Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

16 | 2012

Varia

Charles Garnier et l'histoire du théâtre. À propos du gala de l'Opéra du 26 janvier 1886

Marie Saint Martin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3939>

DOI : 10.4000/anabases.3939

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 103-121

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Marie Saint Martin, « Charles Garnier et l'histoire du théâtre. À propos du gala de l'Opéra du 26 janvier 1886 », *Anabases* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 21 octobre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3939> ; DOI : 10.4000/anabases.3939

Charles Garnier
et l'histoire du théâtre.
À propos du gala de l'Opéra du
26 janvier 1886¹

MARIE SAINT MARTIN

Le 26 JANVIER 1886 eut lieu, au théâtre national de l'Opéra, une représentation de gala organisée par Charles Garnier « au bénéfice des pauvres de Paris », à l'occasion des Fêtes du Commerce et de l'Industrie. En quête d'une pièce originale qu'il ne trouvait plus dans le répertoire classique², Garnier³ se mit en tête de présenter une « Histoire du théâtre⁴ », restituant, dans leurs conditions de création, un choix de pièces historiquement représentatives et marquant les étapes importantes de l'évolution du genre

1 Tous mes remerciements vont à Pierre Vidal et Jean-Pierre Blanche pour la gentillesse avec laquelle ils ont bien voulu orienter cette recherche, puis m'ouvrir les portes des réserves de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

2 *Le Ménestrel*, 31 janvier 1886 : « Il n'était pas facile de trouver du nouveau pour une représentation de gala dans ce Paris, qui en a déjà vu de toutes les couleurs. De quoi n'avait-on pas usé ? Où chercher de grands artistes inédits ? Tous ont plus de cent fois payé leur écho à la charité. »

3 Architecte, élève de Lebeil puis de Lebas, Charles Garnier (1825-1898) a voyagé à Rome, en Grèce et à Constantinople avant de gagner, en 1861, le concours de l'Opéra. Alors que le bâtiment, dont la conception repose sur une observation des autres salles européennes, est inauguré en 1875, Garnier se fait reconnaître comme homme de lettres : il est élu à l'Académie française en 1874 et membre de la Société des gens de lettres en 1883. Il poursuit toutefois son activité d'architecte, tout en se consacrant à de multiples autres activités.

4 *La Revue illustrée* du 1^{er} février 1886 fait de Garnier le principal responsable et inspirateur du projet.

théâtral en France (puisque le projet se cantonne, faute de temps, à ce pays – même si Garnier y inclut l'Antiquité gréco-romaine). C'est avec une grande économie de moyens, et sans aucune répétition générale du fait des répétitions ordinaires de l'opéra et du Théâtre-Français⁵, que Garnier parvient à monter un spectacle qui suscite un écho notable dans les journaux des jours suivants.

Si cette représentation est aujourd'hui complètement oubliée⁶, la lecture des comptes rendus et des documents d'archives la concernant n'en est pas moins révélatrice d'un certain courant de la réception du théâtre ancien dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En particulier, le clou de la soirée, l'un des moments les plus soignés par Garnier et les plus remarquables des spectateurs, fut la présentation de l'*Agamemnon* d'Eschyle, qui suivit immédiatement le prologue de Théodore de Banville récité par Coquelin : la représentation du 26 janvier 1886 fut l'un des moments importants de la réception du théâtre antique, en particulier du théâtre grec, au XIX^e siècle. En tant que telle, elle nous permet de soulever un certain nombre de problèmes liés à la conception « archéologique » de la représentation des textes anciens – questions qui se trouvent déjà au cœur des critiques contemporaines, et qui ont mené à l'abandon, au début du siècle suivant, de telles tentatives.

Cette représentation n'est pas un fait isolé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais s'inscrit au contraire dans un mouvement plus vaste. Déjà en 1844, Tieck avait reproduit les costumes, les chœurs, la chorégraphie et l'espace scénique antiques⁷ pour ce qui fut considéré comme une « résurrection » d'*Antigone* à l'Odéon. En 1881, la représentation triomphale d'*Œdipe Roi*, avec Mounet-Sully en Œdipe, avait imposé un nouveau jeu très stylisé, plus conforme au regard désormais porté sur l'Antiquité, frayant une nouvelle voie à l'interprétation de ce théâtre, dont les chœurs ne sont plus exclus⁸. Mais la représentation de 1886 inaugure véritablement la série de repré-

5 Selon *Le Rappel* du 26 janvier 1886.

6 Je ne l'ai moi-même redécouverte que grâce à la présence, dans la bibliothèque de l'UFR de grec de la Sorbonne, de deux masques utilisés au cours de cette représentation. Ces objets, passablement poussiéreux et eux-mêmes en général oubliés, ont été signalés à mon attention par M. Paul Demont à l'occasion d'une conférence de M^{me} Fiona Macintosh, directrice des *Archive of performances of greek and roman drama* (Oxford), sur l'importance de la recension et de l'archivage dans les études de réception (14 octobre 2011). M. Demont m'a suggéré d'élucider leur origine.

7 Voir S. HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité, Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, 2003, p. 173-174.

8 Au même moment, au Balliol College à Oxford, on représentait la pièce d'Eschyle dans sa version grecque (donnée par Browning en 1876, avec une traduction controversée car l'auteur refuse de domestiquer la langue d'Eschyle pour la soumettre aux normes de l'Anglais, et préfère torturer la langue de réception au point de donner une transcription jugée illisible par certains ; la traduction de Browning avait déjà grandement contribué à mettre Eschyle en lumière). Cette représentation s'accompagne de tentatives pour reproduire certains aspects du théâtre ancien, du moins lorsqu'ils étaient compatibles

sentations archéologiques données sur les théâtres nationaux (*Antigone* à la Comédie française en 1893, *Les Perses* à l'Odéon en 1896) ou sur les scènes en plein air (Orange, Nîmes, Béziers) jusqu'à la fin du siècle⁹. Elle cristallise déjà une série d'apories problématiques, qui marqueront également les représentations suivantes, et que nous voudrions souligner dans cet article.

Le programme (fig. 1) indique : « Spectacle de gala à l'occasion des fêtes de l'industrie et du commerce parisiens, présentant l'histoire des théâtres, et comprenant un théâtre grec, un théâtre romain, un théâtre du moyen âge, un théâtre du marais, une farce du XVII^e siècle, une comédie italienne. » L'objectif était de dresser une Histoire du théâtre, en représentant des fragments de pièces de diverses époques, selon une « restitution archéologique », avec une Fanfare antique.

Ce programme comporte un extrait d'*Agamemnon* d'Eschyle, « restitution de la Tragédie antique », sur lequel nous reviendrons dans la suite de l'article. Disons déjà que cette pièce est réduite, dans le programme, à « un acte en vers » (on ne peut guère reprocher à Henri de Bornier, le traducteur, ce choix d'une division en actes, maintenue encore de nos jours par les meilleures éditions). Suivent une scène des *Captifs* de Plaute, puis un fragment de théâtre du Moyen Âge (*La farce de maître Pathelin*), qui précèdent un extrait du *Cid*, comme représentant du théâtre du Marais. Enfin, *L'Illusion comique*, puis *Les Jumeaux de Bergame*, qui illustre le théâtre italien. Pour chacun des six moments, l'ambition de Garnier était de reconstituer les conditions de représentation propres à l'époque à laquelle ils furent créés. Les articles de journaux relèvent l'originalité des représentations de l'Antiquité grecque et du théâtre du Marais, qui firent toutes deux l'objet de soins particuliers.

Première remarque : cette ambition totalisante, l'idée de présenter une reconstitution diachronique large, nous semble caractéristique de la fin du XIX^e siècle et des débats agités, en particulier autour de Wilamowitz-Moellendorf et de Nietzsche, au

avec les attentes modernes (on ne s'aventure pas à montrer les masques ; on restitue les chœurs, qui rencontrent peu de succès) : les organisateurs se contentent de donner une impression globale d'Antiquité (E. HALL et F. MACINTOSH, *Greek tragedy and the British theater, 1660-1914*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 449-454 ; F. MACINTOSH, « Agamemnon in Nineteenth-Century Britain », dans *Agamemnon in performance, 458 BC to AD 2004*, sous la direction de F. MACINTOSH, P. MICHELAKIS, E. HALL et O. TAPLIN, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 157). Browning souligne, dans une lettre de 1876, le lien entre l'intérêt du public, et de lui-même, pour Agamemnon, et les excavations menées à Mycènes par Schliemann.

- 9 Sur les liens entre théâtre en plein air, recherche nietzschéenne de l'énergie originelle et réception d'Eschyle, voir C. LECHEVALIER, *L'invention d'une origine. Traduire Eschyle en France de Lefranc de Pompignan à Mazon : Le Prométhée enchaîné*, Paris, Champion, 2007, p. 372-373.

sujet de la tragédie¹⁰. *Die Geburt der Tragödie*, publiée en 1872, est justement rééditée en 1886 ; l'*Héraklès* date de 1889. Si le texte de Nietzsche demeure longtemps ignoré en France¹¹, la « traduction-reconstitution historique » de Leconte de Lisle, publiée chez Lemerre en 1872, célébrée par Georges Mounin comme capable de « ressusciter l'historicité du "miracle grec"¹² », a introduit fermement l'idée de reconstitution historique et archéologique de l'étrangeté grecque, dans le but de dépayser le spectateur¹³. Comme le note Sylvie Humbert-Mougin, cette traduction « marque un jalon important [dans l'itinéraire poétique de Leconte de Lisle] parce qu'elle renouvelle totalement sa vision de l'Antiquité, non plus symbole de beauté et de bonheur sensuel, mais désormais associée aux motifs négatifs de la barbarie et de la primitivité¹⁴ ». On prétend désormais restituer l'Antiquité avec plus de vérité historique que ne le faisait le siècle précédent, en respectant les œuvres plus que le goût des spectateurs modernes – nous verrons ce qu'il en est.

Déjà, Émile Bergerat, dans un article fort argumenté de la *Revue illustrée*, s'interroge sur cette perspective historicisante : le journaliste met en question le projet même

10 L'opposition entre une méthode scientifique et une méthode empathique, entre le philologue et le poète, trouve un écho dans le débat alimenté par Gustave Ollendorf (« Conférence sur les *Érinnyes* de Leconte de Lisle », dans *Conférences de l'Odéon*, Paris, Crémieux, 1889, tome I, p. 239 ; voir LECHEVALIER, *L'invention d'une origine*, p. 359-362).

11 La traduction française, publiée en 1901 seulement, suscite peu de commentaires (voir HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité*, p. 96). Cependant, C. Lechevalier, après G. BIANQUIS, souligne que, dès 1875, Edouard Schuré s'est fait le médiateur de la *Naissance de la tragédie*, dans *Le drame musical* (LECHEVALIER, *L'invention d'une origine*, p. 383-385, et G. BIANQUIS, *Nietzsche en France, L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Félix Alquan, 1929).

12 G. MOUNIN, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 99-100, cité par HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité*, p. 35.

13 Cette ambition a des origines plus anciennes : déjà les acteurs du XVIII^e siècle, en particulier M^{lle} Clairon, avaient introduit des réformes dans la récitation et les costumes, exigeant davantage de couleur locale – même si la Clairon se préoccupait sans doute plus de la convenance du costume à la situation que de l'exactitude historique (voir L. BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e, en France*, Paris, Hachette, 1897, p. 142-163). Lekain définissait d'ailleurs la tragédie comme « un cours d'histoire vivante », définition reprise par Talma, qui systématise ce souci de vérité historique dans les costumes (TALMA, *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine, 1836). C'est Talma qu'on crédite habituellement d'un souci de vérité historique des costumes. En peinture, Caylus avait lui aussi mis l'accent sur l'importance du costume, et fourni une série de mémoires fort utiles à qui voulait s'instruire sur ces sujets. Diderot avait, à son tour, consacré d'importants chapitres à la Décoration, aux Vêtements, à la Pantomime (*De la poésie dramatique*, XIX, XX, XXI). Voir F. GAIFFE, *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1910, p. 534-545.

14 *Dionysos revisité*, p. 66.

de Garnier, et souligne en particulier le caractère très subjectif des choix opérés par l'organisateur. À juste titre, il s'interroge sur les fondements scientifiques du projet : quelle est la Grèce que ce spectacle cherche à montrer, et surtout quelle est celle que Garnier ne montre pas ? Si l'histoire du théâtre remontant à Thespis est devenue un lieu commun des Académiciens¹⁵, le journaliste regrette que l'on ne présente rien d'Aristophane, rien de Sophocle ni d'Euripide. Ce reproche ne va pas sans une certaine injustice : il était bien difficile à Garnier, dans le cadre d'un projet aussi vaste, de consacrer plus d'une pièce à la Grèce. Le choix d'Eschyle marque cependant un alignement sur les conclusions du mouvement romantique et de ses prolongements philosophiques¹⁶. En 1886, Eschyle a bénéficié d'une réhabilitation certaine, qui le promeut chef de file des Tragiques grecs. Les fouilles de Schliemann à Mycènes et la découverte du « masque d'Agamemnon » ont lancé un véritable engouement pour le mythe des Atrides dans sa forme eschyléenne, et il est désormais de bon goût d'aller à la rencontre d'Agamemnon par un voyage en Grèce, ou par la lecture du premier Tragique grec : le choix de Garnier ne fait que confirmer cette position. Loin de se montrer l'audacieux pionnier que les articles plus consensuels (et plus mondains) du *Rappel*, du *Temps* ou du *Figaro* veulent bien dire, Garnier se contente d'entériner une vision convenue de l'Antiquité, consistant à faire de cette période l'origine de la culture occidentale, ce que confortent le choix d'Eschyle comme auteur tragique¹⁷ et les références à Thespis dans le prologue de Banville.

Les mêmes réserves peuvent s'appliquer aux choix suivants : l'auteur de la *Revue illustrée* déplore le choix de Plaute au détriment de Térence, et, pour le Moyen Âge, regrette qu'on ait préféré un fabliau adapté par Fournier aux *Mystères* de Gringoire. Bergerat aurait aimé voir Shakespeare, Calderon, Racine, Regnard, « le vrai génie » français, Marivaux, Beaumarchais, et regrette qu'on se soit cantonné à Corneille et à une mauvaise pièce italienne. Le spectacle préparé par Garnier, malgré son ambition totalisante, est ainsi nécessairement partiel, voire partial, et se révèle finalement conformiste dans le choix des œuvres présentées. Surtout, l'ambition totalisante est d'emblée

15 Le prologue de Banville, qui fait parler Bacchus, rappelle le rapprochement entre théâtre et genre de l'invective.

16 M. BRIX, « "Quelque chose d'énorme, de sauvage et de barbare". Le romantisme français et les tragédies d'Eschyle », *Les Études classiques* LX (1992), p. 329-343. Voir également F. MACINTOSH, « Agamemnon in Nineteenth-Century Britain », dans *Agamemnon in performance*, p. 141, qui souligne que la pièce, premier volet de la seule trilogie grecque qui nous soit parvenue, et due au « père » de la tragédie, est par excellence une pièce inaugurale.

17 Et, parmi les pièces d'Eschyle, le choix d'*Agamemnon*, œuvre qui, selon Fleeming Jenkin, permettait d'assister à la naissance de l'art dramatique sur le lyrisme avec l'arrivée d'Agamemnon ; la scène de Cassandre, selon lui, « célébrait la naissance d'un art nouveau » (H.C. FLEEMING JENKIN, dans S. COLVIN et J.A. EWING, *Papers, literary, scientific, etc.*, Londres, Longmans, Green, 1887, I.17, cité par MACINTOSH, « Agamemnon in Nineteenth-Century Britain », p. 156).

confrontée à une aporie : on ne peut, même en ne montrant que des extraits, donner en une soirée une vision globale de l'histoire du théâtre, et une telle entreprise demeure nécessairement tributaire des choix et des préférences du régisseur. Sous couvert d'objectivité scientifique, Garnier fait ici œuvre particulièrement subjective.

Caractéristique de l'époque, et tout aussi problématique, est également la volonté pédagogique qui anime le projet, reprise une décennie plus tard par Antoine dans ses projets de mise en scène¹⁸. Certains comptes rendus louent à plaisir le double profit de la représentation, à la fois œuvre de charité pour les indigents et œuvre d'instruction pour les spectateurs : « En quatre heures deux mille personnes ont pu avoir au moins une notion de ce qu'a été le théâtre depuis sa naissance jusqu'à nos jours¹⁹. » Cette dimension didactique est largement appuyée par les articles, qui citent à l'envi (et parfois avec inexactitude) le vocabulaire technique présent sur le programme : « Orchestrum », « pulpitum », « periactes », « Coryphée », « Enkkyclème » (*sic*) (ce dernier mot est particulièrement apprécié, mais également particulièrement abîmé par les journalistes)²⁰. On veut faire œuvre « archéologique » qui, si elle n'amuse pas les spectateurs, du moins les instruit et les étonne²¹.

Ici affleure déjà un aspect problématique des représentations archéologiques, prises entre trois contraintes contradictoires et, chacune, problématique : savante, vulgarisatrice et divertissante. On prétend en effet proposer une sorte d'expérience scientifique, en reconstituant le spectacle dans les conditions « réelles » de la représentation antique – tentative vouée à l'échec, et sur la légitimité de laquelle on peut s'interroger : y a-t-il un sens à vouloir reproduire dans ses moindres détails un spectacle, à partir du moment où il est déraciné, à la fois de son public et de son cadre d'origine ? À vouloir, comme

18 La veine du théâtre pédagogique fonctionne sur la même démarche comparatiste qui anime le projet de Garnier : « Mettre en lumière les caractéristiques propres à chaque tradition théâtrale », et les éclairer par une conférence qui précède la pièce ; « Mettre en valeur l'altérité de la tragédie grecque » ; options naturalistes pour la mise en scène, dans un compromis entre recherche de vérité archéologique et concessions aux pratiques théâtrales modernes (HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité*, p. 188-192). Voir également LECHEVALIER, *L'invention d'une origine*, p. 377-378.

19 *Le Figaro*, 27 janvier 1886. Un peu plus tôt : « L'admirable public a tout regardé attentivement, curieusement, avec un rare goût de s'instruire. »

20 Selon S. HUMBERT-MOUGIN, « cette curiosité pour les aspects techniques et matériels du théâtre antique n'est pas seulement le fait des spécialistes, elle est aussi partagée par les "amateurs" », ce dont témoigne le succès des maquettes de théâtre antique présentées aux Expositions et la parution de plusieurs ouvrages de vulgarisation (*Dionysos revisité*, p. 102).

21 Cette ambition est peut-être comparable à celle de Caylus, lorsqu'il collabore avec Vien pour ressusciter la peinture à l'encaustique (voir BERTRAND, *La fin du classicisme*, p. 42-70, et en particulier p. 64). Le même Caylus avait, plus d'un siècle plus tôt, donné un mémoire restituant le théâtre de Curion et publié un grand nombre de recueils d'Antiquités, fournissant d'abondantes données aux artistes en mal de couleur locale.

le dit le *Ménestrel* en précisant le sens du mot reconstitution, « retrouver ce qui n'existe plus²² » ? Dans tous les cas, cette ambition ne peut aboutir, et Garnier n'est pas assez puriste pour, par exemple, mettre son théâtre en plein air. Ses ambitions scientifiques demeurent limitées, et pour cause : c'est qu'il est confronté à une autre contrainte, celle des spectateurs. La présence d'un public peu savant impose des aménagements avec le premier point, et entre en contradiction avec lui : il s'agit d'instruire ce public, donc de vulgariser le savoir scientifique, de demeurer dans les limites de ce qu'il peut comprendre. Les réactions, face au choix opéré par Garnier de reproduire des masques « grecs » pour la représentation, sont révélatrices : dès que le régisseur se montre un peu trop audacieux, l'assistance en est choquée, et la visée instructive perdue. On peut se demander si, par sa représentation, Garnier instruit le public plus qu'il ne se conforme aux attentes de ce dernier vis-à-vis d'une Antiquité plus rêvée que connue. Déjà à propos des représentations des *Érinnyes* de Leconte de Lisle, Sarcey dénonçait une mascarade bien éloignée de l'esprit d'Eschyle²³. Il ne semble pas que la veine archéologique ait su sortir de cette impasse. C'est que, en contradiction avec ces deux premiers objectifs, un dernier élément entre en jeu : celui que Molière reconnaissait comme la seule règle du théâtre, plaire au public. Et c'est bien à celui-là que Garnier est astreint, malgré toute la bonne foi avec laquelle il travaille à instruire ou à éclairer la recherche, car, dès qu'il va trop loin dans la visée instructive ou scientifique, le plaisir fait défaut. C'est donc sur une ligne de crête dangereuse et fort étroite que se trouve le metteur en scène désireux de produire une reconstitution archéologique²⁴. Cela s'explique par l'ambiguïté sur laquelle repose le concept d'« étrangeté », lorsqu'il s'applique au théâtre grec : une étrangeté à la fois attendue, appréciée lorsqu'elle reste dans le cadre de la convention (dès le milieu du XVIII^e siècle, des dramaturges comme Voltaire avaient compris le parti qu'on pouvait tirer de la « barbarie grecque » pour renouveler la scène française), mais aussi rejetée lorsqu'elle la dépasse.

*

22 J. ROUCHE constate, au moment où les représentations archéologiques touchent à leur fin : « En vain prétendrait-on, pour la reconstitution du passé, et même pour la représentation du présent, obtenir, à grand effort de recherches érudites, une précision regrettable et laborieuse ; la vérité ainsi atteinte aujourd'hui, paraîtrait demain fausse et surannée. Chaque âge se fait des diverses époques du passé une conception plus ou moins arbitraire, qui change avec lui » (*L'Art théâtral moderne*, Paris, Bloud et Gay, 1924 [1910].) R. Barthes rejoint ce jugement lorsqu'il estime que « cette reconstitution est impossible ; [...] parce que les faits exhumés par l'érudition n'étaient jamais que les fonctions d'un système total, qui était le cadre mental d'une époque, et que sur le plan de la totalité, l'Histoire est irréversible » (R. BARTHES, « Le théâtre grec », dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 535).

23 *Le Temps*, 13 janvier 1873.

24 Voir, sur les multiples obstacles qui guettent les auteurs de tentatives archéologiques, LECHEVALIER, *L'invention d'une origine*, p. 376.

C'est sur cette étrangeté que nous aimerions revenir plus longuement, pour comprendre en quoi elle consiste, et à quel endroit se situe la frontière entre étrangeté plaisante et étrangeté insupportable. La reconstitution d'une représentation grecque passe ici avant tout par un *decorum* qui se veut propre à restituer le « génie antique », effet que les spectateurs ont cru ressentir devant la pièce selon les articles de journaux²⁵. Une note manuscrite de Charles Garnier donne quelques indications concernant la mise en scène²⁶ : on peut relever la volonté d'éviter tout anachronisme dans le choix de remplacer « la boîte du souffleur » par « l'autel de Bacchus²⁷ », « élevé sur deux gradins avec palier ». « Deux escaliers » descendent « de la scène dans l'orchestre qui reste libre pendant la représentation antique ». Il y a un grand nombre de figurants, en particulier « deux joueurs de flûte placés au devant de l'autel de Bacchus sur le gradin », « vingt choristes de l'opéra vêtus de longues robes », représentant des vieillards, donc pourvus de barbes et de perruques grises et blanches ainsi que d'un « bandeau sur la tête », « six captifs traîn[a]nt le char d'Agamemnon », « huit ou dix personnages entour[a]nt le char, bonnes femmes ou enfants ». Sont prévues, pour les joueurs de flûte, « une flûte double et une lyre ». L'ensemble de ces données, qui relèvent du pittoresque, semble avoir été fort apprécié du public.

Le décor, dû à Rubé, Chaperron et Jambon, est reconstitué par l'architecte Bouvard, d'après des indications fournies par Léon Heuzey²⁸, archéologue membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres et ancien membre de l'École française d'Athènes, entré en 1886 à l'Académie d'architecture, et conservateur du musée du Louvre depuis 1881. Soutenu par ce savant auxiliaire, Bouvard a pu reconstituer « l'édifice orné de guirlandes de verdure et de cariatides », ainsi que « l'enkhyclème [*sic*], dont on ne retrouve que de très succinctes descriptions », ce qui témoigne, selon le *Rappel* du 26 janvier 1886, « de la part de son habile auteur, d'une science archéologique très étendue ». Selon le même journal, on a cependant choisi de reconstituer un théâtre du III^e siècle, « pour éviter certaines difficultés insurmontables » (peut-être, simplement, l'absence de théâtre en pierres à l'époque d'Eschyle, prouvée par les travaux de Dörpfeld en 1886 ?).

Garnier semble lui aussi, dans sa note manuscrite, attacher une grande importance à « l'Ekkyclème », qui « s'avance sur la scène par la porte centrale », et « supporte Clytemnestre en avant tenant une hache à la main, par dessus les corps de Cassandre

25 Par exemple, *La Liberté*, 28 janvier 1886.

26 BMO, pièce 196 du fonds Charles Garnier.

27 *Le Rappel*, 26 janvier 1886, reprend l'idée : « Dans l'orchestre, affecté, comme c'était l'usage alors, aux chœurs des femmes et des vieillards, on a élevé, d'après les indications fournies par M. Heuzey, le *thymeie* [*sic*], ou l'autel de Bacchus, mais au lieu de le placer, comme au théâtre grec, au milieu même de *l'orchestra*, on l'a placé sur la logette du souffleur, façon très ingénieuse d'éviter un anachronisme, le souffleur étant d'origine beaucoup plus moderne. »

28 Selon le journaliste du *Rappel* du 26 janvier 1886.

et d'Agamemnon devant une baignoire peinte ou nature ; mais presque cachée ». Garnier entend bien que les deux moments forts de la représentation soient soutenus par des éléments de mise en scène relevant du spectaculaire : il s'agit de l'arrivée d'Agamemnon sur son char (représentée dans les journaux illustrés, fig. 2), dont la mise en scène est également dictée avec précision, ainsi que de l'apparition des cadavres sur l'eccyclème. Cette scène finale, et peut-être simplement le nom fort exotique de l'accessoire qui la rend possible, est l'une des plus populaires dans les comptes rendus, qui estiment que « le souffle de la tragédie classique, à ce moment, enveloppait vraiment cet horrible groupe²⁹ ». L'étrangeté du procédé est pourtant mise en évidence, neuf ans plus tard, par la gêne d'un spécialiste comme Octave Navarre devant cet « artifice un peu primitif » qui « supposait, de la part du public, beaucoup de complaisance et de naïveté³⁰ ».

Le texte retenu amplifie cette forme de spéculation sur la scène à faire : la pièce d'Eschyle semble avant tout un prétexte pour présenter au public des accessoires spectaculaires et inhabituels, et Bornier, responsable de la traduction, a donné une version très écourtée du texte grec³¹. Le traducteur a supprimé quasiment tous les chœurs³² ; il a éliminé tout ce qui se passe entre la première apparition de Clytemnestre et l'arrivée d'Agamemnon (arrivée du héraut, puis nouvelle entrée de Clytemnestre) ; l'ensemble de la discussion entre Agamemnon et Clytemnestre, au sujet de la pourpre. Enfin, il a supprimé toute la partie finale dans laquelle Égisthe prend la parole (à partir du vers 1577). Bornier se contente ainsi de quelques scènes maîtresses montrant tour à tour les différents personnages : le veilleur ; Clytemnestre ; Agamemnon ; Cassandre ;

29 *La Liberté*, 28 janvier 1886 : « En revanche, une véritable émotion s'est emparée du public quand, dans le chariot en forme d'immense armoire qu'on pousse en dernier sur scène, on a vu Clytemnestre brandissant sa hache sanglante sur les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre. Le souffle de la tragédie classique, à ce moment, enveloppait vraiment cet horrible groupe. » Voir également *Le Ménestrel*, 31 janvier 1886 : « Quand l'ekkychlème, sorte de chariot couvert, qui contenait dans ses flancs toute la scène du meurtre d'Agamemnon, s'est avancé, puis ouvert, déroulant dans un tableau vivant cette scène de carnage, le spectateur parisien était conquis et certainement dominé comme un simple Grec par le génie d'Eschyle. »

30 O. NAVARRE, *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, Klincksieck, 1895, p. 130, cité par S. HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité*, p. 106.

31 Alors même que l'on disposait, à cette date, d'une série de traductions complètes du texte grec, par exemple, en France, celles de Lefranc de Pompignan (1770), de Laporte du Theil (1785) ou de Pierron (1841) ou en Angleterre, celle de Potter (1777) : voir LECHEVALIER *L'invention d'une origine*, p. 127-202 et 279-282 ou J. M. WALTON, « Translation or transubstantiation », dans Agamemnon *in Performance*, p. 189-206. Voir également D. FRANCOBANDIERA, *Les Euménides d'Eschyle*, thèse soutenue en 2005 sous la direction de P. JUDET DE LA COMBE et V. CITTI.

32 Ce qui paraît salubre au journaliste du *Rappel* du 26 janvier 1886 : « La traduction en a été faite en quatre jours par M. de Bornier, qui, tout en suivant le texte de très près, a dû cependant sacrifier quelques parties du chœur d'une longueur démesurée. »

Clytemnestre et les cadavres, scènes propices à l'effarement et à l'édification du public, sous forme d'une série de tableaux³³. L'ensemble de ces choix de mise en scène semble avoir rencontré auprès du public un certain succès, peut-être parce que des décors similaires étaient déjà utilisés depuis le siècle précédent dans les tragédies « à l'antique », dont la nouvelle représentation ne diffère que peu sur ce point.

Au contraire, et bien qu'ils aient été pour la plupart supprimés, le problème des chœurs, chantés et non déclamés³⁴, est l'un de ceux qui reviennent régulièrement dans les recensions : on s'interroge sur le choix de réintroduire des chœurs qui discutent sans prendre part à l'action³⁵. Le public rit au spectacle de ces vieillards débattant pour savoir s'il faut agir ou non alors qu'Agamemnon crie à l'intérieur du palais³⁶. Les chœurs sont bien l'une des « étrangetés » insurmontables du théâtre grec. On ne comprend pas le lien avec le reste de la pièce – et pour cause, sans doute, vu la mutilation qu'ils ont subie : le rôle du chœur est réduit à un « défilé dans *l'orchestrum* où il se promène en chantant entre les principales scènes³⁷ », rôle « très curieux » effectivement dans ces conditions. L'année 1886 coïncide pourtant avec le début des fouilles, par Dörpfeld, du théâtre de Dionysos à Athènes, et la découverte de la proximité entre le chœur et les acteurs, dans *l'orchestra*³⁸. Ces travaux, ainsi que ceux qui ont déjà commencé à Épidaure depuis 1881, renouvellent la vision de la scène antique, mais cette polémique a peu d'incidences sur les reconstitutions théâtrales, comme en témoignent la grande discrétion des chœurs dans le gala de l'opéra, et leur séparation d'avec les acteurs.

33 Qui répondent à l'idée que se fait Copleston, au moment de présenter le théâtre grec pour une série populaire intitulée *Ancient classics for English readers* (1870), de la tragédie grecque comme une « série de tableaux » (voir MACINTOSH, « Agamemnon in Nineteenth-Century Britain », p. 140).

34 *Le Rappel*, 26 janvier.

35 C'est une question déjà débattue à la fin du XVIII^e siècle, à propos d'*Athalie* : en 1791, le public avait réagi fort violemment aux tentatives d'y insérer des chœurs chantés, pourtant prévus par Racine (Grimm, *Correspondance littéraire*, lettre 299 ; voir F. GAIFFE, *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1910, p. 542).

36 *Le Ménestrel*, 31 janvier 1886 : « Je ne dis pas qu'on n'ait été surpris au premier instant de toutes les étrangetés du théâtre grec. Bien étonnant, ce chœur ambulant qu'on voit deviser si tranquillement des choses de la scène et échanger de paisibles réflexions sur les horreurs qui se déroulent sous ses yeux au lieu d'aller chercher la garde. » *La Liberté*, 28 janvier 1886 : « Cependant on a bien ri quand, au lieu de porter secours à Agamemnon qui crie qu'on l'égorge, on a entendu les coryphées tenir conseil longuement et conclure qu'après tout il valait mieux ne pas se mêler de leur affaire. » *Le Temps*, 28 janvier 1886 : « Je dois à la vérité de dire que les chants des vieillards d'Argos, couronnés de roses, et qui occupaient l'orchestre, transformé en hyposcène, n'ont pas toujours été accueillis avec le sérieux qu'ils méritaient. Le public parisien est un enfant terrible dont le rire ne désarme jamais. »

37 *Le Figaro*, 27 janvier 1886.

38 Cette hypothèse avait déjà été formulée en 1884 par Höpken, sans preuves archéologiques mais avec l'appui des textes.

Les rôles sont entièrement tenus par des hommes³⁹, drapés dans de longues robes flottantes, reconstituées à partir de statues antiques (on rit d'ailleurs lorsqu'un comédien s'y empêtre⁴⁰), chaussés de cothurnes, et masqués. Le journal *La Liberté* du 28 janvier 1886, dont on peut attendre l'expression de convictions relativement conventionnelles et proches de celles des spectateurs, parle de « costumes de chienlit ». Ces personnages principaux contrastent avec le chœur, qui lui n'est pas masqué : choix dicté par l'étude des bas-reliefs grecs⁴¹, mais dont le public est surpris. De fait, la grande innovation, qui choque beaucoup et déplaît souvent, ce sont les masques, que Garnier a voulu rigides et affreux pour restituer la solennité antique, et qui empêchent le jeu du visage (fig. 3 et 4). Même la représentation de la pièce en grec au Balliol College, en 1880, qui avait tenté un effort de reconstitution des conditions antiques, n'avait pas été aussi audacieuse, et s'était contentée de suggérer l'Antiquité par des costumes plus conformes aux attentes des spectateurs qu'à la vérité historique⁴². Ces masques ont été reconstitués par Dalou⁴³, à partir des reproductions figurant sur les monuments antiques⁴⁴. Ils sont en bois, « avec la chevelure en grande superficie et le plumet arrangé en pyramide au-dessus de la tête⁴⁵ ». Les auteurs de comptes rendus font un effort pour remettre les masques dans leur contexte, et jugent en général qu'ils n'ont plus de raison d'être sur une scène aussi réduite que l'est la scène française – sans relever que c'est l'ambition archéologique dans son ensemble qui peut pâtir du même jugement. Vaudet, le journaliste du *Rappel* du 26 janvier, estime que « l'immobilité » de ces masques « enlève à l'action une grande partie de son intérêt » : on a bien des difficultés pour comprendre un théâtre non psychologique.

Le Ménestrel, journal plus spécialisé et mieux informé, tente un effort de reconstitution archéologique en forme d'explication : « Il faut se reporter, pour les comprendre, aux cirques immenses où se donnaient les tragédies grecques – cirques à ciel découvert et qui pouvaient contenir jusqu'à 20 000 spectateurs. Comme les jeux de physionomie des acteurs et leurs voix elles-mêmes se fussent perdus dans l'espace, il fallait bien inven-

39 *Le Rappel*, 26 janvier 1886. La même expérience avait été faite au Balliol College en 1880.

40 *Le Figaro*, 27 janvier 1886 : « [Le public] n'a ri qu'une fois quand Agamemnon s'est empêtré dans sa robe collante, reconstituée d'après une vieille sculpture par Clairin. »

41 *Le Figaro*.

42 MACINTOSH, « Agamemnon in Nineteenth-Century Britain », p. 157.

43 Administrateur provisoire adjoint au musée du Louvre pendant la Commune, Aimé-Jules Dalou (1838-1902) doit s'exiler après les événements de 1871 ; en 1886, sa carrière française vient seulement de commencer, mais il est déjà un sculpteur reconnu, grâce à son triomphe au Salon de 1883.

44 *Le Rappel*, 26 janvier 1886 : « M. Dalou s'est livré, à ce sujet, à un travail très curieux. Chargé de refaire ces masques tragiques, dont les monuments antiques nous offrent d'ailleurs de très nombreuses reproductions, il a suivi ses modèles avec la plus grande sincérité. »

45 *Ibid.*

ter le masque qui stéréotypait dans de grandes proportions l'expression de visage propre à chaque personnage. La bouche disposée en forme d'entonnoir servait à porter la voix au loin vers les plus hauts gradins. » Il rattache à la même nécessité le choix de n'employer que des hommes, dont la voix « s'entendait mieux », et d'utiliser les « cothurnes élevés » qui « donnaient aux héros la taille nécessaire pour ne pas sembler de véritables nains, étant donné l'éloignement de la scène ». Si l'effet en paraît étrange sur la scène de l'opéra, c'est que cette salle n'a aucune commune mesure avec les cirques antiques ; pourtant, selon le *Ménestrel*, après une première impression de « grotesque », le public s'est « familiarisé avec ces masques ». Les journaux non spécialisés, qui se contentent d'un compte rendu succinct et un peu mondain, comme le *Figaro* ou la *Liberté*, s'accordent cependant pour les qualifier d'« épouvantables », ce qu'ils attribuent à la volonté de « rester dans la tradition » – « horribles », au point que même des savants présents lors de la soirée « semblaient ahuris en présence d'une telle restitution ». Ces jugements ne sont pas neufs : on trouve un étonnement et un raisonnement similaires dès 1788, dans le *Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélémy⁴⁶. Plus intéressante, parce que mieux informée et donnée par un spécialiste averti de critique théâtrale, c'est une chronique due à Francisque Sarcey⁴⁷ qui adopte un ton plus vivement polémique : l'auteur rend compte de ses craintes avant la représentation, et de ses avertissements à Garnier. Comme le faisait le *Ménestrel*, il insiste sur la différence entre les conditions de représentation antiques et modernes⁴⁸ : « Le masque ne sera plus pour nous qu'une caricature immobile du visage humain. Nous verrons à plein par les trous noirs de ce masque les lèvres s'agiter, et ce sera un spectacle peu régalant de voir sous une bouche rigide une bouche qui remue, et dont il semblera que l'on tire les fils. » La discussion se prolonge au cours de la représentation, où les craintes de Sarcey sont confirmées, en

46 BARTHÉLÉMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure l'aîné, 1788, tome IV, p. 20 : « Comment soutenir l'aspect de cette bouche difforme, toujours immobile, toujours béante, lors même que l'acteur garde le silence ? »

47 Cet article ne porte pas de nom de journal, mais il est écrit selon le format des chroniques théâtrales que Francisque Sarcey écrivait chaque lundi pour le journal le *Temps* à cette période. Je n'ai pas réussi à en retrouver l'original dans le *Temps* de 1886, mais on peut le lire dans les coupures regroupées dans le dossier « Opéra presse 1886 », collection « Charles Garnier ».

48 « En nous rendant le masque, lui disais-je, il faudrait nous rendre en même temps les conditions qui en faisaient jadis la nécessité. Le masque se comprenait devant ces auditoires immenses et dépourvus de lorgnettes. C'était une convention admise, parce qu'elle résultait de la fatalité des choses. Les yeux et les esprits s'y étaient habitués, comme ils étaient habitués d'ailleurs à d'autres détails de costume que tu ne nous rendras pas, des cothurnes à semelle épaisse, qui exhaussaient l'acteur à la taille que l'imagination prêtait au héros. À l'opéra, c'est une autre affaire. Nous sommes en quelque sorte sur les acteurs, et ceux des spectateurs qui en sont le plus éloignés s'en peuvent rapprocher autant qu'ils le souhaitent, à l'aide d'une bonne jumelle. »

particulier au sujet du masque de Cassandre, « qui avait étonné d'abord, puis égayé les Parisiens, ces incorrigibles sceptiques, ces blagueurs endiablés » : « L'impression de la tragédie avait été, pour nombre de gens, gâtée par ce détail du masque. » Cela n'attaque en rien l'enthousiasme de Garnier, pour qui ces masques sont « de l'antique le plus pur » et à qui il semble « voir des bas-reliefs s'animer et nous rendre la tragédie grecque. » En somme, au sujet des masques, le pari de Garnier laisse sceptiques les spécialistes les plus éduqués, comme Sarcey : sur ce point, l'étrangeté a dépassé les bornes admises. Les reconstitutions archéologiques ultérieures ne se risqueront d'ailleurs pas à reproduire ce choix, préférant concentrer leurs efforts sur des aspects jugés plus essentiels au théâtre que le décor, comme l'interprétation.

Le dernier élément qui suscite l'intérêt et la polémique, c'est la décision de donner une musique restituée de l'antique : une « Fanfare antique » ouvre le spectacle, sous la direction de M. Léon, le chef d'orchestre du Théâtre-Français. « A quelle musique s'en référer le plus exactement ? À la musique indoue avec ses seize mille modes ? ou à la musique grecque qui ne comprenait pas moins de seize cent vingt notes différentes ? Enfin, sur quel document s'appuyer⁴⁹ ? » Finalement, le choix de Garnier demeure ici dans les limites du conventionnel, et se porte sur un morceau rien moins qu'antique, puisqu'il s'agit de la fanfare de *Rome vaincue*, exécutée par l'orchestre Sax, avec de légères modifications. À l'inverse, la musique des chœurs de l'*Agamemnon* fait l'objet d'une reconstitution plus érudite, menée par Charles de Sivry⁵⁰. Cette musique est décrite dans le *Ménestrel*, qui lui consacre une longue analyse, comme une « mélodie musicale » « qui accompagnait d'un bout à l'autre la tragédie antique, sorte de mélodie douce et continue sans contours bien arrêtés qui enveloppait comme d'un nimbe les vers harmonieux du poète ». Grâce aux travaux d'Annie Bélis⁵¹, on sait aujourd'hui combien ténus sont les indices permettant de reconstituer ces morceaux musicaux. Pourtant, le journal estime à l'époque que « la didactique en est connue, que l'on sait les modes sur lesquels se basait la musique de ce temps, et que d'autre part on connaît également les instruments qui servaient à ces exécutions : la lyre, la double flûte et une certaine espèce de trompette ». Il ne s'étonne pas davantage qu'on ait pu « donner tout au moins un semblant de ce que pouvait être cette musique ». Le *Figaro* signale malgré tout que cette ambition avait été plaisantée, d'autant plus que Charles de Sivry y est désigné comme un « wagnérien enragé » : caractérisation qui semble incompatible avec l'idée, rappelée dans ce journal, que « les Grecs n'avaient pas d'harmonie, pas d'accord », et que « tout était à l'unisson ». L'ambition de Sivry semble s'être cantonnée à

49 *Le Rappel*, 26 janvier 1886.

50 Ami de Paul Verlaine dont il était le beau-frère, Charles Ehrardt de Sivry (1848-1900) se signala surtout par ses talents de pianiste au Chat Noir, où il put fréquenter différents clubs littéraires bohèmes, comme les Hydropathes.

51 A. BELIS, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999.

reconstituer « par analogie » quelques « mélopées » jouées sur des lyres et des flûtes, à partir des indications données par les textes grecs. Cet essai, malgré les incertitudes de sa méthode, semble avoir emporté l'adhésion du public.

Cette conclusion, formulée à propos de la partie musicale de la restitution, semble s'imposer au sujet de l'ensemble du spectacle : malgré une visée scientifique et « archéologique » appuyée sur un travail mené depuis plus d'un siècle, en particulier par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres⁵², et la caution de savants et de philologues comme Heuzey, Garnier semble avoir cédé pour son spectacle à une perspective plus romantique. Le projet repose sur « des raisons d'art et de sentiment », comme le rapporte Sarcey : « Si l'on voulait faire une restitution de l'art antique, il fallait la pousser aussi avant que le permettaient les moyens dont nous disposons de notre temps. » Garnier a conscience de la relativité de sa proposition, prise entre des contraintes incompatibles, mais il estime qu'elle touche à la vérité du caractère antique, parce qu'elle puise « à des sources authentiques ». Sans doute, « l'impression [est] parfois étrange, baroque même ». À l'étonnement, souhaité par Garnier qui veut innover, s'ajoute parfois « la frayeur⁵³ » : « Ça ne fait rien, nous n'avons pas cherché à faire d'effets de chic, nous avons voulu être sincères. » L'essentiel, c'est l'émotion ressentie à la vue du spectacle : « C'étaient des bronzes antiques qui vivaient, qui marchaient et qui me remuaient profondément », et tant pis si les savants y trouvent à redire⁵⁴. Garnier se prend à espérer qu'un riche amateur puisse consacrer sa fortune à « faire revivre dans son entier ce qui reste de ce passé si noble et si puissant⁵⁵ ».

Sarcey résume l'opposition entre les deux manières d'assister à un tel spectacle, l'œil du philologue et celui du philosophe : « Il me semble que j'y goûterais un plaisir d'archéologue, non d'artiste. » Garnier se place bien du côté du romantisme, qui « rêve de rebâtir » les vieux temples en ruine, fût-ce au prix de quelques libertés à l'égard de la réalité historique. Quant à Sarcey, il montre déjà un certain scepticisme à l'encontre de

52 Plusieurs discours, parus dans les *Histoires et mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, à partir de 1717, sont consacrés à la « monstruosité » des pratiques théâtrales grecques, notamment dans l'usage qui y est fait du masque et du cothurne (voir Nicolas BOINDIN, « Discours sur les masques et les habits de théâtre des Anciens », prononcé le 1^{er} juillet 1712, et publié dans le tome IV des *Histoires et mémoires*, 1723, p. 132-147 ; Boindin justifie l'usage des masques de la même manière que le font les journalistes du XIX^e siècle : « Il faut mettre les masques dans leur véritable point de vue » et les ramener à la taille du théâtre). La question des chœurs se trouve déjà disputée par l'abbé Vatry dans le tome VIII des *Mémoires*. Voir l'étude de J. BRILLAUD, *Sombres Lumières, Essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIII^e siècle*, Laval, Éditions du CIERL, 2010, p. 72-80.

53 *Le Rappel*, 28 janvier 1886 : « Il nous a semblé que, chez quelques spectatrices, l'étonnement côtoyait un peu la frayeur. »

54 *L'Echo de Paris*, 27 janvier 1886 : « Cette modestie n'a pas désarmé les quelques savants en us que l'Institut nous conserve ; et nous avons entendu des protestations indignées contre cette profanation de l'antiquité. »

55 *Ibid.*

la vocation archéologique du gala de 1886. Au même moment, et dans une critique qui porte davantage, Becq de Fourières dénonce les incohérences de ces « essais aussi vains que puérils » et affirme le « caractère tout relatif d'une vérité historique » reconstituée à partir d'œuvres d'art⁵⁶. Il faut cependant attendre la systématisation des représentations-musées, et en particulier la représentation d'*Antigone* à la Comédie française en 1893, pour voir naître un véritable questionnement sur la légitimité et la possibilité de reconstituer le théâtre antique⁵⁷ : en 1886, la grande majorité de la critique se montre convaincue par l'essai de Garnier.

Marie SAINT MARTIN

Université de Paris-Sorbonne
12 place Jacques Bonsergent
F-75010 Paris
Saintmartin.marie@orange.fr

56 BECQ DE FOURIÈRES, *L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier, 1886, p. 128.

57 HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité*, p. 188.

Figure 1 : Programme du gala (BMO, fonds Charles Garnier, carton 2238)

Figure 2 : Décor de *l'Agamemnon*, extrait de *La République illustrée* (28 février 1886, même dessin paru dans *L'Illustration* du 6 février 1886)

Agamemnon rentrant dans son palais avec Cassandre, sa captive

Même décor par André Marie,
illustration parue dans *Le Monde illustré*, 6 février 1886

Figure 3 : Masques exécutés pour l'Exposition théâtrale de 1878 (BMO, Mus 40)

Masque antique de tragédie, exécuté par MM. Darvant et Pelez pour l'Exposition théâtrale de 1878. Ce masque répond dans la classification des masques tragiques au rôle appelé par les Grecs : la femme pâle chevelue.

Masque antique de comédie, exécuté par MM. Darvant et Pelez pour l'Exposition théâtrale de 1878. Ce masque répond à l'un des rôles de Gêronte de la Comédie Grecque.

Figure 4 – Masques utilisés au cours de la représentation du gala de l'opéra

Bibliothèque de grec de l'université Paris-Sorbonne