble John Philipp, 229
Kendrick Laura, 16
Kerner Justinius, 247
Klara Winfried, 70, 217, 482
Klingemann August, 161
Klüber Johann Ludwig, 61
Koch Heinrich Gottfried, 45, 266
Kock Charles Paul de, 121, 133, 463
Koselleck Reinhart, 46, 482
Kozielek Gerard, 15
Krakovitch Odile, 19
Kranach Lucas, 165
Krauss Charlotte, 33, 34, 482
Kreutzer Rodolphe, 23, 52, 133, 343
Kreutziger-Herr Annette, 11, 25
Kronfels R. von, 426, 431
Kupfer Harry, 407

L

La Borde Jean-Benjamin de, 54, 101, 102, 105
La Curne de Sainte-Palaye Jean-Baptiste, 15, 21, 22, 45, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 71, 74, 86, 105, 110, 113, 114, 136, 137, 150, 151, 171, 173, 176, 182, 183, 184, 186, 201, 222, 234, 249, 408, 412, 413, 417, 438, 482
La Ruette, 101
La Tour Bertrand de (Abbé), 248, 249, 436
Laborde Alexandre de, 75
Lacambre Jean, 256, 259
Lacey Alexander, 172, 483
Lachmann Karl, 151
Lacombe Hervé, 7, 19, 25, 33, 38, 40, 70, 176, 213, 365, 379
Laforêt A. de. *See* Delaforest, *See* Delaforest
Lajarte Théodore de, 103, 106
Lalande Enrichetta, 294
Lamartine Alphonse de, 53
Lambert Emmanuel Théaulon de, 22, 112, 134, 238
Lancastre Henri de, 19
Lang Peter, 259
Langer Arne, 276, 279
Langlois, 67
Lannoy Heinrich Eduard Josef von, 427
Laplace-Claverie Hélène, 32, 243
Larousse Pierre, 244, 405, 477
Latour Bruno, 54, 483
Lay François, dit Lays, 36
Lays. *See* Lay François
Le Grand d'Aussy, 114
Le Men Ségolène, 213, 468
Le Tourneur Pierre, 295
Le Vacher de Charnois Jean-Charles, 169, 185, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 252, 253, 255, 269, 278, 279, 303, 414
Leber Fr. von, 262
Leblanc de Ferrière Alexandre, 189, 205, 463
Lebrun, 219, 226
Lecomte Hippolyte, 252, 279, 292

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Ledbury Mark, 213, 225, 280, 483
Legendre-Héral Jean-François, 63
Legouvé, 226
Legrand d'Aussy, 234
Leibniz Gottfried W., 46
Leich-Galland Karl, 248, 484
Lekain Henri-Louis, 220, 225, 226, 227, 264
Lemaignan Madame, 133
Lemoyne, 57, 102
Lenoir Alexandre, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 75, 226, 465, 478
Lens André Corneille, 70, 465
Leopardi, 295
Leprêtre, 137
Lessing Gotthold Ephraim, 254
Lesueur Jean-François, 49, 50, 51, 342, 476
Leterrier Sophie-Anne, 337, 484
Levasseur Francis, 172, 204
Lévi-Strauss Claude, 32
Lewald, 283
Lhéritier de Villandon Marie-Jeanne, 436
Lindner Edwin, 258
Liszt Franz, 341
Loeillard d'Avrigny Charles-Joseph, 63
Loise, 205
Lombardi, 154
Lombez Christine, 89, 477, 492
Lormier Paul, 236, 414
Louis XI, 55, 84, 222, 247, 420
Louis XII, 84
Louis XIII, 65
Ludwig Friedrich, 161
Luneau J.-F, 12
Luther Martin, 45, 341, 346

M

Macpherson James, 295
Maehder J., 220
Maigron Louis, 48, 84, 101, 484
Mailhol Gabriel, 60
Maillan, 447
Mallet Jean-Louis, 122
Malliot Joseph, 69, 70, 71, 228, 465
Mancini Michela, 122, 194, 287, 484
Mandrou Robert, 96
Marcello Benedetto, 271
Marchal Matthieu, 439
Marchal-Ninosque France, 57, 99, 102, 103, 475
Marchangy Louis-Antoine- François de, 85
Marchionni Luigi, 428
Mardelle Jean- Baptiste, 203
Margotton J.C., 265, 277
Marini Leonardo, 271
Marmontel Jean-François, 105, 218, 219, 220, 229, 265, 266, 271, 493
Marquiset Alfred, 92, 485
Marr, 284
Martainville Alphonse, 189, 190, 463
Martin Angus, 59, 485
Martin R., 225
Martinet, 74, 279, 285, 286, 292
Martini Georg Heinrich, 70, 465
Maspero Giuseppe, 469
Massin Jean, 35, 119, 232
Masson Michel, 23, 345, 375
Matoré Georges, 110, 119, 231, 234
Matthews David, 14
Mauss Fred Everett, 368
Mayer Franz, 430
Mayr Giovanni Simone, 126, 155, 156, 200, 201, 205, 207, 209, 438, 442, 445, 449, 453, 457, 479, 480
Mazarin Cardinal, 65
McIntosh Fiona, 56, 485
Médicis Catherine de, 65
Méhul Étienne Nicolas, 18, 22, 51, 100, 106, 140, 340, 343, 344, 346, 347, 350, 352, 365, 370, 437, 438, 441, 454, 456
Meil Johann Wilhelm, 266
Meissonnier Antoine, 116, 434
Melcher Edith, 217, 250
Mélesville, 240
Mellinet François-Anne, 204
Mendelssohn Felix, 341
Ménestrier Père Claude-François, 249

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Méranie Agnès de, 422
Mercadante Saverio, 159, 199, 205, 434, 443, 450, 454
Merelli Bartolomeo, 49, 239, 240, 397, 400, 503
Mérimée Prosper, 247
Mertens Volker, 16
Meyerbeer Giacomo, 19, 33, 199, 242, 257, 258, 346, 438, 442, 443, 446, 450, 457, 469, 478
Michelet Jules, 15
Michl Lina Magdalena von, 431
Michu M., 223
Mickey, 206, 208
Milan Valentine de, 65
Millin de Grandmaison Aubin Louis, 218, 219, 220, 226, 236, 485
Millington B., 16
Millot Abbé, 114, 137, 150, 151
Mitchell Jerome, 13, 299
Moline de Saint-Yon Alexandre-Pierre, 23
Moncrif François-Augustin de Paradis de, 340
Monperlier Jean Antoine Marie, 131
Monsigny Pierre-Alexandre, 100, 106, 173, 340, 346
Monteil Amans-Alexis, 53, 250, 486
Montfaucon Père Bernard de, 45, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 249, 252, 253, 254, 466
Monti, 295
Monticini Antonio, 446, 447
Montigny Galon de, 195
Montlosier de, 246
Monty Python, 12
Monvel Jacques-Marie Boutet de, 18, 19, 43, 169, 170, 191, 202, 436, 441, 461
Moore Sally, 168
Mora Francine, 16
Morabito F., 13
Morelli Domenico, 432
Morlacchi Francesco, 85, 397, 430, 438, 441, 442, 453, 477
Mortier Daniel, 39, 486
Motte Houdar de la, 446, 453
Moussa Sarga, 36, 473, 486
Mozin Dominique Joseph, 161
Mühldorfer Joseph, 276
Müller U., 16
Mungen Anno, 170, 486
Muratori Ludovico Antonio, 150
Mussi, 447
Myerhoff Barbara, 168

N

Naudet V., 14
Naugrette Florence, 274, 473
Nerval Gérard de, 53
Neubauer Wilhelm, 161
Niccolai M., 13
Niccoli Bruna, 270, 271
Nichols Stephen G., 16
Nicolini, 445, 449
Niedermeyer Louis, 249
Nodier Charles, 53, 59, 60, 71, 86, 139, 234, 355, 482, 486
Noël François-Joseph-Michel, 231
Nordera M., 225
Novalis, 61
Noverre, 236, 237

O

Orléans Philippe d', 65
Otte Heinrich, 260

P

Paccard Jean Edme, 205
Paccoud Stéphane, 12, 166, 259, 280
Pacini Giovanni, 85, 159, 198, 199, 202, 220, 295, 330, 332, 403, 404, 426, 430, 442, 447, 450, 453, 454, 460, 484, 490, 507, 508
Paganucci G., 432, 433
Palianti Louis, 275, 276
Pape Friedrich, 269
Papon Jean-Pierre, 114
Parsis-Barubé Odile, 48, 49, 50, 468, 487
Paulmy Marquis de, 340
Pavesi Stefano, 193, 289, 291, 296, 301, 321, 322, 324, 428, 449, 453

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Percier Charles, 67, 283
Peri Achille, 429
Perlwitz Ronald, 15, 24
Perrault Charles, 437
Persiani Giuseppe, 85, 88, 194, 300, 428, 450, 451, 454
Pestelli Giorgio, 41, 108, 271
Peuchet J., 139
Pezzi Francesco, 84
Philidor, 97, 99, 340, 478
Philippe le Bel, 65
Philippe-Auguste, 39, 60, 73, 84, 88, 95, 122, 185, 191, 198, 203, 221, 223, 224, 260, 293, 294, 422, 423, 441, 442, 446, 449, 450, 454, 456, 457
Picard Sophie, 241, 336, 337, 468
Picard Timothée, 16
Piot Albane, 237
Pitou A., 170
Pittock Murray, 84, 89, 488
Pixerécourt René Charles Guilbert de, 19, 22, 32, 43, 97, 126, 127, 134, 156, 157, 168, 172, 188, 191, 195, 196, 208, 210, 243, 245, 296, 300, 369, 382, 411, 414, 461, 483
Placido Maria Visaj da, 193, 428, 429, 433
Planard Eugène de, 22, 23, 37, 85, 86, 91, 97, 117, 118, 125, 126, 156, 174, 179, 210, 250, 291, 292, 297, 324, 325, 383, 395, 411, 414, 427, 428, 462
Planche Gustave, 53, 249, 250
Planché James-Robinson, 229, 277, 439, 442, 488
Planterre Barthélémi Ambroise, 205
Pleinchesne Roger-Timothée Régnard de, 101
Poitiers Diane de, 65
Pompigny, 205
Ponchard, 240
Ponsard François, 260, 286, 292, 326, 464
Pospìšil Milan, 107, 473, 487
Potter Harry, 287
Pottier André, 73
Pottinger Mark, 13
Poulot Dominique, 65, 66, 488
Poulouin Claudine, 12, 15
Pregliasco Giacomo, 290, 291
Prod'homme Jacques-Gabriel, 23
Profumo, 454
Propp Vladimir, 34
Pupil François, 14, 15

Q

Quaisain Adrien, 43, 154, 427, 437, 463
Quatremère de QuincyAntoine Chrysostome, 75
Quérard, 89
Quinault Philippe, 104
Quitin José, 138

R

Rachel Mademoiselle, 62
Raimondo, 449
Rameau Jean-Philippe, 101, 105, 112
Rancé E. de, 22
Raoul-Rochette Désiré, 75
Rastrelli Joseph, 430
Raupach Ernst, 162, 260, 401
Raynouard François, 114, 115, 136, 150, 151, 254, 313
Reibel Emmanuel, 113, 116, 295, 355, 378
Reid Martine, 16
Reinhardt Paul, 277
Reitemeier Frauke, 89, 488
Reuter Francesca, 265, 266, 267, 268, 277
Reverseau Anne, 55, 125, 488
Révoil Pierre, 63, 66, 165, 187
Richard Fleury, 66
Richardson Michael, 12, 16, 353
Richelieu Cardinal de, 65
Ricordi Giovanni, 434
Rigel, 341
Rigney Ann, 87, 488
Robardey-Eppstein Sylviane, 32, 243, 278, 303, 371, 489
Robuschi Ferdinando, 152
Rochegude Henri-Pascal de, 114, 115, 150, 151
Rochon de Chabannes, 57, 102
Romagnesi Antoine, 116
Romanelli Luigi, 85, 202, 209, 295, 330, 332, 403, 404, 430, 442, 445, 449, 450, 453, 460, 507, 508

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Romani Felice, 42, 61, 62, 63, 85, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 195, 196, 199, 200, 201, 207, 208, 272, 293, 296, 299, 301, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 397, 400, 401, 404, 432, 433, 434, 442, 446, 449, 450, 451, 453, 454, 457, 459, 460, 462, 507, 508
Romani Luigi, 469
Romet Clotilde, 75
Roquefort Jean-Baptiste-Bonaventure de, 66, 234
Rossi Franco, 469
Rossi Gaetano, 158, 159, 198, 199, 205, 208, 438, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 449, 450, 453, 457
Rossini Gioacchino, 23, 198, 249, 282, 438, 441, 443, 445, 450, 453, 454, 457, 477
Roumanille Joseph, 146, 489
Rousset Jean, 120
Royer Alphonse, 31, 249, 258
Ruggieri Punzo Franca, 84, 89, 489

S

Sabatelli Luigi, 71
Saddy Pierre, 282, 489
Saïd Edward, 25, 33, 35, 53
Saint Louis, 65, 84
Saint-Cyr Reverony, 140
Sainte-Marthe Honoré de, 72
Saint-Fond Faujas de, 139
Saint-Georges Henri, 118, 119, 130, 146, 205, 463
Saint-Hilaire Amable de, 23, 345, 375
Saint-Just Claude Godard d'Aucourt de, 22, 43, 133, 155, 250, 382
Saint-Marc Razins de, 54, 102
Saint-Marcellin Jean-Victor Fontanes de, 52
Saint-Yon Moline de, 133
Sala Emilio, 273, 368, 489
Salomon A., 432
Salvini Antonio Maria, 150
Sanjuan Agathe, 213, 217, 225, 279, 474, 483
Sanquirico Alessandro, 71, 261, 272, 273, 277, 294, 296, 297, 301, 428, 430, 432, 467, 475, 491
Sapio Giuseppe, 429
Sauvigny M. de, 340
Schaffner Hermann, 73, 250, 251, 263, 264, 277, 489
Schenk Otto, 11
Schiller Friedrich von, 62, 72, 252, 253, 260, 261, 266, 308, 479
Schinkel Karl Friedrich, 270, 283
Schlegel Frédéric et Auguste, 60, 150, 439
Schmid Christoph, 15
Schmidlin Johann Joseph, 260
Schneider Herbert, 17, 19
Schneider Louis, 62, 73, 74, 80, 251, 260, 262, 286, 292, 293, 438
Schwan Christian Friedrich, 82, 254
Scott Walter Sir, 13, 14, 25, 37, 38, 48, 55, 56, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 101, 187, 273, 287, 288, 294, 295, 298, 299, 336, 375, 376, 379, 381, 384, 386, 417, 420, 421, 447, 472, 477, 479, 480, 484, 485, 488, 489
Scribe Eugène, 19, 23, 39, 40, 91, 119, 120, 131, 165, 197, 215, 236, 242, 245, 276, 346, 443, 462, 464, 492
Séchan Charles, 230, 236, 472
Sedaine Michel-Jean, 18, 19, 36, 43, 59, 96, 99, 101, 106, 110, 112, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 136, 153, 161, 238, 414, 424, 436, 437, 441, 456
Segal Wright Beth, 15
Ségol Julien, 241
Semper Gottfried, 470
Sergi Giuseppe, 14, 114, 475
Sewrin Charles-Augustin, 18, 22, 96, 140, 344
Seyfried Joseph Ritter von, 162, 163, 197
Sgard Jean, 86, 474
Shakespeare William, 14, 26, 98
Simmons Clare, 13, 24
Sismondi Jean-Charles-Léonard, 115, 447
Sloane Paul, 118
Sografi, 445
Solié, 22
Sommerard Alexandre du, 67, 75, 466
Spalart Robert von, 70, 72, 466
Spallart Robert de. *See* Spalart Robert von, See Spalart Robert von
Spencer Stewart, 16
Speranza Giovanni Antonio, 438, 453
Spontini Gaspare, 162, 260, 401
Stendhal Henri Beyle dit, 299

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Sterbini, 457
Stucchi, 273
Sudre F., 434
Superman, 186

T

Taglioni Salvatore, 258
Taïeb Patrick, 16, 17, 100, 101, 106, 274, 340, 346, 365
Talma François-Joseph, 225, 226, 227, 228, 232, 238, 264, 265, 280, 303
Taraval Gustave, 70, 464
Tassoni Alessandro, 150
Tatu Chantal, 86
Tayber Franz, 161
Taylor Isidore-Justin-Séverin, 71, 139, 486
Théaulon, 141, 146
Thérenty Marie-Ève, 278, 489
Thierry Augustin, 48, 490
Thiesse Anne-Marie, 115, 151
Thoorens Léon, 143
Ticozzi Stefano, 433
Tieck Ludwig, 61, 137, 151, 161
Tintin, 288
Todorov Tzvetan, 40
Tottola Andrea Leone, 193, 194, 198, 205, 207, 289, 291, 296, 301, 321, 322, 324, 428, 438, 442, 443, 449, 453, 454, 463
Touchard, 281
Trainer J., 13
Treitschke Georg Friedrich, 196, 207, 209, 437, 441, 442
Tréogate Loaisel, 453
Tréogate Loaisel de, 446
Tressan comte de, 15, 37, 417
Tulloch Graham, 379

V

Vaccai Nicola, 49, 199, 209, 239, 397, 400, 450
Valdeburgo, 293
Vandam Albert Dresden, 85, 491
Varez Emmanuel François, 203
Varrentrapp, 263
Vaxeillère, 70, 464
Vendrix Philippe, 16, 99, 108, 243, 246, 474
Verdi Giuseppe, 261, 274, 277, 282, 477
Vergnano Corrado, 192, 193, 428
Vergy Gabrielle de, 43, 59, 60, 178, 179, 197, 198, 204, 206, 223, 278, 443, 446, 447, 450, 453, 454
Vermay Jean-Baptiste, 66
Vernier Charles, 286, 491
Viale Ferrero Mercedes, 272, 277, 491
Victor M., 189
Viet-Castel Horace, comte de, 52
Viganò Salvatore, 153, 208
Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel, 247
Vitet, 247
Vitu Auguste, 370, 371
Vizintini M., 239
Voisin Olivia, 213, 225, 279, 280, 491
Voltaire François-Marie Arouet, dit, 15, 26, 43, 89, 98, 99, 178, 198, 203, 205, 207, 218, 223, 225, 232, 437, 438, 441, 443, 445
Voss Jürgen, 20, 21, 45
Vulson de La Colombière Marc, 72

W

Wackenroder Wilhelm Heinrich, 60
Wagner Richard, 11, 12, 16, 257, 258, 274, 299, 338, 353, 407, 418, 484
Wapnewski P., 16
Wastelain Père Charles, 45
Waverley, 56, 294, 297, 298, 481
Weber Carl Maria von, 401, 436, 437, 439, 442, 458
Weigl Joseph, 153, 436, 449
Welter Michael, 282, 283, 475
Wenner, 263
Werner Karl Ferdinand, 46, 491
Werner Michael, 41, 118, 337, 469, 478
Wicks Charles-Beaumont, 23
Wieland Christoph Martin, 108, 109, 439, 458
Wild Nicole, 17, 19, 20, 23, 237, 239, 282
Wilfert-Portal Blaise, 89, 492
Willemin Nicolas-Xavier, 67, 70, 73, 75, 228
Winkler Iris, 126, 156, 479, 480

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

Wittgenstein Ludwig, 17

Wittich Ludwig Wilhelm, 62, 72, 261, 467, 492

Woets Joseph-Bernard, 430, 432

Workman Leslie J., 16

Y

Yon Jean-Claude, 16, 91

Z

Zannetti, 154

Zegowitz Bernd, 12

Zingarelli, 453

Zitz Kathinka (Halein), 432

Zorro, 186

Zumthor Paul, 35, 119, 232

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 2016

LA RÉINVENTION DU MOYEN ÂGE SUR LES SCÈNES LYRIQUES PARISIENNES ENTRE 1810 ET 1830

Genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français

---

Résumé

Cette thèse, inscrite dans le cadre méthodologique de l'histoire des représentations, vise à identifier les caractéristiques littéraires, visuelles et musicales de l'imaginaire médiévaliste inventé par le genre de l'opéra-comique français entre 1810 et 1830. Ces années correspondent à une tranche de vie privilégiée de l'imaginaire, celle de son épanouissement et de sa parfaite lisibilité.

L'imaginaire se révèle aujourd'hui sur le mode de reflets d'une sensibilité désormais évaporée. Ses contours, conditionnés par l'impératif de la couleur locale, sont précisés au moyen d'une pluricité de méthodes : la prise en compte des conventions de l'opéra-comique, le recoupement d'œuvres – livrets, scénographie, partitions –, l'étude de la presse et du regard parodique qui lui est porté a posteriori. L'ensemble des informations collectées mène aux motifs médiévalistes d'opéra-comique, parmi lesquels une bande-son médiévaliste.

Le défi méthodologique de cette thèse tient à sa démarche pluridisciplinaire, qui associe étroitement l'opéra-comique à son contexte. L'idée selon laquelle la musique ne prend son sens et sa couleur que dans un cadre imaginaire sous-tend cette approche. Parmi les autres pans médiévalistes de la culture d'époque, les romans de Charles Prévost d'Arlincourt constituent le socle de comparaison le plus précieux.

C'est sur fond d'altérité que les contours du médiévalisme se dégagent le mieux, notamment par sa mise en regard avec ce qu'il devient en Italie et en Allemagne, dans le cadre d'adaptations. Si certaines intrigues françaises médiévalistes sont reprises à l'étranger, des motifs pourtant essentiels à la couleur locale en France restent intraduisibles et interdisent d'évoquer un style médiévaliste européen de l'art lyrique. En revanche, à l'heure où chaque pays se cherche une identité, certaines références européennes se retrouvent bel et bien d'une scène à l'autre.

Mots clés

Opéra-comique, opéra, mélodrame, médiévalisme, couleur locale, XIXe siècle, imaginaire, troubadour

---

Maršálek, Marie-Anne. La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830 : genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français - 201

THE REINVENTION OF MIDDLE AGES ON PARISIAN LYRICAL STAGES BETWEEN 1810 AND 1830

The genesis, features and circulation to Italy and Germany of a French imaginary

---

Abstract

This thesis is rooted in the methodological framework of the history of representations. It aims to identify the literary, visual and musical features of the medievalist imaginary invented in the French opéra-comique between 1810 and 1830. The imaginary now only appears through the reflections of an evaporated sensitivity and through discontinuous hints that need to be reassembled.

Thus the characteristics of this imaginary conditioned by the *couleur locale* emerge from the combination of several methods: the comparison of several opéras-comiques – taking into account their booklets, set designs and scores –, the study of the Parisian press and investigation of parodic manifestations of the medievalism in the years that followed.

The methodological challenge consists in a multidisciplinary approach, which tightly binds the opéra-comique with its context. The idea that music only acquires its meaning and color in an imaginary framework underpins this approach. Among the other French medievalist aspects considered, Charles Prévost Arlincourt's novel provide the most valuable way to clarify the lyrical imaginary.

The comparison with adaptations and translations of French medievalist plots in Italy and in Germany is one of the best way to identify the characteristics of the imaginary. Thus this study does not identify a European style but rather reveals some untranslatable components in the wake of French medievalist intrigues. However, at the time when each country is seeking roots and identity, some European references emerge in the context of the lyrical medievalism.

Keywords

Opéra-comique, opera, melodram, medievalism, *couleur locale*, XIXth century, imaginary, *troubadour*