



CLASSIQUES
GARNIER

« Résumés », in FAZIO (Mara), FRANTZ (Pierre), DE SANTIS (Vincenzo) (dir.),
Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830),
p. 391-397

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06645-3.p.0391](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06645-3.p.0391)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉS

Renaud BRET-VITTOZ, « *Spartacus* (1760) de Saurin ou l'envers de l'histoire romaine »

Avec *Spartacus*, Saurin se tourne vers l'histoire romaine, sujet abordé depuis les origines du théâtre et connu d'un public pétri de références latines. La figure composite du héros de basse condition, propre aux préoccupations des Lumières, est présentée sous une forme singulière et radicale.

Michel DELON, « *Térentia* ou le “monument qui montre” »

Vers 1775, Diderot trace le *Plan d'une tragédie intitulée Térentia*. Le *Plan* lui permet de donner à la pièce une grandeur antique, perdue dans le formalisme des alexandrins. Il devient l'équivalent de la ruine qui réduit les monuments à leur geste architectural et les dégage des ornements inutiles.

Thibaut JULIAN, « L'ambivalence de la référence antique pour la tragédie nationale au XVIII^e siècle »

Tantôt modèle, tantôt repoussoir, la référence antique est un lieu obligé qui prend diverses formes dans la tragédie nationale au temps des Lumières et sous la Révolution. Le théâtre de Marie-Joseph Chénier permet de confronter le modèle tragique des sujets antiques et celui des sujets nationaux.

Éva BELLOT, « Les tragédies à sujet antique de la Révolution. Mythes et limites de la métaphore »

Pendant la Révolution, l'antiquité n'offre plus seulement un catalogue de fables et de canons formels, elle devient le vecteur d'une métaphorisation du processus historique contemporain, et comporte une rupture idéologique qui s'insère dans un projet politique plus vaste de régénération morale.

Sophie MARCHAND, « *Virginie*. Évolution du traitement d'un sujet antique »

Dans la fable de *Virginie*, le XVIII^e siècle finissant et le XIX^e siècle commençant ont trouvé des éléments susceptibles de parler à leur temps. La référence antique apparaît moins comme un prétexte ornemental ou un détour stratégique propice au déploiement d'un régime allusif de signification idéologique que comme une forme de régénération possible de la tragédie, sur le plan des idées comme sur celui de l'efficacité spectaculaire.

Marie SAINT-MARTIN, « "Venger Sophocle". De Crébillon à Diderot, un siècle d'imitation de l'Antique »

En 1750, au moment de porter son *Oreste* à la scène, Voltaire affirme bien haut ses objectifs : il s'agit de « venger Sophocle », contre les trahisons que lui avait fait subir Crébillon en 1708. Autour de la polémique contre Crébillon s'organise une redécouverte de l'Antiquité dans ses aspects les plus esthétiques : la référence à l'Antiquité conçue comme un moyen de renouveler une scène qui s'essouffle, recouvre des réalités extrêmement variables d'un bout à l'autre du XVIII^e siècle.

Maurizio MELAI, « Le peuple romain dans la tragédie française post-révolutionnaire »

La présence du peuple en tant qu'acteur nouveau de la scène tragique est en effet emblématique de l'évolution de la conception de la tragédie à l'époque post-révolutionnaire et de l'idéal socio-politique que les hommes du XIX^e siècle projettent dans l'histoire romaine. Le peuple romain représenté est un peuple français devenu majeur après la Révolution, un peuple qui se reflète dans le miroir de l'histoire pour sortir de l'anonymat, pour y trouver de nobles origines et devenir Nation.

François LECERCLE, « Le renouvellement de la couleur antique dans les *Médée* de Richard Glover (1761) et de Jean-Marie-Bernard Clément (1779) »

Médée est l'un des sujets antiques les plus souvent repris jusqu'à nos jours. On peut imputer ce succès à deux raisons essentielles. Au XVIII^e siècle, comme la plupart de leurs contemporains, Glover et Clément veulent assurer le triomphe de la nouvelle idéologie maternelle, mais ils emploient des moyens

opposés. Glover fait une fable sentimentale, tendue vers un *happy end*, tandis que Clément « réforme » l'héroïne, mais sans aller jusqu'à priver l'intrigue de sa fin sauvage.

Andrea FABIANO, « *La Figlia dell'aria ossia L'Innalzamento di Semiramide* de Carlo Gozzi »

La plupart des pièces inspirées de Sémiramis mettent en scène sa conduite licencieuse. Gozzi présente en revanche la jeunesse de la reine, quand, à quinze ans, elle sort de la caverne où Minerve l'avait renfermée, et perçoit par les sens la vie qu'elle n'avait connue que par l'éducation de Vénus.

Beatrice ALFONZETTI, « La Grèce dans la tragédie italienne à l'époque de Napoléon »

Après un siècle de tragédies à sujet antique, la tragédie italienne de la période impériale se charge d'exprimer, par un langage allusif, tout ce qui se passe sur la scène de l'histoire. Sa spécificité réside justement dans ce rapport étroit qu'elle entretient avec le présent.

Gérard LAUDIN, « Primitivisme et classicisme. La diversité des antiquités dans le théâtre allemand des années 1760-1830 »

L'histoire littéraire du XVIII^e siècle ne fait qu'une place modeste aux sujets tirés de l'Antiquité. Toutefois, si on considère l'ensemble de la production, on observe que plusieurs ouvrages en rapport avec l'Antiquité qui constituent les prémices de cette littérature de savants si importante au XIX^e siècle.

Pierre FRANTZ, « L'Antiquité visible, la dramaturgie de l'espace et du décor antique pendant la Révolution et l'Empire »

À l'époque de la Révolution, l'antiquité se charge d'une signification nouvelle. Sa mise en place implique une réflexion esthétique profonde. Au moins jusqu'à la fin de l'Empire, une génération entière a trouvé dans le spectacle de l'antiquité un modèle d'intelligibilité présent plus qu'un décor historique.

Jacqueline RAZGONNIKOFF, « Décors et costumes pour les tragédies antiques de Racine. Évolution/révolution (1760-1830) »

Malgré les difficultés et les stagnations, l'évolution qui a accompagné la représentation des tragédies classiques tout à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, révolution issue en grande partie de celle qui s'opère dans les arts plastiques à la même époque, s'est muée en révolution sur la scène. Le « tableau » se fait historique et l'on joue à représenter la Grèce et Rome, avec plus ou moins de fidélité.

Vincenzo DE SANTIS, « La famille des Atrides sur la scène française (1797-1822) »

La présence de sujets grecs dans le théâtre du tournant du XVIII^e siècle constitue un élément de continuité entre les siècles classiques et le romantisme naissant. Les spectacles inspirés du mythe des Atrides montrent bien l'évolution du traitement du modèle antique à cette époque de transition.

Gauthier AMBRUS, « De la scène au tableau. David, Chénier et le *Léonidas* de l'an II »

L'œuvre de David est au centre des rapports entre peinture d'histoire, tragédie et politique. Considéré comme un aboutissement esthétique, *Léonidas* est aussi tenue pour une sorte de testament politique, qui dresse le bilan tardif d'une période où l'art s'est chargé d'une finalité politique.

Mara FAZIO, « La mise en scène de *Léonidas* en 1825 »

Écrite en vers alexandrins, la tragédie de *Léonidas* était destinée à être aimée par le public conservateur. Ciceri et Taylor créent pourtant un spectacle déjà romantique : reconstitution historique, lumières, batailles, scènes de masse, feux. Pour la Comédie-Française tout cela était d'une nouveauté absolue.

Laurence MARIE, « Sculpture antique et théorie du jeu tragique »

Les références à la sculpture antique, associée à un jeu défini comme l'imitation d'un modèle idéal, se multiplient dans les ouvrages européens de la fin du XVIII^e siècle. Tel n'est pas le cas en France, où les traités continuent à défendre un jeu sensible et en mouvement. Dans le dernier tiers du siècle, la

peinture est en revanche associée péjorativement au naturalisme. Le modèle de la sculpture permet de la redéfinir plus qu'il ne vient s'y substituer.

Sonia BELLAVIA, « L'art dramatique à Weimar »

Le modèle ancien indique la voie vers la récupération d'une spontanéité primitive. Plutôt que le décrire, il faut donc chercher à explorer les fondements conceptuels du style de récitation weimarien, parmi lesquels l'ancrage à l'antique trouve sa place à juste titre.

Fabrice MOULIN, « Bâtir à l'antique ou écrire à l'antique. La présentation du théâtre de Besançon dans *L'Architecture considérée...* de C. N. Ledoux »

Dans l'espace de l'écriture, et non seulement dans le champ architectural, la prose de Claude Nicolas Ledoux s'enfle et se nourrit de références antiques et mythologiques. C'est aussi grâce à ses ambitions d'écrivain qu'il est écrivain ambitieux, qu'il est ce fabuleux architecte.

François LÉVY, « Du fantôme héroïque à la quête d'une couleur antique. Remarques sur la référence antique dans l'opéra seria de Metastasi/Caldara à Sografi/Cimarosa »

Dans le cas de l'opéra, genre traditionnellement lié à des sujets antiques ou mythologiques on ne peut pas parler d'une véritable redécouverte de l'antiquité au cours de la période des XVII^e et XVIII^e siècles, mais plutôt d'une nouvelle orientation dans l'utilisation et le traitement de ces modèles, et dans la représentation à la fois scénique et musicale du monde antique.

Antonio ROSTAGNO, « Sappho dans le mélodrame du XIX^e siècle. De la dénonciation au renoncement, Giovanni Pacini et Charles Gounod »

Longtemps négligée pendant les siècles précédents, c'est à partir de la fin du XVIII^e siècle et surtout en 1800 que la figure de Sappho, ou mieux son mythe, éveille l'attention du monde musical. Quoique dix ans seulement les séparent, la *Saffo* de Giovanni Pacini et la *Sappho* de Charles Gounod sont très éloignées par leur style musical, leur conception dramaturgique et leurs contenus.

Marie-Cécile SCHANG, « “Ne faites pas chanter Apollon ni Orphée”. Les enjeux de la référence antique dans *Le Jugement de Midas*, opéra-comique d’Hèle et Grétry (1778) »

Entre 1774 et 1779, Gluck impose à Paris ses tragédies lyriques, et avec elles ce qu’il est d’usage d’appeler sa « réforme » de l’opéra. À la même époque Grétry compose la partition du *Jugement de Midas*, où il laisse transparaître une certaine admiration pour Gluck, tout en évoquant les raisons pour lesquelles sa méthode ne lui paraît pas complètement satisfaisante. Que dit-il de la musique de Gluck et de sa propre musique, lorsqu’il présente sa pièce comme une « réponse d’Apollon à Orphée » ?

Marco STACCA, « Déclinaisons de l’antique dans l’opéra italien. Le cas du triomphe et l’intrusion comique »

Inspirée par une romanité passée par l’héritage métastasien, la scène du triomphe change de poids dramatique au cours des premières décennies du XIX^e siècle. D’abord, elle célèbre les grands chefs militaires et les grands exploits, et fait ainsi allusion à des valeurs absolues. Au cours de sa dernière saison, la référence à l’Antiquité perd toute implication dramatique : elle n’est plus que l’hommage à une tradition devenue incapable de transmettre aucune valeur ou passion, sentiment, affect ou contraste.

Flavia PAPPACENA, « Le mythe comme prétexte. Les *Télémaque* de Gardel et de Dauberval (1790, 1791) »

Les deux ballets de Gardel et de Dauberval proposent un sujet largement exploité par le monde de la danse et encore une fois tiré du monde antique. Pourtant, leurs caractéristiques, au niveau de l’interprétation et de la chorégraphie, en font deux emblèmes des révolutions profondes qui touchent à la fois la technique et la chorégraphie au cours des dix dernières années du XVIII^e siècle.

Claudia CELI, « *La Vestale*, *ballo tragico* de Salvatore Viganò. Un montage en fondu entre l’ancien et le romantique »

La Vestale, chef-d’œuvre du représentant le plus acclamé du genre choré-dramatique – joué à la Scala en 1818 –, est l’un des exemples les plus éclairants

du dépassement de la contradiction apparente entre classique et romantique, qui a lieu, à cette époque, dans le domaine de l'art de la danse.