



**HAL**  
open science

# Le spectacle d'opéra-comique entre Révolution et Empire. Les didascalies imprimées face à l'inventaire des décorations du Théâtre Favart

Olivier Bara

## ► To cite this version:

Olivier Bara. Le spectacle d'opéra-comique entre Révolution et Empire. Les didascalies imprimées face à l'inventaire des décorations du Théâtre Favart. Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp.57-75, 2010. hal-00909750

**HAL Id: hal-00909750**

**<https://hal.science/hal-00909750>**

Submitted on 26 Nov 2013

**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.

## Le spectacle d'opéra-comique entre Révolution et Empire.

### Les didascalies imprimées face à l'inventaire des décorations du Théâtre Favart

Les livrets et les partitions, imprimés ou manuscrits, constituent les sources élémentaires de toute étude sur l'opéra, soucieuse de ressaisir le spectacle dans la convergence de ses langages. La constitution d'une « partition scénique », capable de révéler sur un mode synoptique la diversité et la complémentarité des signes mobilisés, contraint toutefois à recourir à d'autres documents. S'offrent alors au chercheur les sources iconographiques (décorations, costumes), certes rares, les manuscrits du souffleur et leurs annotations, les livrets de mise en scène, lorsqu'ils existent, ou divers documents écrits, les plus humbles soient-ils, conservés dans les archives des théâtres – factures de peintres ou de fournisseurs, cahiers de machinistes, inventaires de magasins, carnets personnels des interprètes... etc. La réunion de tels documents permet seule de déployer dans l'imaginaire du lecteur tout un spectacle sonore et visuel, révélé dans ses dimensions indissociablement esthétique, matérielle et technique. Ce travail est porté par une utopie : percevoir dans son mouvement créateur la transfiguration du matériau brut en œuvre artistique. Tel inventaire, telle correspondance, tel manuscrit de régisseur éclairent ainsi d'une plus vive lumière ce spectacle tenu en réserve, conservé à l'état virtuel, dans les didascalies des livrets. Ils révèlent aussi les fonctions et la valeur mouvantes de ces textes didascaliques, les arrachant en partie à leur ambiguïté essentielle : sont-ils adressés aux lecteurs (didascalies dites « littéraires », équivalent « de certaines portions descriptives ou narratives<sup>1</sup> » des romans) ou aux artistes, interprètes, peintres, costumiers et régisseurs (didascalies de concrétisation scénique) ? Les descriptions didascaliques des espaces et des temps représentés, des gestes et des positions des corps, constituent-elles un spectacle idéal, anticipé, rêvé, plus qu'imposé par le librettiste ? Ou sont-elles le reflet fidèle d'une première actualisation en scène du spectacle, voué à être fidèlement reproduit par les régisseurs – avant que les metteurs en scène n'accèdent au statut d'artistes-créateurs ? Certes, il est attesté que ces didascalies sont souvent ajustées par l'auteur après la première représentation, dont la date figure le plus souvent sur la brochure imprimée. Mais la question de la fonction – narrative, prescriptive – des didascalies demeure ouverte ; on les lit ou les exploite tantôt comme des descriptions, tantôt comme des prescriptions.

---

<sup>1</sup> Sanda Golopentia, « Jeux didascaliques et espaces mentaux » dans *Jouer les didascalies*, sous la direction de Monique Martinez Thomas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 20.

Ce problème concerne aussi l'Opéra-Comique, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La supposée modestie de ses déploiements spectaculaires, par comparaison aux fastes et aux enchantements de la scène de l'Opéra, ou au grand spectacle « à machines » qui se déploie dans les théâtres de mélodrame et de féerie au tournant de 1800<sup>2</sup>, assimile trop souvent l'Opéra-Comique au parent pauvre des théâtres parisiens. La « question » didascalique serait, pour cette scène réputée sans enjeu spectaculaire, de moindre importance. Cette vision doit être nuancée : entre la Révolution et l'Empire, le genre de l'opéra-comique est touché par les bouleversements esthétiques et dramaturgiques induits notamment par la loi Le Chapelier sur la liberté des théâtres. Les ouvrages de Dalayrac ou Le Sueur, de Méhul ou de Cherubini, durant la décennie révolutionnaire, contribuent pleinement au brouillage des genres et à l'émergence d'un spectacle pleinement assumé dans sa partie visuelle, éblouissante ou sidérante. L'opéra-comique évolue vers le drame lyrique, se mêle au mélodrame naissant, se nourrit de romans noirs, ne garde, pour se distinguer de l'opéra, que ses dialogues parlés. La lecture croisée des didascalies inscrites sur les livrets imprimés dans les années 1790 et d'un double inventaire manuscrit des décorations conservées dans les magasins du Théâtre Favart, révèle cette quête nouvelle, à l'Opéra-Comique, du « grand spectacle ». La confrontation des deux textes jette en outre un éclairage sur la fonction de ces didascalies : l'inventaire du magasin de décorations révèle les conditions techniques et les ambitions esthétiques de la mise en scène originelle, que le texte didascalique prépare ou reflète, ignore ou dépasse.

Afin de saisir la nature et la raison d'être de ce double inventaire daté de 1801 et 1807, sans doute est-il nécessaire de rappeler brièvement l'histoire complexe de l'Opéra-Comique entre Révolution, Consulat et Empire. Cette période est caractérisée par le dédoublement du spectacle d'opéra-comique, distribué en deux troupes et deux théâtres rivaux. Sous la Révolution, le Théâtre Favart (ou Opéra-Comique National) et le Théâtre Feydeau (ouvert en 1791) jouent en concurrence. En témoignent certains doublons dans les titres d'ouvrages, écrits et composés par des créateurs différents : deux *Lodoïska* sont créées à quinze jours d'intervalle en 1791, l'une signée Loraux et Cherubini, l'autre Dejaure et Kreutzer ; deux *Caverne* (Dercy et Le Sueur, Forgeot et Méhul), tirées du même *Gil Blas* de Lesage, sont données en 1793 et 1795. Cette situation originale, propice à toutes les surenchères musicales et visuelles, entraîne un état de faillite des deux institutions rivales en 1801. Leur fusion apparaît alors indispensable à leur survie. Elle est réalisée le 16 septembre 1801. Le Théâtre National (ensuite Impérial) de l'Opéra-Comique s'installe au Théâtre Feydeau, où il restera

---

<sup>2</sup> Voir la remarquable étude de Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Honoré Champion, 2007.

jusqu'en 1829 – avec deux retours provisoires à Favart, pour cause de travaux à Feydeau, du 23 juillet au 2 octobre 1804, et du 24 octobre 1804 au 4 juillet 1805<sup>3</sup>. L'inauguration du Théâtre national de l'Opéra-Comique au Théâtre Feydeau a lieu le 16 septembre 1801 : on joue ce soir-là, célébration symbolique de la fusion des répertoires, une pièce issue de Favart (*Stratonice*, de François-Benoît Hoffman et d'Étienne Nicolas Méhul, 1792) et une œuvre issue de Feydeau (*Les Deux Journées*, de Jean Nicolas Bouilly et Luigi Cherubini, 1800). Dans les jours suivants, la parité est observée dans la programmation de chaque soirée, offrant à l'affiche un ouvrage de Favart et un titre de Feydeau, dans l'attente des nouvelles créations.

L'harmonie apparente de cette réunion des frères rivaux laisse une question ouverte : dans quelles conditions matérielles et techniques s'opèrent les reprises à Feydeau des pièces issues du répertoire de Favart ? Quelles décorations et quels costumes sont utilisés ? Puisse-t-on dans le fonds des décorations courantes, interchangeable et recyclables, quitte à laisser de côté les ouvrages réclamant des toiles peintes, des accessoires et des costumes trop spécifiques ? Le répertoire de Favart, pendant la décennie révolutionnaire, comprend de nombreux opéras-comiques originaux par leur sujet, souvent littéraire et romanesque, par leur puissance dramatique, soutenue par la richesse visuelle de leur mise en scène : comment reprendre un ouvrage comme *Paul et Virginie*, de Favières (d'après Bernardin de Saint-Pierre) et *Rodolphe Kreutzer*, avec quelques toiles peintes trop usées pour avoir servi dans dix autres pièces ? Afin de régler ce problème, un comité chargé de définir les conditions du regroupement des deux institutions et de la renaissance de l'Opéra-Comique décide d'entreprendre la rénovation du Théâtre Feydeau, de louer une maison mitoyenne pour agrandir les magasins de costumes et de décors. On sélectionne les pièces des deux théâtres vouées à rester au répertoire du nouvel Opéra-Comique, tandis que les effectifs de l'orchestre, du chœur et de la troupe sont réduits pour éviter les doublons et par mesure de saine économie<sup>4</sup>.

Un document conservé aux Archives nationales sous la cote AJ<sup>13</sup> 1062 confirme et précise ces connaissances historiques ; il vient compléter cette source principale que forment les registres de l'Opéra-Comique conservés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris<sup>5</sup>. Le carton AJ<sup>13</sup> 1062 contient plusieurs liasses de documents, dont une série numérotée III, intitulée « Matériel : inventaires. An X – 1834 et s.d. ». Cette série comprend essentiellement des

---

<sup>3</sup> On relève aussi une installation provisoire au Théâtre Olympique, rue de la Victoire, du 3 au 23 octobre 1804. D'après Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

<sup>4</sup> D'après Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », dans *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Paul Prévost, Metz, Serpenoise, 1995, p. 1-61.

<sup>5</sup> Pour la description de ces registres, voir Elisabeth Bartlet, *Archival sources for the Opéra-Comique and its Registres at the Bibliothèque de l'Opéra, 19<sup>th</sup> Century music*, n° 7, 1983/84.

procès-verbaux de récolement (de vérification) et d'estimation des décorations, costumes et accessoires, datés de frimaire an X (décembre 1801) et de janvier 1807. Cette dernière date n'est pas fortuite : elle correspond à la publication des grands décrets napoléoniens fixant le nombre de théâtres à Paris et attribuant à chacun un genre et un répertoire strictement circonscrits. L'arrêté chargé de définir le genre de l'Opéra-Comique est daté du 25 avril 1807 ; il précise que son répertoire peut être composé « de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion à la Comédie Italienne [Théâtre Favart], pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant ». La fusion des répertoires de Favart et de Feydeau est ainsi consacrée légalement par ce texte. Il reste à liquider les arriérés de dettes et à parachever la réunion des matériels, côté coulisses et côté magasins. L'autre date présente sur les documents, décembre 1801 (frimaire an X), suit de près la réunion des deux théâtres ; elle correspond à la première phase de mise en ordre des troupes, des répertoires, des matériels d'orchestre et des magasins. Le document daté de 1807 est un « PV d'estimation des décorations et costumes restitués par les artistes de Feydeau à leurs créanciers », dressé par le commissaire-priseur du département de la Seine, nommé Serreau, sur sommation d'un huissier et à la requête du syndic des créanciers des artistes sociétaires de l'Opéra-Comique. Le commissaire-priseur, assisté d'un costumier de l'Opéra (Marche), d'un costumier de l'Opéra-Comique (Sanctus), d'un architecte (Thévenin), d'un machiniste du Théâtre-Français (Adam) et d'un artiste de Feydeau (Provost), se transporte salle Favart afin d'y estimer le matériel de l'ancien Opéra-Comique. On y fait aussi transporter les costumes, décorations et accessoires dépendant de Favart mais restés dans les magasins de Feydeau – preuve que ce théâtre avait récupéré depuis 1801 une partie de ce matériel pour monter les ouvrages issus du répertoire de son ancien théâtre rival. Ce premier document est doublé et complété par un second, antérieur en réalité puisqu'il date de 1801. Il se présente sous la forme d'un cahier cousu, signé de l'architecte Thévenin et du machiniste Adam, à qui pouvoir a été donné « de faire conjointement l'état et désignation de toutes les machines servant au service du dit théâtre [Favart], décorations et autres objets mobiliers qui y servent également et qui se trouveront tant au dit théâtre qu'au magasin situé rue Cerutty, et partout ailleurs où il s'en trouvera ». Le pouvoir a été donné à l'architecte et au machiniste par huit sociétaires de l'Opéra-Comique, dont les célèbres acteurs-chanteurs Gavaudan et Elleviou. Pour résumer, Thévenin et Adam établissent un premier inventaire en 1801 avant de participer en 1807 au second inventaire, sous contrôle cette fois d'un commissaire-priseur : les papiers datés de janvier 1807 constituent la vérification officielle du cahier cousu rédigé en décembre 1801. Les descriptions y sont d'ailleurs presque identiques : seules les sommes

varient dans l'évaluation des biens – elles sont souvent supérieures sous la plume de l'architecte et du machiniste, dans le premier inventaire.

Ces documents présentent un double intérêt. D'une part, ils révèlent le contenu des magasins de Favart tel qu'il s'est constitué entre 1783 (date de l'inauguration du théâtre) et 1801, tout en éclairant les conditions techniques et matérielles de mise en scène de tout un pan du répertoire de l'Opéra-Comique créé pendant la décennie révolutionnaire et repris ensuite. D'autre part, ces documents illustrent la manière dont ce même répertoire issu de Favart, continue à être exploité sous l'Empire et parfois encore sous la Restauration. En effet, en 1808, l'administration de l'Opéra-Comique décide de racheter ce fonds de décorations et de costumes venant de la salle Favart au lieu de le céder aux créanciers : elle pourra ainsi continuer à exploiter à moindres frais tout un répertoire issu de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette décision est prise par le Comité de l'Opéra-Comique, le 12 août 1808, comme le révèle le Registre n° 128 conservé à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris<sup>6</sup> ; s'y retrouvent les évaluations chiffrées du matériel dressées dans l'inventaire du 1807.

Le répertoire concerné par le double inventaire se compose d'une série d'ouvrages dont les noms sont énumérés au fil des pages. Pour la partie des décorations (l'inventaire concerne tout le matériel des magasins, au-delà des seuls décors et comprend une liste d'« accessoires et décorations incomplètes »), la vingtaine de titres explicitement cités, tous créés à Favart, sont les suivants :

- *Adèle et Dorsan*, Marsollier, Dalayrac, créé le 27 avril 1795 ;
- *Adolphe et Clara, ou les Deux Prisonniers*, Marsollier, Dalayrac, 10 février 1799 ;
- *Ariodant*, Hoffman, Méhul, 11 octobre 1799 ;
- *Azémià, ou les Sauvages*, La Chabeaussière, Dalayrac, 3 mai 1787 ;
- *Béniowski, ou les Exilés du Kamtschatka*, Pineu-Duval et Boieldieu, 8 juin 1800 ;
- *Le Calife de Bagdad*, Saint-Just, Boieldieu, 16 septembre 1800 ;
- *Camille, ou le Souterrain*, Marsollier, Dalayrac, 19 mars 1791 ;
- *Coradin*, Magnitot et Tacusset, Bruni, 19 janvier 1786 ;
- *Le Corsaire*, Poisson de La Chabeaussière, Dalayrac, 19 mai 1785<sup>7</sup> ;
- *D'auberge en auberge, ou les Préventions*, Dupaty, Tarchi, 26 avril 1800 ;
- *Elisca, ou l'Amour maternel*, Favières, Grétry, 1<sup>er</sup> janvier 1799 ;
- *Épicure*, Demoustier, Méhul, Cherubini, 14 mars 1800 ;

---

<sup>6</sup> Voir Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », dans *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, sous la direction de Herbert Schneider et Nicole Wild, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 184.

<sup>7</sup> L'ouvrage a été créé au Théâtre de la Cour, à Versailles, le 7 mars 1783.

- *Fanny Morna, ou l'Écossaise*, Favières, Persuis, 22 août 1799 ;
- *Gulnare, ou l'Esclave persane*, Masollier, Dalayrac, 30 décembre 1797 ;
- *Laure, ou l'Actrice chez elle*, Marsollier, Dalayrac, 27 septembre 1799 ;
- *Léon, ou le Château de Monténéro*, Hoffman, Dalayrac, 15 octobre 1798 ;
- *Lisbeth*, Favières, Grétry, 10 janvier 1797 ;
- *Lodoiska, ou les Tartares*, Dejaure et Kreutzer, 1<sup>er</sup> août 1791 ;
- *La Maison isolée, ou le Vieillard des Vosges*, Marsollier, Dalayrac, 11 mai 1797 ;
- *Montano et Stéphanie*, Dejaure, Berton, 15 avril 1799 ;
- *Paul et Virginie*, Favières, Kreutzer, 15 janvier 1791 ;
- *Philippe et Georgette*, Monvel, Dalayrac, 28 décembre 1791 ;
- *Primerose*, Favières, Vindé, Dalayrac, 7 mars 1798 ;
- *Raoul, Sire de Créqui*, Monvel, Dalayrac, 31 octobre 1789 ;
- *Sargines, ou l'Élève de l'amour*, Monvel, Dalayrac, 14 mai 1788 ;
- *Zoraïme et Zulnar*, de Saint-Just et Boieldieu, 10 mai 1798<sup>8</sup>.

D'autres éléments de décorations pour *Guillaume Tell*, *Les Deux Avars* ou *Richard Cœur de Lion* de Grétry, pour *La Belle Arsène* de Monsigny ou *Les Petits Savoyards* de Dalayrac, sont mentionnés dans l'inventaire de 1801, mais plus brièvement et dans le désordre, à l'intérieur d'un inventaire final du magasin. Ce dernier contient une série de cases où sont stockés, apparemment « en vrac », des morceaux de décors et des accessoires – vraisemblablement moins bien conservés que les décorations des opéras cités précédemment. On trouve par exemple en fin de liste le « fond de bibliothèque » du *Cabriolet jaune* de Ségur et Tarchi (6 novembre 1798), le prie-dieu des *Rigueurs du cloître* de Fiévée et Berton (23 août 1790) ou l'arc de triomphe de *L'Olympiade ou le triomphe de l'amitié* de Framery d'après Metastasio, musique parodiée de Sacchini (Hôtel de Bourgogne, 2 octobre 1777). La vingtaine d'opéras-comiques privilégiés dans l'inventaire (donc dans le magasin, où leurs décors sont visiblement gardés à l'écart et complets) constituent pour la plupart des piliers du répertoire de la première salle Favart. Tous sont des œuvres encore très présentes à l'affiche sous le Consulat et l'Empire : *Gulistan* a droit à 158 représentations de 1801 à 1814 ; *Adolphe et Clara* est joué 109 fois pendant la même période ; *Le Calife de Bagdad* 196 fois<sup>9</sup>.

Ces œuvres témoignent pour la plupart de l'éclatement du genre de la comédie mêlée d'ariettes pendant la décennie révolutionnaire, à la faveur de la liberté des théâtres. La violence des temps trouve un écho dans les livrets et les partitions : certaines de ces œuvres de

<sup>8</sup> Les dates de création sont données d'après le répertoire de l'Opéra-Comique établi par Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

<sup>9</sup> D'après le décompte proposé par Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb dans leur article déjà cité.

Favart sont d'ailleurs désignées comme des « drames » (*Léon, ou le Château de Monténéro*, d'après *Les Mystères d'Udolphe*, d'Ann Radcliffe, par exemple, du moins sur le livret imprimé<sup>10</sup>), ou comme des « drames lyriques » à l'instar de *Lisbeth* (d'après une nouvelle de Florian : *Claudine*). Ces sujets violemment dramatiques, d'origine romanesque (*Raoul et Sargines* sont tirés d'œuvres de Baculard d'Arnaud), supposent un rôle actif joué par les espaces et les objets scéniques dans l'action. L'importance des décorations est d'ailleurs soulignée ou suggérée dès le titre ou le sous-titre de ces œuvres (*Les Deux Prisonniers*, *Les Sauvages*, *Les Exilés du Kamtschatka*), dans lesquelles les lieux, inconnus et menaçants, sont acteurs du drame – comme la tempête en mer à la fin de *Paul et Virginie*. La plupart des titres se partagent entre deux inspirations : romanesque et gothique d'un côté, dans des ouvrages relevant du « drame à sauvetage » et, déjà, du mélodrame (*Le Château de Monténéro*, *Camille, ou le Souterrain*, *Raoul, sire de Créqui*) ; de l'exotisme de l'autre (*Zoraïme et Zulnar*, *Fanny Morna, ou l'Écossaise*, *Elisca, ou l'amour maternel* [situé à Madagascar], *Le Calife de Bagdad*, *Gulnare, ou l'Esclave persane* [tous deux d'après les *Mille et une nuits*], *Azémia, ou les Sauvages*, *Paul et Virginie*). Certaines œuvres combinent les deux sources d'inspiration, roman noir et exotisme mêlés, comme *Béniowski* ou *Lodoïska, ou les Tartares*.

Les inventaires des décorations de ces ouvrages offrent une perception concrète de leur mise en scène lors de leur création à Favart et de leurs reprises après 1808, avant leur sortie du répertoire sous l'Empire ou sous la Restauration. Seules quelques rares pièces ont eu droit, lors de leur reprise, à de nouvelles décorations : c'est le cas de *Béniowski* en 1824, recréé à Feydeau avec de nouvelles décorations peintes par Julien-Michel Gué<sup>11</sup>. La plupart des autres sont reprises avec les matériaux disponibles dans les magasins. Ces inventaires sont donc riches d'enseignements<sup>12</sup>. Ils confirment tout d'abord nos connaissances des techniques de plantation de décors mises en œuvre dans les théâtres du temps : apparaissent les termes « châssis latéraux » ou châssis « d'aile » (« feuilles de décorations latérales qu'on désigne aussi sous le nom de coulisses et qui sont placées de chaque côté de la scène dans le sens de sa largeur<sup>13</sup> »), « fermes » (« partie de décoration montée sur châssis et qui se tient droite sur

<sup>10</sup> La partition, éditée vers 1798, indique « comédie », preuve du flottement générique et du brouillage esthétique propres aux créations de cette période.

<sup>11</sup> Voir l'article cité de Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », ainsi que mon ouvrage *L'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 35.

<sup>12</sup> Un élargissement de ce travail consisterait à confronter ces inventaires avec les fiches techniques réalisées en 1817 par J. B. Colson, régisseur, contenant la description de décors pour deux cent quarante opéras-comiques. Voir, sur ce document, le chapitre de Raphaëlle Legrand, « Les décors de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », dans *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 183.

<sup>13</sup> Définition de Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine Reprints [Droz, 1938], « Lexique », p. 180.



scène<sup>14</sup> », à la différence des rideaux et des châssis de coulisse), « toiles de fonds », « praticables » (« parties de décor dans lesquelles peuvent entrer et sur lesquelles peuvent passer un ou plusieurs personnages<sup>15</sup> »), « plafonds » (« châssis en forme de trapèze dans les décors fermés » et « *frises* successives dans les décors de plein air<sup>16</sup> »). La plantation du décor unique de *Adolphe et Clara* (« comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes ») peut ainsi se reconstituer à partir de l'inventaire des parties constitutives détachées et rangées dans le magasin :

Chambre gothique de Clara. Composée de quatre châssis d'aile, une ferme en deux parties, chaque partie brisée en trois, quatre châssis obliques dont deux avec portes, les deux autres avec croisées, deux châssis faisant fond d'alcôve brisés chacun en deux parties, châssis représentant des petits escaliers tournants, deux autres châssis formant rampe d'escalier, deux châssis pour cacher la cheminée, estimé à la somme de douze cent dix francs.

Se trouvent surtout révélés par le double inventaire de 1801-1807 trois types distincts de décorations – typologie valable pour tous les théâtres de création et de répertoire. Le premier comprend un grand nombre de décors anonymes, non rattachés à un titre particulier : ce sont les lieux « communs » des opéras-comiques, interchangeables et réutilisables de pièces en pièces. L'on sait d'après les registres de l'Opéra-Comique (Comité du 2 juin 1809), que les deux peintres décorateurs du théâtre Feydeau, Mathis et Desroches, entreprennent de faire des retouches aux décorations existantes, de récupérer des toiles anciennes pour de nouveaux décors, et de rafraîchir les décorations vouées au réemploi<sup>17</sup>. Parmi ce fonds commun de décorations se trouvent un grand palais – « grand gothique » et « petit gothique » –, une « chambre rustique », une « autre chambre rustique simple », une « prison grecque », une « ville ou place publique », « la forêt » (l'article défini est éclairant) composée de groupes d'arbres isolés et d'un rideau de fond, une « campagne agréable », avec groupes de peupliers isolés, rideaux de fond, douze petits groupes d'arbres, un « Jardin », un « Intérieur de fortification ». Ils se répartissent généralement entre, d'un côté, des décors-types, d'extérieur champêtre, de prison ou d'intérieur, neutres et recyclables presque à l'infini, et, d'un autre côté, des décors plus *typés*, témoins de l'évolution des goûts et des imaginations : chambres gothiques, façades de château, cavernes conviennent assurément aux

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> D'après Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », article cité, p. 184.

ouvrages d'inspiration romanesque, gothique ou noire. Mais la généralisation de cette esthétique « sombre » rend ces châssis et ces toiles interchangeables.

Une deuxième série de décorations est caractérisée par leur statut intermédiaire : elles sont à la fois communes au répertoire, et propres à une ou deux pièces en particulier. Il s'agit de décors généraux, mais adaptables à quelques pièces nommées dans l'inventaire : un accessoire inséré dans le décor suffit à en changer la destination et à le rendre spécifique. Ainsi, un salon parfaitement commun peut accueillir une glace pour *Zémire et Azor*, ou une persienne pour *L'Amant jaloux* de Grétry ; une simple chambre contient un miroir pour *Le Secret* de Solié ; la « chambre rustique » contient deux petites fermes, non décrites, pour l'opéra *Ambroise* de Dalayrac, et une rampe d'escalier pour *Rose et Colas* de Monsigny ; la « ville ou place publique » contient une maison avec balcon pour le *Barbier de Séville* de Paisiello, deux châssis servant dans *l'Épreuve villageoise* de Grétry, deux autres dans la « nuit de Frédéric » (pièce non identifiée) ; le « jardin » contient, parmi les pavillons et la charmille, « le château du *Droit du seigneur* » de Martini. Ce cas de figure concerne tout particulièrement les accessoires, dont le relevé ne saurait être ici exhaustif. Se croisent dans la liste dressée sur les inventaires, des objets réutilisables à l'infini et des accessoires appartenant spécifiquement à une œuvre, identifiés à un jeu de scène, à une époque ou à un lieu imaginaire précis. On découvre, pêle-mêle dans le texte, des chambranles de cheminée, des bancs de gazon, des bancs de jardin, un buffet, une commode, des devantures de barques, des chariots de barques avec leurs galets (petites roues destinées à éviter les frottements sur la scène), une armoire, des escaliers de toute taille, un étui de harpe, des « affûts de canon » avec leurs roues, deux chameaux d'osier (dont un sans tête), deux consoles gothiques, six orangers, six oliviers, un lilas et un rosier isolés, deux colonnes d'eau, un âne avec un lion, un groupe d'oies et de dindons. Du côté des accessoires spécifiques, on découvre le bâti du canapé et le piédestal de *La Belle Arsène* de Monsigny, le puits, la pyramide et le tombeau des *Deux Avars* de Grétry, quatre tables différentes pour *Rose et Colas*, *Le Bûcheron*, *Zémire et Azor*, *Zoraïme et Zulnar* ; une colonne en ruine de *Roméo et Juliette*, deux devantures de pont de *La Caverne* de Méhul... Bien des images de spectacles se déploient à la simple lecture de ces feuilles, malgré la froideur des chiffres additionnés sur la colonne de droite.

Les décorations identifiées à une pièce particulière – troisième type selon notre classement – témoignent plus encore de la richesse visuelle du spectacle offert par la première salle Favart dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces châssis ne sont aucunement interchangeables ; certaines décorations sont véritablement uniques, demeurées gravées dans la mémoire des spectateurs et isolés dans le magasin. C'est le cas d'*Elisca, ou l'Amour*

*maternel* de Favières et Grétry. L'œuvre se veut une peinture exacte des coutumes malgaches, inspirée par les récits de voyage d'Étienne de Flacourt et Urbain Souchu de Rennefort, mais aussi par *Les Chansons madécasses* de Parny, publiées en 1787. Les décorations ont été peintes par Mathis à partir des dessins et aquarelles fournis par Jean-Thomas Thibault, Pierre-François-Léonard Fontaine et Charles Percier<sup>18</sup>. Ces deux derniers se sont renseignés auprès des botanistes du Jardin des Plantes pour reproduire avec exactitude la nature malgache. La presse de 1799 a loué la précision et le luxe des décors comme des accessoires de la pièce nouvelle. Le *Journal des théâtres* note le 22 janvier :

Il est difficile de trouver réunis plus d'accessoires, plus de tableaux, plus d'effets. C'est une nouveauté surtout au théâtre que d'y voir les vrais costumes des Indiens, leurs armes, leurs cases, leurs pirogues, leurs danses, leurs jeux, et jusqu'aux outils de leurs travaux. Superbes décorations, vérité des costumes, tout se trouve à la fois dans cet ouvrage qui est monté avec un luxe, un ensemble brillant faits pour attirer la foule à ce théâtre<sup>19</sup>.

Le livret d'*Elisca* se caractérise par des prescriptions de décorations et de mise en scène très détaillées, reflétant l'inflation des détails didascaliques dans les pièces de théâtre comme à l'opéra-comique, au fil des années 1780 et 1790. En témoigne le tableau général offert par le lever de rideau de l'acte II :

*(Le Théâtre représente le jardin d'un homme qui paraît en faire sa seule volupté : divers compartiments de fleurs, de plantes vulnérables, botaniques, forment des plates-bandes ; sur le côté est une case faite en tambour, des arbres épars, indigènes et européens, un petit canal traverse la scène, qui est animée par des groupes d'enfants de tout âge et disséminés, qui s'occupent à différents travaux ; enfin, il doit régner dans la décoration tout le goût possible ; dans le groupe, toute l'activité sans confusion : le tableau général doit offrir la gaieté vive et animée de l'enfance. Tous les enfants de tout âge et de toutes couleurs, blancs, noirs, et mulâtres, ont tous un bracelet au bras sur lequel est leur nom<sup>20</sup>.)*

L'inventaire de la décoration du deuxième acte d'*Elisca* apparaît comme un reflet fidèle du début du texte didascalique qui l'a générée (on a relevé la tournure injonctive de la description

<sup>18</sup> Je renvoie à l'article de Raphaëlle Legrand, « *Elisca* ou les dangers de l'exotisme » dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, sous la direction de Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 155-166.

<sup>19</sup> Cité par Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS éditions, 2002, p. 77.

<sup>20</sup> *Elisca, ou l'Amour maternel*, drame lyrique en trois actes en prose, mêlé d'ariettes, d'Edmond Guillaume François de Favières et André Ernest Modeste Grétry, Paris, au Bureau général du Mercure de France, chez Cailleau, an VII.

de Favières) ou en constitue la trace scripturale vouée à nourrir l'imagination des lecteurs du seul livret. Si la didascalie offre le spectacle de l'illusion exotique accomplie, l'inventaire en révèle les outils élémentaires :

Acte 2<sup>e</sup>. Jardin d'habitation composé de dix châssis d'aile dont cinq brisés en deux parties, un palmier isolé, cinq terrains<sup>21</sup> peints en fleurs et fruits des Indes, quatre châssis composant la fontaine, deux roues doubles en fer de cinq pieds de diamètre, deux plafonds formant banc, un rideau de campagne des Indes avec case, estimé à la somme de deux mille six cent quarante francs.

*Elisca* est reprise en 1812, après le rachat du fonds de décorations originales de Favart par le Théâtre Feydeau, signe que ces éléments de décor sont indispensables à la survie de l'œuvre qui leur est attachée<sup>22</sup>.

Au-delà de la distinction entre décorations communes et décors spécifiques, les inventaires éclairent aussi, en retour, certaines pratiques didascaliques. Une confrontation serrée entre les deux textes fait apparaître l'autonomie, et la fonction purement narrative, de la didascalie, ou au contraire sa parfaite fonctionnalité. Le texte didascalique imprimé est tantôt porté par l'imagination d'un auteur détaché de la scène, tourné vers son lecteur, tantôt contrôlé par un librettiste soucieux de mise en scène. Trois nouveaux cas de figure peuvent être ici envisagés : trois modalités dans les relations entre les didascalies et la réalisation scénique du même ouvrage telle que l'inventaire des décors la révèle partiellement.

On constate d'abord qu'en bien des cas, l'inventaire témoigne d'une transposition fidèle des didascalies dans la décoration, ou d'un témoignage exact des décorations réalisées pour la création de l'œuvre à l'intérieur des didascalies. Pour *Gulnare, ou l'Esclave persane* de Marsollier et Dalayrac, ouvrage en un seul acte, le livret imprimé prévoit le décor suivant :

*Le théâtre représente l'intérieur d'une tente plus élégante que riche. Elle est ouverte et laisse voir une longue allée d'arbres et plusieurs tentes à la suite les unes des autres. On aperçoit au fond la ville d'Ispahan.*

---

<sup>21</sup> Les terrains sont « des parties de décorations construites en fermes, c'est-à-dire se tenant sans être soutenues sur les côtés, et simulant des remplis de terrains, des talus, de petits rochers, etc., etc. » (M.-A. Allévy, *op. cit.*, p. 183).

<sup>22</sup> L'ouvrage est alors rebaptisé, pour attirer le public par une promesse d'exotisme visuel, *Elisca, ou l'Habitante de Madagascar* ; un nouveau livret est édité, révisé par André-Joseph Grétry, avec description détaillée des décors.

*Dans la tente on voit des sofas, des coussins, des vases de fleurs ; plusieurs jeunes filles et esclaves occupés à servir Séid ; un théorbe est près de lui sur une petite table. On brûle des parfums. Quelques-unes des esclaves sont très tristes*<sup>23</sup>.

Qui est ce « on » impersonnel, support de la vision décrite par la didascalie ? Le spectateur anonyme de Favart puis de Feydeau ? ou le lecteur porté par son imagination visuelle, lui permettant seule d'apercevoir les lointains ? Les deux, selon l'inventaire, lequel correspond assez fidèlement à la première partie de la didascalie, au paragraphe consacré à la description des lieux avant leur animation dans le tableau général de lever de rideau. Ont toutefois disparu les objets spécifiques entrevus à l'intérieur de la tente, sans doute rangés au rayon des accessoires :

Un intérieur de tente indienne composé de quatre châssis d'aile, une ferme en deux parties, chaque partie brisée en trois, deux plafonds, une autre ferme représentant la ville d'Ispahan, en deux parties, chaque partie brisée en deux, un terrain et deux petits arbres isolés, estimé à la somme de treize cent vingt francs.

Le premier acte de la *Maison isolée* de Marsollier et Dalayrac révèle une semblable conformité entre les deux textes, de nature et de fonction pourtant différentes. L'intérêt est une nouvelle fois de montrer comment la didascalie « suit » la représentation scénique<sup>24</sup>. « On voit » ceci, dans son imagination comme sur la scène :

Livret imprimé	Inventaire
<i>La Scène se passe en France du côté de la Savoie. Le théâtre représente un bois. Près d'une petite fontaine, on voit un tertre de gazon, des fleurs, un site agréable. Sur un côté un pont antique soutenu par des arcades de pierre, qui sont presque fermées par des arbustes, des lierres, etc. Ce pont mène au village</i> <sup>25</sup> .	1 <sup>er</sup> acte. Une grotte dont le dessus est praticable composée d'une devanture, et d'un escalier à développement, une autre petite grotte oblique, un grand terrain en pente avec un arc à pont, une fontaine brisée en deux parties, estimé à la somme de cinq cent trente francs.

<sup>23</sup> *Gulnare, ou l'Esclave persane*, comédie en un acte en prose, mêlée d'ariettes, de Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières et Nicolas Marie Dalayrac, Paris, chez les libraires qui vendent les Nouveautés, an X.

<sup>24</sup> Faut-il alors, dans les tableaux qui suivent, placer l'extrait du livret imprimé à droite ou à gauche de l'inventaire ? Le placer à gauche laisse supposer que le livret serait premier, originel, alors qu'il suit le plus souvent la création de l'œuvre. Mais le placer à droite laisse penser que la didascalie publiée obéit servilement au spectacle réalisé. Lisons donc alternativement les deux textes, sans donner la priorité à aucun d'eux, en étant attentifs à la spécificité de chacun comme à leurs éclairages mutuels.

<sup>25</sup> *La Maison isolée, ou le Vieillard des Vosges*, comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes de B.-J. Marsollier des Vivetières et N. M. Dalayrac, Paris, chez les Libraires, 1797.

La plupart des éléments constitutifs du décor (la fontaine, le pont, le terrain du site) sont identifiés dans l'inventaire, lequel spécifie toutefois la présence d'une double grotte praticable, structurant verticalement l'espace selon le schéma des décorations en vogue dans ces mêmes années (*La Caverne*). Là où la didascalie imprimée insiste sur le pittoresque savoyard (sans exactitude toutefois, même si un « pont antique » peut bien se trouver « du côté de la Savoie »...), l'inventaire révèle la structure des décors et leur plantation, laissant percevoir, beaucoup mieux que le livret, l'organisation fonctionnelle et symbolique de l'espace scénique.

Selon un deuxième cas de figure, l'inventaire demeure en deçà de la didascalie, renvoyée par la confrontation entre les deux textes à un horizon idéal, peut-être inaccessible, de la représentation. La didascalie cède à la pente descriptive, sous l'influence du roman-source, au point d'excéder les capacités techniques ou les moyens financiers du théâtre. Le spectacle, tel que l'inventaire en offre l'image diffractée, n'est pas à la hauteur de la richesse visuelle des didascalies, notamment aux actes II et III de *Léon, ou le Château de Monténéro* de Dalayrac :

Livret imprimé	Inventaire
<p><i>Le théâtre représente au second acte une salle souterraine et voûtée du château de Monténéro. À gauche relativement au spectateur, une porte conduisant à une chambre ; à droite une grille de fer, régnant depuis le fond jusqu'à l'avant-scène, et formant un angle en retour, de sorte que le spectateur peut aisément voir tout ce qui se passe derrière la grille. Dans le fond, un peu sur la gauche, une grande porte devant laquelle brûle une lampe. Quand cette porte est ouverte, on aperçoit plusieurs autres voûtes, éclairés par des lampes pareilles s'éloignant en perspective. Au fond un peu sur la droite un vaste soupirail par lequel l'air entre dans le souterrain. Ce soupirail qui s'évase par le haut, laisse apercevoir une portion du ciel et même la lune qui y paraîtra vers le milieu de l'acte. Cette décoration ne doit point avoir de coulisses, mais elle est fermée de toutes parts. Ce souterrain doit avoir un ton de couleur sombre et annonçant la vétusté ; à la droite, au fond est une autre porte, par laquelle entreront les gardes qui font faction derrière la grille ; la grille elle-même a une porte qui se ferme à clef. Les meubles de cette salle</i></p>	<p>Acte 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> composés de dix châssis d'aile dont trois brisés, quatre grosses colonnes, une rampe peinte en fer, un gradin de deux marches, un petit soubassement en pierre, trois châssis en oblique dont un avec porte, une grille peinte en fer, en quatre parties, cinq grands plafonds et un fond, estimé à la somme de deux mille six cent vingt francs.</p>

<i>sont une grande table, un banc, et des chaises</i> <sup>26</sup> .	
---	--

La confrontation entre les deux textes révèle la qualité descriptive et la richesse imaginaire du premier, inspiré par l'œuvre d'Ann Radcliffe ; sur l'inventaire, la décoration est ramenée au statut de prison de théâtre parfaitement interchangeable. A disparu la dialectique de la clôture et de l'ouverture de l'espace ; ne sont pas mentionnés les points de fuite offerts à l'œil du seul lecteur. L'architecture piranésienne héritée du roman noir est effacée : mutilation du décor entreposé en magasin ? ou pauvreté réelle de la décoration originelle, transfigurée par l'invention didascalique du librettiste François-Benoît Hoffman ? De même, dans l'acte I d'*Azémiá, ou les Sauvages*, du même Dalayrac, le décor dont les éléments sont inventoriés semble oublier (à moins, encore, que la décoration soit incomplète) la « profondeur de champ » rêvée par la didascalie d'ouverture, dans laquelle l'échelonnement des plans prépare le tableau animé par la pantomime et soutenue par l'orchestre :

Livret imprimé	Inventaire
<p><i>La Scène est dans une île déserte et inconnue.</i></p> <p><i>Acte I. Le Théâtre représente un endroit de l'île, un peu sauvage ; la mer doit occuper le fond. Sur le côté droit de la scène (côté du Roi), doit être une esplanade sur des rochers inaccessibles par l'extérieur, et sur laquelle on ne soit censé pouvoir monter que par l'intérieur d'une grotte souterraine. Ces rochers doivent être entourés de halliers, de broussailles, comme pour dérober aux yeux l'entrée de la grotte</i></p> <p><i>De l'autre côté, vis-à-vis, doit être une espèce de palissade et quelques buissons épais, un peu avancés, qui marquent la naissance d'un rocher. Sur ce rocher, à demi-hauteur de celui qui est vis-à-vis, doit être aussi un sentier, par lequel puissent passer les acteurs, et un palmier qui borde la coulisse.</i></p> <p><i>Aux premières mesures de l'ouverture, la toile se lève ; une musique tranquille doit indiquer le calme et la solitude de ce lieu champêtre. Quelques instants après, on voit sur la mer plusieurs canots de sauvages ; ils abordent, se groupent, exécutent des</i></p>	<p>Une grotte composée de deux châssis dont un brisé en deux, un buisson, deux autres châssis de rocher dont un brisé en deux parties, deux châssis formant palissade brisée chacun en deux parties, estimé à la somme de deux cent vingt cinq francs.</p>

<sup>26</sup> *Léon, ou le Château de Monténéro*, drame en trois actes et en prose mêlé d'ariettes, de François-Benoît Hoffman et N. M. Dalayrac, Paris, Vente, an 7.

<i>danses pantomimes. Édoin paraît sur son rocher, derrière la palissade, témoigne son inquiétude, et tire en l'air un coup de fusil, qui effraye les sauvages ; quelques-uns regagnent leurs canots en désordre, prennent le large, et s'éloignent ; les autres se précipitent du haut du rocher, disposé pour cela, dans la mer. On les voit nager et s'éloigner. Édoin va s'assurer s'ils sont partis et revient<sup>27</sup>.</i>	
---	--

Certes, l'inventaire sous contrôle du commissaire-priseur ne saurait donner qu'une vision morte d'objets ramenés à leur valeur commerciale éventuelle, loin des suggestions de l'écriture, et en négation de la mission première de ces châssis, toiles, objets : capter le regard et créer l'illusion visuelle. La comparaison des deux textes ci-dessus invite toutefois à se demander si ces décors n'étaient pas complétés par des éléments de réemploi, tant la perte est grande du livret à l'inventaire descriptif. Mais la confrontation révèle encore combien les didascalies peuvent relever du texte à lire, débordant le cadre de la représentation scénique et de la mise en scène. Tel est aussi l'exemple offert par l'acte II de *Raoul, sire de Créqui* de Dalayrac, dans lequel l'inventaire a la vertu de nous inviter à relire – à redécouvrir – la didascalie de Monvel dans sa dimension littéraire, irréductible à une pure fonctionnalité :

Livret imprimé	Inventaire
<i>Le théâtre représente une tour épaisse et sans toiture, censée attenante à un vieux château fort que l'on n'aperçoit point ; elle doit former un cône dont la partie la plus élevée vers le ciel est étroite, et de laquelle par conséquent, il est impossible de gravir les murailles ; à cette tour est jointe une mauvaise chambre, presque sans meubles, habitée par le geôlier, la porte qui communique de la tour à l'habitation de Ludger, est garnie de barres de fer, de fortes serrures et de cadenas ; on voit dans cette chambre un mauvais grabat, une table grossière, quelques escabeaux, de gros paquets de clefs, et dans un recoin un lambeau de tapisserie, derrière lequel sont censés être les lits de Bathilde et d'Éloi. La tour où est renfermé Créqui, et que le spectateur voit à découvert, ainsi que la chambre du geôlier, forment deux scènes</i>	Acte 2 <sup>e</sup> . Une tour servant de prison composée de cinq châssis, dont un double formant épaisseur avec porte. La chambre du geôlier, composée de trois demi fermes brisées chacune en deux parties, un plafond à plat brisé en quatre parties, un châssis représentant un lit, un châssis formant le toit de la maison, estimé à la somme de sept cent vingt francs.

<sup>27</sup> *Azémià, ou les Sauvages*, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, d'Auguste Étienne Xavier Poisson de La Chabeaussière et N. M. Dalayrac, Paris, Brunet, 1788.



*dans le même lieu. La tour est entièrement démeublée, une chaîne de fer attachée fortement à la muraille y retient Créqui par le milieu du corps, par un bras et par une jambe, il est couché sur un peu de paille, abrité à demi par un reflet de toiture : un vase grossier et le reste d'un pain noir sont auprès de lui ; il est une heure après minuit ; la foudre, après un long orage, gronde encore dans le lointain, la pluie tombe, mais faiblement, et l'on entend le sifflement des vents<sup>28</sup>.*

Par la double occurrence du participe « censés », le texte didascalique invite à imaginer ce que l'on ne saurait voir, comme si des pans entiers de la scène étaient abandonnés à l'imagination du lecteur-spectateur, déjà nourris par le texte romanesque de Baculard d'Arnaud. Par la place qu'elle accorde à l'ouïe (le tonnerre, la pluie, le vent), cette didascalie en appelle aussi à une traduction musicale – ou à un imaginaire sonore –, indispensable complément pour la constitution du sens. Le livret projette le lecteur au-delà des mots, au-delà aussi du seul spectacle visuel, vers un spectacle imaginaire qu'il peut savourer « dans un fauteuil ».

À l'inverse, dans un dernier, et plus rare, cas de figure, l'inventaire vient compléter une didascalie sèche et évasive, où les lieux ne sont point exactement situés, comme dans l'acte III de *Zoraïme et Zulnare* de Saint-Just et Boieldieu :

Livret imprimé	Inventaire
<i>Il fait nuit. La scène se passe dans une place publique ; on voit sur la droite une tour auprès de laquelle est une cantine ; il doit y avoir devant la porte une table avec une lumière, du vin, des verres<sup>29</sup>.</i>	Une place publique moresque composée de treize châssis, deux châssis obliques, un arc de triomphe en deux parties chaque partie brisée, en trois parties un plafond portant le couronnement de l'arc, deux châssis d'appui portant tronc de colonne, surmonté d'une boule. Un rideau de fond peint en architecture, estimé à la somme de deux mille six cent quatre-vingts francs.

Le coup d'œil du commissaire-priseur, attentif à saisir tout ce qui pourrait posséder un coût, relève des détails caractéristiques négligés par la didascalie. Celle-ci se trouve dès lors renvoyée à un statut antérieur au spectacle, ou à une forme d'autonomie par rapport à

<sup>28</sup> *Raoul, sire de Créqui*, comédie en trois actes, en prose, de Jacques Marie Boutet de Monvel et N. M. Dalayrac, Avignon, Jacques Garrigan, 1791.

<sup>29</sup> *Zoraïme et Zulnar*, opéra en trois actes de Claude Godard d'Aucour de Saint-Just et François Adrien Boieldieu, Paris, Au Bureau dramatique, chez Migneret et Vente, an VI.

l'actualisation scénique de la pièce ; elle n'en saurait ici être ni l'exigeante préparation, ni le scrupuleux enregistrement : elle relève d'une autre fonction, descriptive et poétique. Un second exemple d'un tel « débordement » de la didascalie imprimée par l'inventaire manuscrit est offert par le deuxième acte de *Paul et Virginie* de Favières et Kreutzer :

Livret imprimé	Inventaire
<i>Le théâtre représente le jardin de l'habitation de Madame de la Tour, deux palmiers à peu près de la même grandeur sont à l'entrée</i> <sup>30</sup> .	Acte 2°. Deux maisons indiennes, avec brisure, une palissade traversant le théâtre, deux palmiers isolés, un groupe de bananiers, un fond, estimé à la somme de huit cent vingt-huit francs.

Le premier jardin (livret) se laisse imaginer librement à la lecture, à partir d'autres indications du texte, du dialogue et des didascalies internes notamment ; l'inventaire offre une perception nette du dispositif scénique, du jeu de symétrie dans la plantation du décor et de ses suggestions visuelles plus riches : les deux palmiers semblent posséder, sur le livret, une valeur métonymique et renvoyer à eux seuls à toute la végétation de l'Île Maurice ; sur scène, l'espace est saturé par les bananiers, afin d'assurer une illusion complète, sans creux ni manque.

Un dernier intérêt de ces inventaires réside dans la révélation des trucages par la « machinerie » théâtrale et dans l'éclairage apporté à la réalisation technique des effets décrits sur le livret. L'inventaire fait ici, pour nous, office de livret de mise en scène dans lequel sont expliqués, au XIX<sup>e</sup> siècle, les trucs de théâtre. Nous pouvons ainsi rêver, en lisant l'inventaire du « magasin à ferrailles », à ces « quatre trompes à bouches en fer blanc pour les éclairs ». Nous découvrons aussi, sans réelle surprise il faut l'avouer, que les chutes d'eau, les vaches, les moutons et les chèvres de la très helvétique *Lisbeth* de Favières et Grétry ne sont aucunement « vrais », contrairement à ce que laissait rêver le livret à l'acte I :

Livret imprimé	Inventaire
<i>Le Théâtre représente une vue de la Suisse ; des rochers très élevés sont coupés par des chutes d'eau qui tombent dans une espèce de bassin qui forme une petite rivière ; le rivage est bordé de saules ; deux rochers très élevés sont réunis par un petit pont de bois rustique, ce qui forme un point de vue</i>	Deux châssis isolés, quatre châssis d'aile, deux demi fermes brisées chacune en deux parties, une autre petite ferme de fond, brisée en deux parties, une devanture de pont allant d'une demi ferme à l'autre, un terrain en devant des eaux, un grand terrain traversant le théâtre, un châssis de rocher de 6 p. de long 4 p. de haut, un autre

<sup>30</sup> *Paul et Virginie*, comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes, d'E. G. F. de Favières et Rodolphe Kreutzer, Avignon, Alphonse Berenguier, s. d.

<p><i>agréable ; sous ce pont se précipite une chute d'eau : à travers l'espace qui sépare les deux rocs, on voit dans le lointain une campagne riante. La pièce commence au lever du soleil, et la toile se lève après quelques mesures de l'ouverture.</i></p> <p><u>Finale</u> : <i>(Dans le lointain on entend des pâtres, qui répondent à la trompe de Simon, par les leurs. L'orchestre peint le bêlement des troupeaux.) On voit passer des vaches, des moutons, des chèvres sur un pont rustique<sup>31</sup>.</i></p>	<p>petit châssis de rocher, deux vaches, et deux groupes de moutons peint sur volige, quatre tonneaux pour faire marcher les dits groupes, estimé à la somme de quatorze cent quatre francs.</p>
--	--

De même, au finale de l'acte III d'*Elisca*, des mêmes auteurs, la pirogue se révèle, sur l'inventaire, être faite d'une « devanture » et d'un « derrière » ; quant au bûcher, il est nettement moins inquiétant que dans la didascalie :

Livret imprimé	Inventaire
<p><i>(Le Théâtre représente le rivage du canal de Mozambique, deux rochers dont la crête domine sur la mer ; sur le côté, le temple de Niang, un poteau sur le devant du temple. Une place pour un bûcher).</i></p> <p><u>Finale</u> : <i>On voit paraître une pirogue conduite par Jago ; elle est couverte d'enfants de toutes couleurs, de tout sexe et de tout âge, et tenant tous des branches d'ananas, de lataniers, de palmiers, etc. Il y en a partout, sur la poupe, sur la proue, sur le tillac, sur les cordages, jusque dans les hunes<sup>32</sup>.</i></p>	<p>Bord de la mer, composé de dix châssis d'aile, brisé chacun en deux parties, la maison des prêtres brisée en trois parties, un demi châssis faisant partie de la même maison, une pirogue composée d'une devanture, et d'un derrière, un petit châssis de face, un châssis de 12 p. de long, 3 p. de large, monté sur quatre galets ? en bois d'un p. de diamètre, deux bâtis, deux planches, un châssis faisant mât et voile, un conduit de 24 p. de long en deux parties, deux autres petits châssis formant une petite montagne, un bûcher composé d'un dossier et de quatre cylindres représentant des fagots, estimé à la somme de deux mille six cent quarante francs.</p>

Le finale à grand spectacle de *Paul et Virginie* de Favières et Kreutzer, avec son orage et son naufrage, se voit de même réduit à quelques « trucs », que la description didascalique tente précisément de refouler hors de la conscience du lecteur-spectateur. Le premier texte invite à une vision frontale de la scène, développant tout ce qu'est censée produire l'illusion parfaite ; le second révèle tout simplement l'envers du décor :

Livret imprimé	Inventaire
<p><i>Le théâtre représente le rivage de la mer ; sur un des côtés du rivage est un rocher un peu élevé. Il fait presque nuit.</i></p> <p><u>Finale</u> : « La scène suivante est toute en</p>	<p>Acte 3<sup>e</sup>. Montagne sur le bord de la mer composée de quatre châssis peints en rocher dont trois brisés chacun en deux parties, un grand châssis d'aile peint en rocher, deux</p>

<sup>31</sup> *Lisbeth*, drame lyrique en trois actes et en prose mêlée de musique, d'E. G. F. de Favières et A. E. M. Grétry, Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1797.

<sup>32</sup> *Elisca*, *op. cit.*

<p>pantomime. (<i>L'orchestre seul occupe les spectateurs, et peint l'orage dans toute sa force, le tonnerre et les éclairs redoublent.</i>) (<i>Madame la Tour est sans connaissance ; Marguerite et le Pasteur sont près d'elle, occupés à la secourir, l'Officier paraît avec des troupes qu'il disperse sur le rivage, de manière que la perspective de la mer soit toute en vue aux spectateurs ; des matelots sont sur les rochers, d'où ils jettent des planches et des cordages à la mer. Alors, on voit paraître dans l'éloignement, le vaisseau de Monsieur de la Bourdonnais, ballotté par la tempête, sans mâts, sans voile ; Virginie est sur la poupe debout, en saisissant un morceau d'une main, et faisant signe de l'autre, à ceux qui sont sur le rivage ; un nègre est à ses genoux, qui paraît vouloir l'arracher de la poupe pour la sauver. La scène est tantôt brillamment éclairée par les éclairs, tantôt dans l'obscurité la plus affreuse ; le tonnerre tombe sur le vaisseau, le brise et Virginie est engloutie sans les flots<sup>33</sup>.) »</i></p>	<p>châssis de ciel brisé chacun en deux parties, un terrain de rocher pour le bord de la mer, cinq bandes de mer mouvantes, montés sur patins et bascules, un vaisseau sur son chariot, un chemin pour le d. vaisseau équipé pour s'engloutir dans le dessous, un lit sur galets et coulisseaux, un chariot monté sur galet après lequel est un mât cassé, un orage composé de trois plafonds, quatre morceaux de vapeur, un fond à développement en deux parties avec transparent, estimé la somme de deux mille quatre cent trente francs.</p>
---	--

Enfin, l'inventaire du magasin de décorations et d'accessoires du Théâtre Favart nous ramène bien vite aux didascalies des pièces imprimées et à l'horizon de réception idéale qu'elles dessinent. Ce document d'archives nous a toutefois appris, au détour, à mieux lire un livret d'opéra-comique de la période révolutionnaire.

Olivier Bara

Université de Lyon, UMR LIRE (CNRS-Université Lyon 2).

<sup>33</sup> *Paul et Virginie, op. cit.*