

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

14 | 2024

Peut-on parler d'un théâtre néoclassique au XVIIIe siècle ?

Entre peinture et scène : expérimentations néoclassiques dans le décor de théâtre, le cas d'Ignazio Degotti (1758-1824)

Between painting and scenography : neoclassical experiments in theatre décor, the case of Ignazio Degotti (1758-1824)

Elisa Cazzato



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/13327>

DOI : 10.4000/12oz8

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Elisa Cazzato, « Entre peinture et scène : expérimentations néoclassiques dans le décor de théâtre, le cas d'Ignazio Degotti (1758-1824) », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 16 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12oz8>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Entre peinture et scène : expérimentations néoclassiques dans le décor de théâtre, le cas d'Ignazio Degotti (1758-1824)

*Between painting and scenography : neoclassical experiments in theatre décor,
the case of Ignazio Degotti (1758-1824)*

Elisa Cazzato

- 1 Quoique son nom évoque la simplicité, la pureté et la linéarité, la définition de ce qu'a été le « néoclassicisme » dans les arts, et notamment dans les arts du décor de théâtre, s'avère une entreprise ardue. Le chercheur ou la chercheuse qui s'y engage trouve un premier point de repère dans les écrits de l'historien de l'art Hugh Honour, l'un des plus grands spécialistes et connaisseurs de ce mouvement, lequel, au milieu du XX^e siècle, a contribué de façon décisive à sa revalorisation¹. L'adjectif « néoclassique » a été forgé au milieu du XIX^e siècle, à la suite des querelles entre classiques et romantiques, pour indiquer, avec une nuance péjorative, un style artistique académique, froid, détaché. Pourtant, comme le rappelle Honour, à l'origine le néoclassicisme a été un mouvement jeune, impétueux et rebelle :

Le néo-classicisme est le style de la fin du XVIII^e siècle, celui du point culminant, de la phase révolutionnaire de cette grande explosion d'interrogation humaine connue sous le nom de Lumières. [...] Pourtant, l'art d'une période qui a connu les révolutions politiques et sociales les plus grandes jamais vues depuis la chute de l'Empire romain, qui a renversé des institutions établies de longue date dont l'Europe et l'Amérique modernes devaient émerger, un tel art n'aurait pu être « classique » en aucun sens « simpliste » du terme.²

- 2 Les Lumières, aussi bien que la Révolution française, avaient ouvert la voie à une nouvelle sensibilité artistique qui, s'inspirant des lois classiques de l'harmonie et de la perfection, était en mesure de représenter les valeurs révolutionnaires d'universalité, d'égalité et de pureté dans les mœurs et dans la morale. L'étude que nous présentons a

pour objet l'évolution du décor à Paris au début du XIX^e siècle. De quelle manière, pour la scène française, peut-on parler d'un décor consciemment néoclassique (c'est-à-dire correspondant aux théories esthétiques du moment) ? Ou, plus simplement, le décor de théâtre « néoclassique » a-t-il uniquement été le lieu d'expérimentations portées sur les éléments caractéristiques de l'art antique ? Pour ce faire, nous suivons les traces du scénographe Ignazio Degotti (1758-1824), né à Turin, mais actif à Paris à partir de 1790, d'abord comme responsable du décor du Théâtre de Monsieur, puis comme décorateur en chef du Théâtre de l'Opéra, de 1795 à 1822³. En dehors du théâtre, Degotti collabora avec Jacques-Louis David à la réalisation du tableau monumental *Le Sacre de Napoléon* (1805-1807, Musée du Louvre), pour aider sur la question de la perspective⁴. L'époque d'activité de Degotti coïncide avec la pleine maturité de l'esthétique néoclassique dans les arts, dont David a été l'un des représentants les plus emblématiques.

- 3 Toutefois, il faut d'abord dire que l'art du décor, à l'époque, suivait des temps et des modalités différents de ceux des arts visuels, en tant que champ d'expérimentation influencé par de nombreuses variables, comme la spécificité du lieu théâtral, les nouveautés scéno-techniques (par exemple l'éclairage), le respect du sujet de l'œuvre, le goût du public, et, enfin et surtout, la personnalité et la formation de l'artiste qui le pratiquait⁵. Analysant l'activité de Degotti, nous ne prétendons pas donner une réponse exhaustive à la question de savoir si, à Paris, il y eut ou non un véritable art du décor néoclassique : en effet, cette pratique artistique, qui se distingue par sa flexibilité et sa capacité à s'adapter au lieu et à la situation, ne saurait être classée d'une façon aussi univoque et aussi réductrice. En mettant en lumière les vicissitudes d'un peintre de décors qui a été actif à l'époque, nous cherchons plutôt à montrer que sa sensibilité néoclassique traduit un lent parcours d'évolution dans la recherche et dans l'expérimentation. Enfin, cet article vise à donner de nouveaux détails sur la collaboration entre Degotti et David, en montrant combien l'art et le théâtre ont été un champ fertile d'expérimentation artistique et de connexions interdisciplinaires entre l'Italie et la France.

Rome, 1784 : études sur l'idéal classique et la sociabilité

- 4 Cette recherche débute au moment où le néoclassicisme, perçu comme le résultat d'un choix conscient et la cause d'un changement conséquent, a amené les artistes à s'engager nécessairement dans une phase d'étude et de partage, mais aussi de curiosité et d'effervescence, pour laquelle Rome constituait une étape nécessaire. Nous prendrons en considération surtout l'année 1784-1785, pour justifier la possibilité qu'une première rencontre entre Degotti et David ait eu lieu durant cette période d'assimilation des modèles classiques et d'expérimentation de ceux-ci dans les arts.
- 5 Engagé par le Teatro Argentina, Degotti quitta Turin pour Rome au début de l'année 1784. Dans sa ville natale, sa formation avait été éclectique. Il avait commencé comme graveur, pour entrer ensuite à l'Accademia di Belle Arti ; mais surtout, il avait été l'élève fidèle de Bernardino et Fabrizio Galliari, tous deux à la tête d'une famille de peintres de décors qui se distingua par la diffusion en Europe de la *scena-quadro*, un type de décor qui évoquait un tableau et rendait la scène plus conforme au sentiment et à la passion qu'on souhaitait représenter⁶ (Fig. 1).

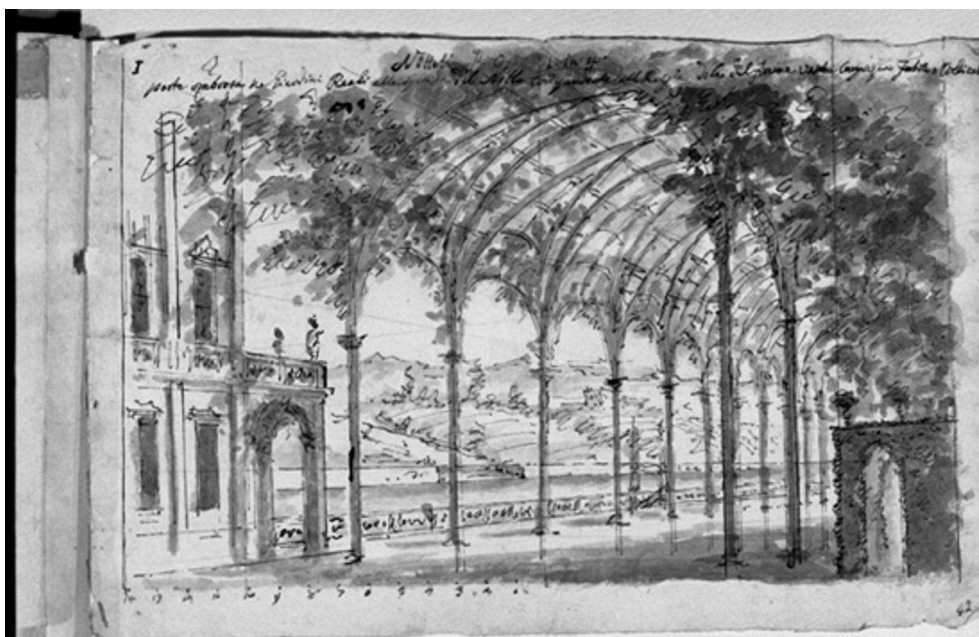


Fig. 1. F. Galliari, *Dessin représentant un jardin royal avec le palais à gauche et le Nil et la campagne en arrière-plan* (vers 1783), Bologna, Pinacoteca Nazionale. Sur concession du Ministère de la Culture – Musei Nazionali di Bologna.

- 6 Les Galliari étaient connus également pour leur habileté dans la peinture de détails ornementaux et botaniques, un aspect qui caractérisera le travail de Degotti. Le premier travail qu'il effectua lors de son séjour romain portait sur un sujet tiré de l'Antiquité : *Tullo Ostilio* (*Tullius Hostilius*), un *dramma per musica* représenté le 3 février 1784, pendant le Carnaval, spécifiquement dédié « aux dames romaines »⁷, tel que le signale le livret. Les musiques étaient de Luigi Marescalchi et Giuseppe Gazzaniga, le texte de Francesco Ballani et les chorégraphies d'Onorato Viganò. L'intrigue raconte le retour à Rome d'Horace, seul survivant de la fratrie des Horaces, vainqueur du duel contre les trois représentants de la famille des Curiaces. Un fait qui, d'après Tite-Live, eut lieu sous le règne de Tullus Hostilius, pour mettre fin à la bataille sanglante d'Albela-Longue.
- 7 Dans le livret du Teatro Argentina, l'histoire accordait une grande place au drame familial, car, tout vainqueur qu'il fût, Horace dut faire face, à son retour, à la souffrance et aux reproches de sa sœur, fiancée au plus jeune des Curiaces et accablée par la mort de son bien-aimé. Horace réagit en la tuant et pour ce crime il s'expose à la peine de mort. Or Tullus Hostilius ne veut pas se charger de cette lourde condamnation. Il considère Horace comme un héros, si bien qu'il confie le jugement final à deux *savants* qui confirment la peine capitale. Au cours du *finale*, Horace réussit à se sauver et à réhabiliter sa position grâce à la compassion de son père Publius, accouru pour défendre de son fils face aux juges, mais surtout face au peuple qui assiste à l'événement.
- 8 Condamnation et pardon sont donc les actions principales de ce drame, dont malheureusement aucun dessin de scène ne nous est parvenu. On ne conserve que la description des décors préparés pour les trois actes. Pour le premier acte, il s'agit d'un Capitole orné d'enseignes et de trophées, où apparaissent, d'un côté, un trône devant servir au triomphe d'Horace, et, de l'autre, des appartements. L'acte II se déroule dans les jardins royaux, d'où partait un accès secret qui menait à une horrible prison avec

plusieurs intérieurs, l'un d'eux étant la salle du conseil royal, avec un trône entouré de nombreux sièges pour le processus à Horace. Le troisième et dernier acte se situe à l'entrée de la prison, avec vue sur un temple de la vengeance, où on avait apprêté l'autel pour la mort d'Horace.

- 9 Cette mise en scène s'avère intéressante pour deux raisons. La première est que Degotti a l'occasion de repenser un vocabulaire visuel (par ex. le Capitole, les trophées, les enseignes, les temples, etc.), qui était déjà utilisé dans les décors de scène, mais que Degotti lui-même, lors de son séjour à Rome, enrichit grâce au *studio dal vero* de l'architecture antique. Il s'agit d'un langage qu'il maîtrisera parfaitement à peu près deux décennies plus tard, lorsqu'il sera au service de l'Opéra sous le Premier Empire. La deuxième raison est que Degotti met en scène la pièce *Tullo Ostilio* quelques mois avant le deuxième voyage de David à Rome, un séjour d'études débuté en septembre 1784 qui avait pour but de terminer son célèbre tableau *Le Serment des Horaces* (1785, Musée du Louvre), présenté avec succès au public romain les premiers jours d'août 1785, avant son retour à Paris⁸.
- 10 Les chercheurs ont beaucoup discuté pour savoir dans quelle mesure l'*Horace* de Pierre Corneille avait pu être une source d'inspiration du tableau de David, bien que la scène du serment ne soit pas présente dans la tragédie⁹. Sans entrer dans la question, trop longtemps débattue, de la filiation directe de la scène du tableau, nous savons que David fréquentait très régulièrement les théâtres. Il n'était nullement un spectateur passif ; il réussissait à transformer en art les influences tirées de la musique de Christoph Willibald Gluck et se plaisait à échanger des opinions avec Louis-Sébastien Mercier et Michel-Jean Sedaine, qu'il fréquentait habituellement, au point qu'il passait autant de temps au théâtre qu'à l'étude¹⁰.
- 11 Les esquisses préparatoires pour le tableau sur les Horaces montrent que l'idée initiale de David n'était pas de représenter le moment du serment, mais celui du jugement d'Horace¹¹. Dans la version de Corneille, c'est le roi Tullus Hostilius qui décide directement du sort d'Horace, et non les juges désignés, ni le peuple. C'est ce qui a amené l'historien de l'art Edgar Wind à avancer l'hypothèse que la source d'inspiration de David pourrait plutôt avoir été l'*Histoire Romaine* de Charles Rollin, où c'est le peuple qui décide le sort du héros romain¹². Une situation qui se vérifie en partie dans le livret romain de 1784.
- 12 D'un point de vue chronologique, David ne peut pas avoir assisté à *Tullio Ostilio*, qui présentait les décors de Degotti, car cette pièce ne fut vraisemblablement pas représentée pendant le séjour romain du peintre. Toutefois, si l'on considère le penchant de David pour le théâtre et son intérêt pour le sujet du livret du Teatro Argentina, auquel lui-même travaillait, on peut penser que le peintre avait eu connaissance de cette pièce mise en scène juste quelques mois avant son arrivée à Rome. La collaboration entre Degotti et David est mieux documentée en ce qui concerne les années 1800-1810, lorsque le premier travaillait à la perspective du monumental *Sacre*¹³, mais on peut avancer l'hypothèse qu'une première rencontre entre les deux artistes eut lieu précisément à Rome, où ils auraient échangé leurs idées sur un sujet qui était d'actualité pour tous les deux.
- 13 Il ne s'agit pas tant d'une spéculation que d'une intuition justifiée par tout un ensemble de connaissances communes et de lieux géographiquement proches. Consultant la carte de Gianbattista Nolli (1748), on perçoit la proximité entre Palazzo Mancini (siège romain de l'Académie de France de 1725 à 1803) et le Teatro Argentina : il est difficile

de croire que David n'a pas eu l'occasion de fréquenter ce dernier¹⁴. En outre, à Rome, David s'était lié d'amitié avec le compositeur Bernardo Porta qu'il avait déjà rencontré au cours de son premier voyage, dans les années 1775-1780, et qui avait composé la pièce *La Principessa di Amalfi* pour le Teatro Argentina. David aimait l'habileté de Porta dans la composition, et il l'invita à Paris, où le musicien s'installa bientôt, y précédant de quelques années Degotti, qui arriva en 1790¹⁵. Comme on le verra de nouveau, il est intéressant de signaler qu'en 1800 Porta composa une nouvelle version des *Horaces*, qui rendait expressément hommage au tableau de David¹⁶. La pièce fut représentée à l'Opéra d'après un livret de Nicolas-François Guillard ; Degotti collabora aux décors, et il en reste une esquisse qui représente ce qui ressemble à l'entrée d'un temple et apparaît comme un aperçu d'architecture antique (Fig. 2).

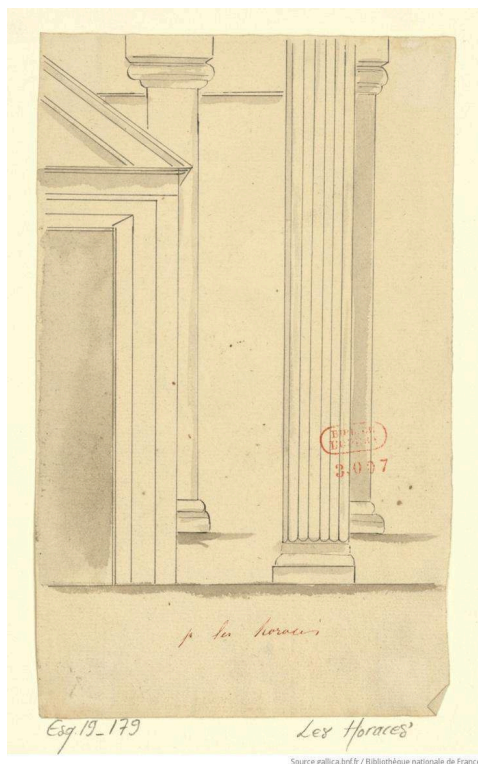


Fig. 2. I. Degotti, *Les Horaces* : esquisse de décor (1800), Paris, Bibliothèque nationale de France (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001024m>).

- 14 À ce cadre de connaissances communes, il faut ajouter le fait qu'en 1784 l'architecte Auguste Cheval de Saint Hubert – pensionnaire de l'Académie avec lequel David était étroitement lié – était lui aussi présent à Rome. Or Saint-Hubert deviendra bientôt l'un des premiers collaborateurs de Degotti, au début de son mandat à l'Opéra, et en 1795 il signera avec lui une proposition de restauration des intérieurs du théâtre¹⁷.
- 15 Cette reconstitution de l'année que David et Degotti passèrent à Rome permet de faire deux considérations. D'un côté, elle nous indique la complexité des trajectoires sur lesquelles se développe le thème de l'art classique et de l'histoire romaine : de la genèse compliquée du *Serment des Horaces*, prestigieux travail soutenu par les plus hautes institutions françaises et derrière lequel se cachent bien des inspirations tirées du théâtre et des renvois littéraires, jusqu'à un livret de théâtre dédié aux dames de la ville, écrit pour un moment de l'année notoirement frivole et licencieux comme le carnaval. De l'autre, elle renforce l'idée que Rome a été un lieu de formation pour tout un éventail d'artistes qui s'inspiraient plus ou moins consciemment de l'art classique.

Non seulement ce qu'on apprenait à Rome était ensuite expérimenté ailleurs, mais la Ville éternelle était aussi le berceau de liens sociaux et artistiques qui se développaient ensuite à Paris.

Paris 1797 : le décor de *Médée*, expérimentations à partir des modèles classiques

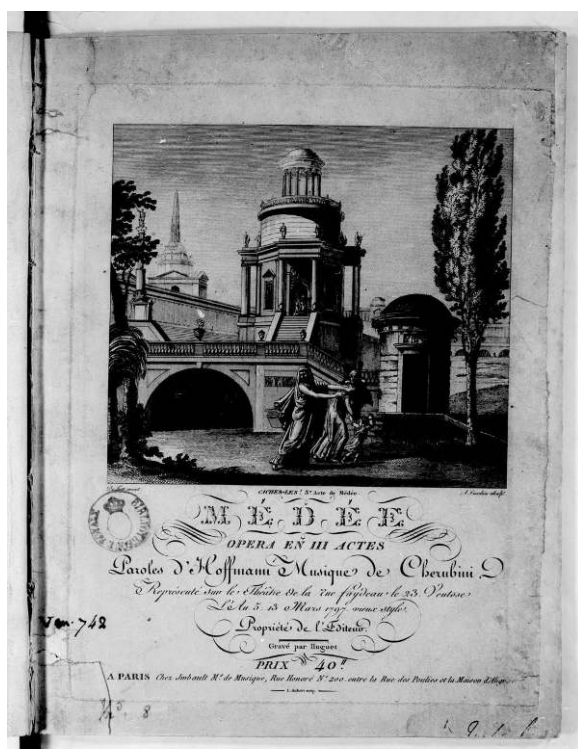
- 16 Degotti arrive à Paris fin 1790, engagé par le violoniste Gianbattista Viotti en qualité de peintre en chef du Théâtre de Monsieur¹⁸, dont le nom fut changé en Théâtre Feydeau après 1791. Pendant les années de la Terreur, Viotti dut fuir à Londres (1792), laissant la direction artistique du théâtre à un autre musicien italien, Luigi Cherubini. Pour ce dernier, Degotti dirigea les décors de trois pièces de grand succès : *Lodoïska* (1792), *Eliza ou le Voyage au Mont Saint Bernard* (1792) et *Médée* (1797), dont malheureusement très peu d'esquisses de décor nous sont parvenues. C'est grâce à l'activité réalisée pendant la dernière décennie du siècle que Degotti eut l'occasion de se faire remarquer sur la scène parisienne comme un peintre de décors si talentueux et prometteur qu'il fut engagé comme peintre en chef de l'Opéra en 1795, position qu'il occupera (de façon discontinue) jusqu'en 1822¹⁹.
- 17 Du point de vue scénographique, le sujet le plus classique de ses créations de la fin du siècle fut *Médée*²⁰, dont la première eut lieu le 14 mars 1797. Le livret de François-Benoît Hoffmann avait été conçu selon une fusion éclectique des genres : il considérait à la fois les sources grecques et leurs réinterprétations du XVII^e siècle, laissant beaucoup de place au récitatif, selon les principes de l'opéra-comique²¹. Tant dans le texte que dans la musique, on préféra mettre en relief la dimension humaine et psychologique de la tragédie, les sentiments de jalousie, de rage, de peur et de pouvoir, que l'interprétation de Julie-Angélique Scio dans le rôle de l'héroïne sut efficacement exprimer. Par rapport aux interprétations du XVII^e siècle, l'histoire fut débarrassée de l'excès de spectaculaire lié à la composante fantastique du mythe, laquelle valorisait le personnage de Médée en qualité de magicienne. Par exemple, le *finale* du livret s'éloignait de la tragédie originale : au lieu de voir Médée enlevée par un char conduit par des furies ailées, on la voyait tomber dans un trappillon infernal (acte III, scène 6), un incendie se propageant tout autour, créé grâce aux artifices pyrotechniques des frères Ruggieri²². Cependant, le public n'aima pas cet éloignement si drastique de l'histoire originale et, peu après la première, au mois d'avril, un journaliste écrivit : « Pourquoi Médée s'abîme-t-elle sous la terre avec les furies qui l'entourent ? Il eût été aussi facile de la faire enlever dans l'air sur un char traîné par des dragons. On eût alors conservé la vérité de la fable »²³. Le jugement de l'opinion publique fut si pressant que dans les représentations de novembre le char tiré par les créatures ailées fut réintroduit, comme en témoignent le seul dessin de Degotti qui nous soit parvenu et un article de journal²⁴ (Fig. 3).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. I. Degotti, *Médée* : esquisse de décor (1797), Paris, Bibliothèque nationale de France (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53113166c>).

- 18 En ce qui concerne le reste des décors, l'absence de dessins nous empêche de comprendre la façon dont la dimension plus humaine (et moins magique) de Médée se traduisait du point de vue décoratif, même si, pour la description des scènes fournie par le livret, nous pouvons nous appuyer sur les comptes rendus du spectacle et sur une gravure réalisée par Antoine-François Tardieu sur dessin de Degotti, annexée à la version de la partition musicale imprimée par Antoine-Nicolas Huguet²⁵ (Fig. 4).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4. I. Degotti (dessin), A.-F. Tardieu (gravure), *Frontispice de la partition musicale Médée* (1797), Paris, Bibliothèque nationale de France (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067435q>).

- 19 Le premier acte s'ouvrait sur un décor représentant la salle du trône du palais de Créon. Les chroniqueurs le décrivent comme un beau décor, peint en perspective, qui accordait beaucoup de place aux nombreux personnages sur la scène au début de la pièce – comme dans la scène 3, où, outre Créon, Dircé et Jason, apparaissaient également « les femmes de Dircé, troupes des argonautes, femmes corinthiennes, soldats et peuple »²⁶. La description d'autres pièces du palais, développée dans l'acte II, est elle aussi intéressante : « d'un côté, une aile du palais de Créon ; on en descend par un large escalier. À l'extrémité de cette aile, un portique élégant et vaste conduit au temple de Junon, qui est situé vis-à-vis et placé obliquement, de manière que la porte et la façade de ce temple soient en vue du spectateur »²⁷. La plupart des comptes rendus jugent favorablement les décors de cette partie, soulignant notamment la façon dont le magnifique effet perspectif permet aux personnages d'évoluer sur différents niveaux (l'escalier, le fond et l'avant-scène). En revanche, l'acte III est ainsi décrit :

D'un côté, et dans une partie du fond le théâtre représente une montagne garnie de rochers et d'arbres touffus. Une grotte paraît au pied ; il en sort une source qui tombe avec rapidité. Sur la croupe de la montagne, dans le fond, s'élève un temple dont la porte est ouverte, et où l'on voit briller une lampe. Un escalier conduit à ce temple, et à la droite un chemin tortueux et escarpé, conduit du temple au sommet de la montagne. De l'autre côté s'élève une aile du palais de Créon, des jardins et des édifices.²⁸

- 20 Le *finale* coïncidait probablement avec la gravure annexée à la partition, du moins selon la note qui apparaît au-dessous l'image (avant le titre *Médée* en gros caractères). En particulier, la gravure paraît renvoyer à la scène 2, lorsque Médée, en proie à ses tourments, s'adresse à Nérès, lui ordonnant de cacher les enfants : « Leur aspect me

tourmente ; il me glace d'effroi. / Des plus noires fureurs mon âme dévorée, / Par l'amour maternel est trop mal assurée, / Cache-les... cache »²⁹.

- 21 La gravure (qui, de toute façon, fut dessinée par Degotti) est presque certainement une adaptation du dessin de scène original, car il n'y a pas de végétation dans la montagne ni de chemin escarpé, alors que la botanique dans les décors était une partie de l'art dans laquelle Degotti excellait. L'élément qui rapproche la gravure de la scène originale est l'architecture des édifices. Une grande partie des chroniqueurs louèrent avec emphase l'effet général de tous les décors, mais les éléments les plus intéressants à analyser nous parviennent du seul article (publié quelques jours après la première) qui critiqua précisément l'étrange « classicisme » des architectures :

Je veux néanmoins observer à MM Gotty [Degotti] [...] que dans le second acte le caractère de l'architecture n'est pas assez sévère ; qu'on aperçoit des balustrades et d'autres détails modernes qui ne doivent pas se trouver en Grèce, dans le temps fabuleux surtout. J'ajouterai que ce défaut est encore plus choquant dans la décoration du troisième acte, dont les monuments sont d'une architecture italienne, assez mesquine, au lieu d'avoir ce style pur et mâle, que les artistes grecs imprimaient à leurs ouvrages. Quand nous sommes en Grèce, il faut que tout nous la rappelle, sans quoi l'illusion s'évanouit.³⁰

- 22 On ne peut guère établir jusqu'à quel point la gravure correspondait à la réalité des décors réalisés, mais la description fournie par le journaliste coïncide avec l'idée d'un décor de scène au style architectural assez éclectique. Pour Degotti, l'intention de revenir à l'ordre, à la netteté et à la rigueur des architectures classiques de la Grèce ancienne, avait sans doute été influencée par des modèles de la Renaissance. En ce sens, la période romaine pourrait avoir joué un rôle dans les premières tentatives de Degotti d'utiliser des éléments de l'Antiquité classique. La gravure de *Médée*, en effet, semble renvoyer aux architectures romaines de Bramante, et notamment à celle du *Tempietto di San Pietro in Montorio* (vers 1502), ou bien à un simple exercice de perspective selon les règles. Il n'y avait pas de correspondance historique et philologique, mais les éléments de l'architecture classique étaient reformulés de manière nouvelle, avec quelques nuances « modernes », et plus facilement reconnaissables aux yeux du public (Fig. 5).



Fig. 5. D. Bramante, *Tempietto San Pietro in Montorio* (vers 1502), photo : wikicommons © Herbert Weber, Hildesheim, CC BY-SA 4.0.

- 23 Degotti n'est pas le seul peintre de décors qui a vécu cette phase éclectique et hautement expérimentale. Différentes études ont montré que, pour les peintres de décors, se rapprocher du néoclassicisme a signifié surtout utiliser de manière expérimentale des éléments typiques et reconnaissables de l'art et de l'architecture de l'Antiquité³¹. On créait des décors nouveaux en utilisant des éléments toujours très reconnaissables (temples, statues, colonnes, ruines, etc.). Pour les artistes de cette période, il était impossible de ne pas prendre en considération l'imaginaire de Giambattista Piranesi, artiste protéiforme, dont les gravures présentent des éléments de l'art antique utilisés de façon savante et érudite, mais aussi sur un mode fantastique. Piranesi est mort à Rome en 1778, mais ses gravures circulaient dans de nombreux réseaux, grâce entre autres à l'activité de son fils, Francesco, qui en 1799 déménagea son activité de chalcographie à Paris (Fig. 6).



Fig. 6. G. Piranesi, *Vues de Rome : L'Arc de Septime Sévère à travers lequel passait l'ancienne Voie Sacrée amenant les vainqueurs au Capitole, avec l'église de S. Martina et Luca à droite* (1759), © Edinburgh, National Galleries of Scotland, CC BY NC.

Décors classiques sur les scènes de l'Opéra en 1800

- 24 Au tournant du siècle, les références à l'Antiquité dans les arts et dans les décors se consolidèrent de plus en plus. Degotti appartenait au début de l'année 1800 à un cercle d'artistes qui gravitait autour de David. Le siècle s'était ouvert avec sa collaboration pour *Les Horaces*, une pièce qui rendait explicitement hommage au tableau homonyme de David, mis en scène en octobre 1800, avec des musiques de Porta. Les comptes rendus décrivent les décors comme « d'une simplicité vraiment antique »³², mais malheureusement l'esquisse attribuée à Degotti (Fig. 2) est trop vague pour pouvoir hasarder une analyse plus approfondie.
- 25 Il est important de souligner que, depuis la période où le tableau de David avait été exposé au public (1785 à Rome et après au Salon de Paris), la scène politique française avait beaucoup changé. Le coup d'État de novembre 1799, par Napoléon Bonaparte, avait donné lieu au Consulat, un nouveau régime politique renvoyant explicitement à l'histoire romaine. Par conséquent, dans les arts aussi, l'utilisation d'éléments tirés de l'Antiquité acquit une plus grande valeur éthique et morale, devenant un rappel clair et indicatif du nouveau contexte politique, rappel qui se transforma en propagande explicite pendant les années de l'Empire.
- 26 Quelques mois après *Les Horaces*, Degotti s'empara de nouveau d'un sujet classique, avec la mise en scène d'*Hécube*³³, représentée en mai 1800 sur un livret de Jean-Baptiste Milcent et une musique de Georges Granges de Fontanelle, inspirée de la tragédie grecque d'Euripide. L'adaptation de Milcent conte l'amour de Polyxène, fille du roi de Troie, Priam et de sa femme Hécube, pour le Grec Achille, qui avait pourtant tué Hector, frère aîné de Polyxène. Cependant, le mariage est salué à la fois par les Troyens et par leur roi Priam, dans l'espoir de réconcilier les deux peuples. Mais la reine Hécube, furieuse et vindicative, convainc sa fille de tuer Achille sur l'autel nuptial. Le jour des

noces, Polyxène est en proie au tourment et, au moment où elle s'unit en mariage avec Achille, parvient la nouvelle que les Grecs ont commencé à envahir Troie. Achille, incrédule, périt devant le peuple furieux car il est convaincu d'avoir été trahi. Polyxène, Priam et Hécube parviennent à s'enfuir, mais leur sort tragique est désormais scellé. Priam est tué, Polyxène enlevée et Hécube se tue, lançant des malédictions contre les Grecs, tandis que la ville de Troie est en flammes.

- 27 Le vocabulaire classique auquel Degotti a eu recours prévoyait, à l'acte I, un site magnifique destiné aux rassemblements publics, au milieu duquel un obélisque était dressé. C'est là qu'Achille devait être reçu, et que les jeux à la mémoire d'Hector devaient avoir lieu. L'acte II se déroulait dans le jardin de Priam, d'où on voyait la tombe d'Hector, alors que le cadre de l'acte III était dans les appartements de Polyxène, tourmentée par l'impossibilité de se soustraire au plan vindicatif de sa mère. En revanche, l'acte IV s'ouvrait sur le temple d'Apollon, apprêté pour les noces royales ; là, selon le livret, « toute la pompe d'un mariage antique se déplo[yait] sur scène »³⁴. Au cours de la scène 3, le décor change, et on se retrouve dans le palais de Priam où, à la lumière d'une seule lampe, la famille se réunit avant de se séparer à jamais. Un dernier changement de décor donne lieu au *finale*, où :

[...] Le fond du théâtre s'écroule et laisse voir toutes les horreurs du sac de Troie, la ville en feu, des monceaux de morts, des groupes épars de Troyens qui succombent. Toutes les femmes réfugiées près de l'autel se prosternent, et tendent au ciel leurs mains suppliantes.³⁵

- 28 L'esquisse du décor, réalisée par Degotti, représente parfaitement la dévastation et le désespoir de l'acte final (Fig. 7).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 7. I. Degotti, *Hécube* : esquisse de décor (1800), Paris, Bibliothèque nationale de France (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001017g>).

- 29 Dans ces formes et ces ruines architecturales, on ne trouve plus aucune trace de l'éclectisme des années précédentes, et la phase néoclassique purement expérimentale paraît avoir laissé la place à une plus grande conscience de la réalité antique. La scène

se déroule sur différents plans. Les ruines dans le fond et à l'avant-scène soulignent visuellement le *finale* funeste de la tragédie. Dans l'air raréfié de l'incendie, des masses humaines semblent s'agiter et occuper l'espace. Une coulisse ouverte sur la gauche, soutenue par deux colonnes, fait entrevoir le cheval de Troie, héros muet et silencieux de l'histoire, représenté comme s'il avait le dos tourné à la destruction en cours. Cette plus grande conscience d'un idéal classique informé et reconstitué conformément à la situation historique ne se remarque pas que dans l'architecture, mais aussi dans les décorations des chapiteaux et des entablements. Le texte dramatique ne donne pas beaucoup de détails sur la scène iconique du cheval, mais le *finale* apparaît comme une série de tableaux qui renvoient au mythe, dont l'histoire était plus complexe et structurée que celle représentée sur scène. D'un point de vue stylistique, l'allusion au langage des ruines de Piranesi est aussi plus évidente, plus mûre et mieux comprise.

Conclusion

- 30 L'analyse du travail de Degotti ne peut fournir de réponse exhaustive à la question de savoir si un art néoclassique du décor a existé, ou non, à Paris. Elle révèle plutôt que le décor de théâtre est un champ complexe à analyser : les décors changent rapidement, ils doivent s'adapter à de nouvelles mises en scène et ils subissent le jugement du public. Les traces dont nous disposons sont trop rares pour servir à une analyse exhaustive et on ne peut suppléer l'insuffisance des données visuelles (peu de dessins, de croquis, d'esquisses de décor) qu'en les rapprochant d'autres sources, comme les livrets et les articles de journaux.
- 31 À travers Degotti, nous pouvons tracer une ligne expérimentale claire, qui se développe des années 1780 jusqu'à 1800. Une période où, dans l'art du décor, on joue avec des éléments de l'Antiquité pour créer de nouvelles scènes, capables de paraître « modernes » et novatrices aux yeux des contemporains. C'est une phase de découvertes et d'expérimentations à différents niveaux. Le voyage à Rome permet à des artistes comme Degotti et David d'étudier et d'élaborer les modèles classiques, aussi bien à travers l'étude des ruines de la Rome antique, qu'en passant par les réinterprétations architecturales de la Renaissance.
- 32 Au début du XIX^e siècle, l'utilisation des éléments de l'art antique sur scène devient plus consciente, synonyme d'un nouveau langage qui représente bien le nouveau contexte politique. Dans l'art du décor, les influences transmises par l'imaginaire de Piranesi sont visibles, mûres, conscientes, tandis que les références à la Rome impériale dans les années napoléoniennes seront de plus en plus soignées et détournées à des fins de propagande.
- 33 En ce qui concerne l'art de Degotti, même les dessins les plus tardifs, comme celui pour *Olympia* de Spontini de 1819, ne présentent aucune trace de la froide rigueur néoclassique décrite par les détracteurs de ce mouvement³⁶ (Fig. 8).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. I. Degotti, *Olympie* : esquisse de décor de l'acte I (1819), Paris, Bibliothèque nationale de France (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70011365>).

- 34 La scène de Degotti ne renie jamais son adhésion à la *scena-quadro* apprise des Galliari quand il était jeune, et l'élément d'antiquité est toujours rendu plus souple par le paysage, par la nature (lorsqu'elle est présente) et par les effets de clair-obscur. En revanche, il est évident que, de 1800 à 1822, le peintre amena la peinture des décors de l'Opéra vers une sensibilité qui, à partir de la fin des années 1820, sera définie comme romantique et qui, à Paris, sera magistralement interprétée par ses élèves Pierre-Luc Ciceri et Jacques-Mandé Daguerre. Par une ironie du sort Degotti termina sa carrière en 1822, l'année même où l'Opéra adopta l'éclairage au gaz³⁷. Ce fut un changement significatif dans la scéno-technique, car ce type d'éclairage permettait de varier la lumière en l'adaptant plus aisément aux différents changements de décors, et contribuait à créer des effets visuels capables de toucher la sensibilité du public.
- 35 *This publication has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no 893106.*

NOTES

1. H. Honour, *Le Néo-classicisme* [Harmondsworth, 1968], tr. fr. P.-E. Dauzat, Paris, Klincksieck, 2015.
2. *Ibid.*, p. 13.

3. Ce théâtre changea plusieurs fois de nom pendant l'activité de Degotti (1790 à 1822). Dans cet article il est appelé Opéra.
4. M. Ledbury, « Musical mutualism, David, Degotti and operatic painting », dans S. Hibberd, R. Wrigley (dir.), *Art, Theatre and Opera in Paris, 1750-1850. Exchanges and Tensions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 53-76.
5. Voir M. Viale Ferrero, *La scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983, p. XI.
6. A. Mignatti, *Scenari della città. Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento*, Pisa/Roma, Serra Editore, 2013, p. 9.
7. F. Ballani, *Tullo Ostilio (Tullius Hostilius). Dramma in musica da rappresentarsi nel nobile teatro di Torre Argentina, il carnevale dell'anno 1784. Dedicato alle dame romane*, Roma, Per il Cannetti all'Arco della Ciambella, 1784, consulté le 05/07/2024, URL : <https://www.loc.gov/item/2010663702/>.
8. Académie de France à Rome, *David e Roma*, Roma, De Luca Editore, 1981, p. 221-222.
9. E. Wind, « The Sources of David's Horaces », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3-4, Apr. 1941-Jul. 1942, p. 124-138 ; voir aussi J. Johnson, « David and Literature », dans D. Johnson (dir.), *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark, University of Delaware Press, 2006, p. 81-89, p. 87.
10. T. Crow, *Emulation*, New Haven/London, Yale University Press, 1995, p. 43. Voir aussi M. Ledbury, « "Vous avés achevé mes tableaux" : Michel-Jean Sedaine and Jacques-Louis David », dans *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, XXIII, 2000, p. 59-84 ; M. Ledbury, « Visions of Tragedy : Jean-François Ducis and Jacques Louis David », dans *Eighteenth-Century Studies*, XXXVII, 4, 2004, p. 553-580.
11. E. Wind, art. cit., p. 124-126.
12. Ibid., p. 125.
13. P. Bordes, *Jacques-Louis David : Empire to Exile*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 46.
14. Le palais est situé au n. 240, Via del Corso, à proximité de la Piazza del Popolo, et à moins d'un kilomètre du Teatro Argentina. Dans la carte de Giambattista Nolli (1748) le Teatro Argentina est sous le numéro de référence 771, Palazzo Mancini est au numéro 285. Voir la plateforme numérique développée par le Prof. James Tice et son équipe où la carte de Nolli peut être visionnée, consultée le 05/07/2024, URL : <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/index.html>.
15. M. Ledbury, art. cit., p. 56-57.
16. A. Andries, « Bernardo Porta », dans le *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960-2020, vol. 85, 2016, consulté le 05/07/2024, URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-porta_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-porta_(Dizionario-Biografico)/).
17. *Registre des séances du Théâtre de l'Opéra*, Séance du 23 fructidor an III, ms. AD/7, p. 256, Paris, Bibliothèque nationale de France-Opéra.
18. *Lettre avec signature autographe de Jean-Baptiste Viotti à une note de service, nommant Monsieur de Gotty pour « la conduite du théâtre tant pour les machines que pour l'inspection du service »*, 1 février 1791, ms. LAS Viotti, Paris, Bibliothèque nationale de France-Opéra, consulté le 05/07/2024, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb417381657>.
19. Voir N. Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, vol. I, *Opéra de Paris*, Paris, Éditions BnF, 1987 et le vol. II, *Théâtre et décorateurs*, Paris, Éditions BnF, 2014.
20. F.-B. Hoffman, *Médée, tragédie en trois actes, paroles de Hoffman [sic], musique de Cherubini*, Paris, Huet, 1797, consulté le 05/07/2024, URL : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015026438922&seq=13>.
21. Voir P. Russo, M. A. Smart, « Visions of Medea : Musico-Dramatic Transformations of a Myth », dans *Cambridge Opera Journal*, VI, 2, 1994, p. 113-124.
22. F.-B. Hoffman, *op. cit.*, p. 48. Sur les artifices des Ruggieri pour *Médée* voir C. F. Ruggieri, *Éléments de pyrotechnie divisés en cinq parties* [1801], Paris, Barba, 1821, p. 294 et p. 299.

23. Voir *Courrier des spectacles*, 3 avril 1797, cité par D. Charlton, « Cherubini : A Critical Anthology, 1788-1801 », dans *Royal Musical Association Research Chronicle*, 26, 1993, p. 95-127, p. 117.
24. *Courrier des spectacles*, 22 novembre 1797, cité par D. Charlton, art. cit., p. 119.
25. *Médée, opéra en III actes. Paroles d'Hoffmann. Musique de Cherubini. Représenté sur le théâtre de la rue Faydeau le 23 ventose [sic] l'An 5*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Dép. Musique, ms. VM5-8, De Gotti, consulté le 05/07/2024, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067435q.r=medee%20cherubini?rk=21459;2>. Dans l'image, en bas à gauche le nom du décorateur apparaît comme De Gotti avec la mention « inv. ». Le nom de Tardieu est signalé à droite avec la mention « sculp. ». La partition complète avait été imprimée par Huguet et diffusée par l'éditeur musical Jean-Jérôme Imbault.
26. F.-B. Hoffman, *op. cit.*, p. 5.
27. *Ibid.*, p. 19.
28. *Ibid.*, p. 38.
29. *Ibid.*, p. 42.
30. *Le Déjeuner*, 18 mars 1797, cité par D. Charlton, art. cit., p. 115.
31. Voir A. M. Riccomini, « L'antico messo in scena : suggestioni classiche nell'opera di Antonio Basoli », dans F. Farneti, E. Frattarolo (dir.), *Antonio Basoli 1774-1848 : ornatista, scenografo, pittore di paesaggio*, Bologna, Minerva, 2008, p. 106-110 ; M. I. Biggi, « Borsato, Bagnara, and Basoli : Archaeological References and Reverberations on the Venetian and Bolognese Neoclassical Stages », dans *Music in Art : International Journal for Music Iconography*, XL, 1-2, 2015, p. 99-123.
32. *Mercure de France, littéraire et politique*, t. II, 1800, 16 brumaire an IX [7 novembre 1800], p. 284-285, consulté le 05/07/2024, URL : <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pièces-gens-et-lieux/les-pièces/h/les-horaces.html>.
33. J.-B.-G.-M. de Milcent, *Hécube, tragédie-lyrique en trois actes, représentée pour la première fois sur le théâtre de la République et des Arts [sic]*, Paris, Imprimerie de Ballard, 1800.
34. *Ibid.*, p. 43.
35. *Ibid.*, p. 56.
36. Pour les décorations d'*Olympie*, Degotti travailla avec son élève Ciceri.
37. A. Finot, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle », dans *Annales historiques de l'électricité*, VII, 1, 2009, p. 11-23, consulté le 05/07/2024, URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-historiques-de-l-electricite-2009-1-page-11.htm>.

RÉSUMÉS

Ignazio Degotti (1758-1824), né à Turin, peintre de décors actif à Paris à partir de 1790, est chef décorateur du Théâtre de l'Opéra entre 1795 et 1822. Hors de la scène théâtrale, il collabore avec Jacques-Louis David (1748-1825). Les premiers contacts documentés entre Degotti et David remontent au début de 1800, bien qu'on puisse dater une première rencontre entre les deux artistes à l'année 1784, lorsqu'ils séjournaient tous deux à Rome. L'époque d'activité de Degotti coïncide avec la pleine maturité de l'esthétique néoclassique dans les arts. Cette contribution considère de quelle façon, au tournant du XIX^e siècle, se développa un véritable décor néoclassique, strictement dans la lignée des théories esthétiques de l'époque, ou si, plus simplement, le décor au théâtre suivit une phase d'expérimentation en se servant de l'art

antique. L'article explore les détails du rapport entre Degotti et David, tout en démontrant comment la peinture et le théâtre ont été un terrain fertile d'expérimentation artistique et de liens interdisciplinaires entre l'Italie et la France.

Ignazio Degotti (1758-1824), born in Turin, was a set painter working in Paris from 1790, and was chief decorator at the Théâtre de l'Opéra between 1795 and 1822. Away from the theatrical stage, he collaborated with Jacques-Louis David (1748-1825). The first documented contacts between Degotti and David date back to early 1800, although a first meeting between the two artists can be dated to 1784, when they were both in Rome. Degotti's period of activity coincided with the full maturity of neoclassical aesthetics in the arts. This contribution considers how, at the turn of the nineteenth century, a genuine neoclassical décor developed, strictly in line with the aesthetic theories of the time, or whether, more simply, theatre décor followed a phase of experimentation using ancient art. The article explores the details of the relationship between Degotti and David, demonstrating how painting and theatre were fertile ground for artistic experimentation and interdisciplinary links between Italy and France.

INDEX

Keywords : neoclassical, Degotti (Ignazio), stage settings, Théâtre de l'Opéra, David (Jacques-Louis), Rome

Mots-clés : néoclassique, Degotti (Ignazio), décor de théâtre, Théâtre de l'Opéra, David (Jacques-Louis), Rome